

A photograph of a person from behind, holding a fishing net. The scene is bathed in a warm, reddish-orange light, suggesting a sunset or sunrise over the ocean. The person's hair is dark and curly. The net is held up, creating a grid pattern over the person's back and the background.

Narrativas Textiles: ¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear?

Luciana Borre

Como citar:

BORRE, L. Narrativas Textiles: ¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear?. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v.6, n.2, p.405-441, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667448. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667448>.

Imagem: Rayellen Alves, *Entre Nós*, 2020, Coser una red de pesca, 1,20x1,00m. Archivo del autor.

Narrativas Textiles: ¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear?

Textile Narratives: Which Regimes of True Are We Creating?

Luciana Borre*

RESUMEN

¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear sobre las prácticas y narrativas textiles contemporáneas? ¿Cómo están circulando las discusiones y los procesos de creación en artes textiles? ¿Cómo mapear prácticas textiles contemporáneas en un contexto histórico cultural que imposibilita demarcaciones metodológicas y la construcción de nuevos muros epistemológicos? En este artículo, construyo algunas pistas para entender las prácticas artísticas textiles contemporáneas presentando ejemplos de la tercera edición de la exposición colectiva *Tramações: a memória e o têxtil*, desarrollada de manera virtual, en 2020, por el Departamento de Artes, de la Universidad Federal de Pernambuco. Y además, reflexiono sobre cómo y cuales narrativas autobiográficas están componiendo regímenes de verdades en el campo de las artes textiles.

PALABRAS CLAVES

Artes Textiles. Cultura Visual. Procesos de Creación. Exhibición. Autobiografía.

ABSTRACT

What regimes of truth do we seek to create about contemporary textile practices? How are the discussions and creation processes in textile art circulating? How to map contemporary textile practices in a historical and cultural context that makes methodological demarcations and construction of new epistemological walls impossible? In this article, I build some clues to understand contemporary textile artistic practices by presenting examples from the third edition of the group exhibition *Tramações: a memory and the textile*, developed in a virtual way, in 2020, by the Department of Arts, at the Federal University of Pernambuco. Furthermore, I reflect on how and which autobiographical narratives are composing regimes of truth in the field of textile arts.

KEYWORDS

Textile Arts. Visual Culture. Creation Processes. Exhibition. Autobiography.

RESUMO

Quais regimes de verdade buscamos criar sobre as práticas e narrativas têxteis contemporâneas? Como estão circulando as discussões e os processos de criação em artes têxteis? Como mapear práticas têxteis contemporâneas em um contexto histórico cultural que impossibilita demarcações metodológicas e construção de novos muros epistemológicos? Neste artigo, construo algumas pistas para entender as práticas artísticas têxteis contemporâneas apresentando exemplos da terceira edição da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*, desenvolvida de maneira virtual, em 2020, pelo Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco. E ainda reflito sobre como e quais narrativas autobiográficas estão compondo regimes de verdade no campo das artes têxteis.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Têxteis. Cultura Visual. Processos de Criação. Exposição. Autobiografia.

Las prácticas artísticas textiles se han convertido en un campo de innumerables posibilidades, reuniendo cada vez más interesadas/os con distintas referencias profesionales y constituyendo una comunidad investigadora y artística que se reúne con la preocupación de registrar la construcción de esos conocimientos específicos en la historia del arte. Buscan profundizar los conocimientos teóricos y prácticos para acelerar la circulación de las experiencias textiles en las áreas de la pesquisa, acercando la vida cotidiana a los campos de investigación institucionalizados.

Me gusta llamar de prácticas y narrativas textiles contemporâneas a las innumerables acciones poéticas que utilizan diferentes materialidades y/o conceptos textiles, desde el bordado, el crochet, el tricot, la tapicería (...) hasta la búsqueda de fibras y tramas digitales, practicadas por artistas, artesanos, estudiantes, aspirantes y curiosas/os para visibilizar narrativas personales y/o de grupos y comunidades. Es cuando el textil en su

materialidad o conceptualización - o extravagancias - se vuelve esencial a los procesos de creación (no solamente de los artistas).

En este texto, traigo algunas pistas para ampliar la comprensión de las prácticas artísticas y narrativas textiles contemporáneas¹. Lo haré relatando vivencias y presentando ejemplos oriundos de la tercera edición del Proyecto *Tramações: a memória e o têxtil*², desarrollado de manera virtual, en 2020, junto con un grupo de estudiantes de curso superior, postgrado y artistas de Pernambuco. Fue en esta edición del proyecto que se intensificaron las reflexiones sobre cómo y cuales narrativas autobiográficas están componiendo regímenes de verdades en el ámbito de las artes textiles.

Tramações fue un proyecto de acciones compartidas de curaduría, expografía, procesos de creación en artes visuales y mediación cultural, presentado como cumbre en una exposición colectiva. La primera edición ocurrió en el 2016³ y la segunda en 2018⁴, ambas bajo el tema *Gênero e Sexualidades*.

En las dos primeras ediciones del proyecto noté que la materialidad textil se volvió esencial en la elaboración de diversas poéticas oriundas de narrativas autobiográficas. Aunque presentes, no se exploró adecuadamente este aspecto en la época. Por eso, en 2020, la tercera edición de *Tramações* fue desarrollada virtualmente bajo los temas *A memória e o têxtil*, de una manera adaptada al contexto de la pandemia de la Covid-19 y sus medidas de bioseguridad. Contuvo con tres acciones: 1) formación artística y pedagógica de un grupo de 18 estudiantes en el campo de las artes textiles; 2) ofrecimiento de un pequeño curso del mismo tema para la comunidad académica y miembros externos a la universidad y; 3) exposición virtual colectiva con la participación de 77 artistas oriundos de diversas regiones del país y del exterior, seleccionados mediante una convocatoria abierta.

La exposición colectiva, ponto cumbre de las acciones del proyecto, ocurrió entre noviembre y diciembre de 2020, en el Instagram de las siguientes instituciones⁵: Galeria Capibaribe (Recife/Brasil), Instituto de

Arte Contemporânea (Recife/Brasil), Galpón Gráfico (Córdoba/Argentina) y Projeto Tramações.

Las experiencias en el proyecto *Tramações* generaron datos empíricos que, interpretados en este texto, provocan discusiones y fortalecen el registro de pesquisas de imágenes y escritas sobre las narrativas del momento histórico actual, instrumentalizando otras investigaciones y mediando el encuentro entre las diferentes experiencias e historias. Traigo aquí, por lo tanto, algunas percepciones situadas en el contexto de las prácticas y entendimientos textiles que han aparecido con mayor frecuencia, todavía presentando cierta preferencia por posibles fracturas metodológicas y lagunas conceptuales. Trato esas provocaciones como pistas para entender las ideas, narrativas y prácticas que circulan en el campo de las artes textiles.

Percepciones sobre las prácticas y narrativas textiles contemporáneas

Máximo Laura es un tejedor peruano de merecido reconocimiento internacional. Me quedo encantada con sus tapicerías, con la honestidad que trata los conocimientos ancestrales de su pueblo, con la notoriedad internacional de sus piezas. Al mismo tiempo, las narrativas de los medios que involucran su trabajo me intrigan. Es reconocido como artista textil, circula en varias bienales y eventos del llamado sistema oficial de las artes, recibió varios títulos, tiene un papel político significativo en la lucha contra la eliminación del arte tradicional de los pueblos originarios y también trabaja con avidez para la difusión de las piezas producidas en las asociaciones de artesanos. Cuando se habla de sus obras - o mejor, cuando hablan de sus obras⁶ - surge la razón que las diferencian de los otros artesanos. Las producciones del artista se consideran “arte” porque no siguen una imagen preestablecida, son inéditas, primorosas y llevan la firma del artista. Mientras tanto, las

piezas de los otros artesanos son reproducciones utilitarias que se venden en los mercados públicos.

El texto muestra un juego de narrativas que determinan posibles espacios de circulación y relaciones de pertenencia, mostrando que las artesanías están vinculadas al aprendizaje familiar o comunitario, generalmente acompañadas de la reproducción de piezas destinadas a la comercialización. Por su parte, el arte textil estaría ligado a donde el individuo puede transitar como representante de una comunidad o como autor de piezas exclusivas, que en este caso se denominan “obras de arte”. Bienales, concursos artísticos, exposiciones, muestras en el ámbito de las artes textiles (nacional e internacional), así como convocatorias públicas para promover el arte y la cultura, incluso instituciones de formación académica en artes visuales, son ejemplos de espacios que siguen marcando la dicotomía entre el arte y la artesanía. Tales interrogantes circulan con frecuencia para quienes reflexionan sobre el campo de las prácticas textiles contemporáneas, siendo profundizadas por Shiner (2010), Simioni (2007) y Freitag (2014; 2015) las exploran ampliamente. He visto a artistas sentirse ofendidos por la “confusión de títulos” o por la mínima relación de sus obras con el mundo de la artesanía. También escuché que las prácticas manuales están desprovistas de un pensar artístico, estando relacionadas sólo a la producción de artefactos vendidos en espacios populares o pasado “de boca oreja”.

Sabemos que la construcción de la historia del arte occidental desde la modernidad, específicamente en el Renacimiento, introdujo los conceptos de genialidad e individualidad en la creación del arte y que dichos conceptos fueron importados durante el período de colonización, distinguiendo y delimitando severamente el arte de las artesanías o manualidades (Shiner, 2010). Al mismo tiempo, tales diferencias no se aplicaban a las diferentes comunidades latinoamericanas originarias, donde la palabra “artista”, y todo lo que el término evoca, ni siquiera existía.

Creo que las dos últimas décadas han suscitado tales discusiones, – principalmente con la revisión de una historia del arte hegemónico⁷, entre

muchas razones, porque la manualidad responde a una inquietud colectiva, ella ayuda a frenar la productividad compulsiva, el consumo desenfrenado, la fragilidad del tiempo dedicado a las relaciones interpersonales. La práctica artesanal “nos da algo en lo que creer. Lo complicado convertido en posibilidad. Un campo mental conocido y un tiempo pausado, consciente y genuino alejado de la habitual ansiedad de la vida contemporánea” (Espejo, 2020: s/p).

Otra razón es el creciente interés e inversión en narrativas de las diferencias o “pequeñas narrativas”. Desde esta perspectiva, los llamados grupos minoritarios, marginados, invisibles y con sus narrativas inadvertidas comienzan a “ganar espacio” en la narrativa histórica, siendo también obligados a formular y presentar al mundo sus relatos autobiográficos. Específicamente en el campo de las prácticas artísticas textiles, surge un cierto malestar relacionado con los discursos que “capturan voces marginadas”, dándoles y garantizándoles espacios en el sistema del arte. Participé en jornadas y congresos en los que se presentaron algunas investigaciones académicas que perpetúan una mirada colonialista en la que la/el investigadora/or etnógrafa/o conviven con grupos étnicos alejados de las grandes urbes, aprende técnicas textiles, registra historias según su mirada y vuelve para exponer y recibir créditos con los conocimientos o piezas producidas. Debemos considerar el contexto histórico que todavía favorece este tipo de abordaje y la urgencia de reconfiguración. Por otro lado, también existen investigaciones que priorizan y fomentan las narrativas de esos grupos étnicos, que trabajan en conjunto para el bien común y que desarrollan proyectos y estudios compartidos. Un ejemplo de ello es el proyecto “Mujeres que tejen Pernambuco”⁸, desarrollado por la artista Clara Nogueira quien, entre 2017 y 2019, realizó un mapeo afectivo de mujeres que trabajan con materiales textiles en las ciudades de Lagoa do Carro, Poção, Tacaratu, Passira y Macaparana.

El tema es extenso, pero vale la pena preguntarse: ¿y cuando las narrativas entre el arte y la artesanía se mezclan? ¿Es posible alejarse de los

términos “artesanía”, “prácticas manuales” y “artes textiles” o utilizarlos en una relación no jerarquizada? ¿Cómo jugar, burlarse, apropiarse de estas dualidades en los procesos de creación textil?

Numerosas poéticas presentadas en la tercera edición de la exposición colectiva *Tramações: a memória e o têxtil* hicieron posible caminos interesantes, indicando que estas dualidades pueden confundirse y romperse fácilmente. Setenta e siete autodeclarados artistas, artesanas/os y estudiantes de artes fueron seleccionados a través de una convocatoria y, entre tantas provocaciones la obra *Identidade Artesã I*, de Angélica Carvalho Lemos [Fig.1], alimentó la discusión del por qué “manualidades” y “artesánías” no obtienen la credibilidad estética suficiente para la circulación en el sistema de las artes y en el mundo académico.

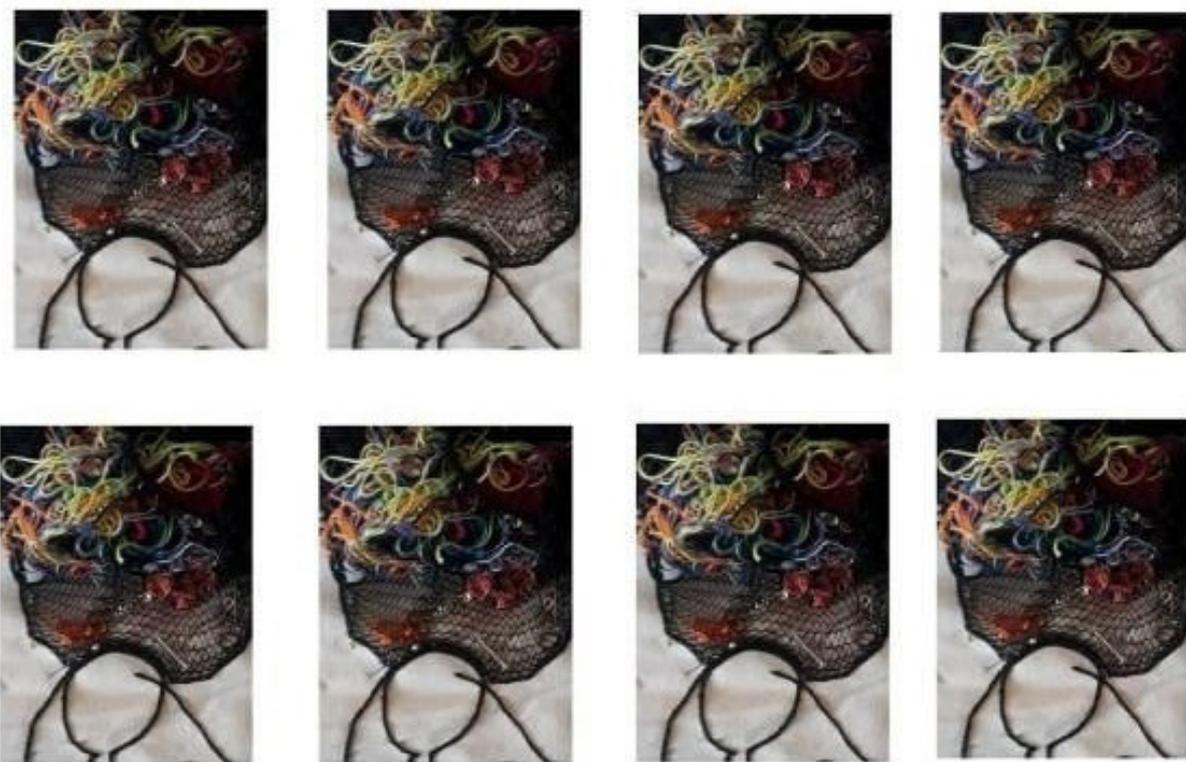


FIG. 1. Angélica Carvalho Lemos, *Identidade Artesã I*, 2020, fotografías, 3,0 x 4,0 cm. Fuente: Archivo del autor.

La autora reivindica espacios para contar y registrar sus historias que hacen eco de las historias de su ancestralidad. Como idealizadora del colectivo *Mulheres de Herança Artesã*, también defendió su registro de un deseo, “la armonía utópica de no existir actitudes dicotómicas en los ambientes y roles: lar, trabajo, instituciones y en los espacios comunitarios. Y también como sujeto que hace su historia en su multiplicidad de roles, mujer, madre, hija, compañera, educadora...” (Lemos, 2021: 71).

Otro punto que se percibe sobre las prácticas y narrativas textiles contemporáneas es la valorización de las habilidades técnicas. Precisión, destreza, agilidad y perfección son aspectos importantes para los grupos étnicos específicos, pues las piezas producidas representan sus identidades culturales, siendo reconocidas por determinados trazos, diseños y puntos. En estos casos, la mejora de las técnicas es un conocimiento deseado que valora la comunidad. Fue interesante lo improbable que sería el surgimiento de puntos “mal hechos” y de piezas con acabados diferentes, ya que hay un compromiso del grupo por hacerlo bien, una apuesta por la técnica muy valorada en las comunidades y cooperativas que son reconocidas visualmente por sus producciones textiles.

En otros casos, se puede discutir la valoración de las técnicas textiles. Es decir, muchos artistas se convencen cuando dicen que el perfeccionamiento constante de las técnicas, la búsqueda por la perfección de los puntos, un oficio bien elaborado, repetición y años de entrenamiento son valores fundamentales a seguir en las artes textiles. La idea de trabajo arduo - mucho tiempo y uso de muchos materiales - circula como narrativa dominante entre aquellas/es que ya alcanzaron cierto prestigio artístico.

En *Tramações: a memória e o têxtil* diversas obras y procesos priorizaron el estudio de los materiales y el acabado impecable del objeto. Al mismo tiempo, también tuvimos poéticas que desmantelaron esas posiciones, valorando errores, trozos, roturas y desgastes. La pieza de Lucyana Xavier de Azevedo fue una de las que, además de desmitificar una cierta belleza en la perfección, ejemplifica lo que pienso sobre la extrema valoración de las

técnicas como condición de circulación y de pertenencia al ámbito artístico:

La obra [*Espelhamento da falha*] surgió de manera orgánica, experimentando aplicar el eucalipto por encima de la seda teñida anteriormente con angico, se utilizó como protección el tejido de algodón. Su resultado proporcionó una imagen reflejada con un defecto en la impresión y algunas manchas y, por esa razón, sería descartada por mi auto-crítica, con la que lucho hace años para reconocer belleza en la imperfección. Pero, también, propuso transparencia, fluidez y ligereza. Llamarla de "obra artística" es una batalla perdida o reconocer que registrar el momento de la recolección y los restos del trabajo mecánico puede resultar en un espejo que me desafía a exponer esas imperfecciones y manchas naturales que son parte de mi. (Notas de Lucyana Xavier de Azevedo)



FIG. 2. Lucyana Xavier de Azevedo, *Espelhamento da Falha*, 2020, Tintura Naturales y Estampación Botánica, 1,0x0,5m. Fuente: Archivo del autor.

Más que técnicas, materiales específicos y modos de ejecución, las prácticas y narrativas en arte textil se acercan de los sentidos que producen, de las relaciones que son capaces de crear y de los conocimientos que pueden generar por medio de las materialidades y/o concepciones textiles, *Espelhamento da Falha* [Fig.2] es un ejemplo de cómo los experimentos de Lucyana Xavier con teñido natural en tejido generaron acceso a memorias y posibilidades de transformación personal, pues

(...) hay formas de potenciar la cuestión de las memorias con esos materiales textiles y de animar a la gente a entender que no es solo el artista que sabe tejer o bordar, pero es el artista textil cuando hay conmoción con este material, cuando este material es convocado al pensar artístico, incluso sin saber qué hacer y sin siquiera saber coser. Es cuando no puedo prescindir de este material, sabiendo que otro material no podrá proporcionar lo que necesito. (Maddonni, 2021: 15)

Los conocimientos ancestrales de creación con líneas, agujas y tejidos sobreviven al tiempo, evocan memorias, hacen eco visuales y transbordan para el otro. Ese fue otro aspecto verificado en los procesos de creación presentados en *Tramações: a memória e o têxtil*. En estos casos, me di cuenta que la redefinición de las memorias autobiográficas ancestrales y la perpetuación de las técnicas y enseñanzas de los más viejos fueron la fuente primaria de innumerables procesos de creación. Es importante preguntarse: ¿cómo impulsa el campo académico las pesquisas e investigaciones poéticas cosidas al aprendizaje ancestral? ¿Cómo ven la afectividad y los relatos autobiográficos quienes producen los conocimientos dichos “legítimos”?

Rayellen Alves le pidió a su padre que le enseñara a tejer una red de pesca. Tenía la intención de rescatar conocimientos que no se les enseñó a las mujeres de su comunidad de pesca, cuestionando por qué solamente los hombres de la comunidad son los responsables por la pesca del pescado y de coser sus redes. Rayellen se aventuró en un nuevo conocimiento, pero que hacía parte de su infancia: “mi padre siempre cosió sus redes, aprendió de niño con un pescador, mi hermana y yo jugábamos con las tramas como

si fuéramos peces presos en la red” (Alves, 2021: 58). También se refirió a la dificultad técnica de hacer, que el uso del hilo de nylon torcido le causaba dolor en las manos y que reconoce su origen de estos aprendizajes:

Los esfuerzos en la producción de una red de pesca la convierten en un objeto de arte, un conocimiento que pasa por generaciones. Los hombres que trazan invierten mucho tiempo en su confección, prestando atención a los detalles de la costura. Al hacerlo, lo primero en que deben pensar es en los tipos de peces que quieren capturar, esto interfiere en el tamaño de las mallas y en su longitud. La sabiduría ancestral está presente en cada acción. (Alves, 2021: 59)



FIG. 3. Rayellen Alves, *Entre Nós*, 2020, Coser una red de pesca, 1,20x1,00m. Fuente: Archivo del autor.

Las cuestiones de género y la invisibilidad de la mujer y del textil en la historia del arte también son puntos fuertes en este ámbito. Al investigar las

producciones contemporáneas del sistema del arte vemos muchos sujetos masculinos introducidos en este medio, participando de grandes eventos y presentando sus producciones al público en general. Sin embargo, el ámbito femenino del bordado, del crochet o de cualquier otra confección con lana, líneas y agujas permea el hacer textil en comunidad y como fuente de independencia financiera para muchas mujeres. La idea de que los puestos profesionales y los sitios de prestigio son visibilizados y protagonizados por hombres se mantiene en el mundo contemporáneo. Considerando amplias variaciones y otros escenarios históricos y geográficos, Jean-Yves Durand dice que:

Además, las mujeres de las elites no solo podían sino que, en cierta medida, debían dedicarse a esta actividad considerada como una señal de alta moralidad, pero su producción no formaba parte del circuito económico. Por otro lado, la elaboración del bordado destinado al uso doméstico, íntimo, escondido o reservado para eventos familiares (como bautizos), testimonio cercano de los mecanismos de los cuerpos y de las pasiones, pertenecía a las mujeres. (Durand, 2016: 05)

Sumergidas en este contexto histórico, queremos señalar las reconfiguraciones contemporáneas provocadas en las artes textiles. Entendemos que hubo una “feminización de los medios textiles, así como la asociación del género a las actividades menos intelectualizadas dentro del campo artístico (como artesanía, por ejemplo)” (Simioni, 2017: 95). La tradición doméstica debe ser amada y legitimada y no rechazada, pues es en este ámbito que se puede aprender y enseñar técnicas, donde los secretos familiares son repasados, donde se comparten las memorias personales, dónde se aprende a interactuar, a qué amar, a qué temer... Karina Maddonni problematiza las tensiones entre el ámbito doméstico y el sistema artístico al decir que:

El arte textil ha tensionado las fronteras del sistema del arte a partir -entre otras cosas-, de la revitalización de lo doméstico y de lo cotidiano en la

escena del arte. El impulso de la irrupción de lo cotidiano en el arte de la mano de las vanguardias de comienzos del siglo XX, ha sido un factor crucial para que esta práctica empiece a ser considerada. Dicho avance se ha seguido afianzando con la propuesta innovadora de la Bauhaus que tomará lo textil como uno de los medios más importantes para producir sus piezas y desarrollarlas en sus talleres a cargo de artistas. (Maddonni, 2020: 195)

Las prácticas textiles se situaron en la escena del arte contemporáneo tras un largo período marcado por las rupturas provocadas por las vanguardias artísticas del siglo XX, ya que “es desde esta intimidad de la casa desde la cual este modo de qué el hacer textil emprenderá su complejo camino para ingresar definitivamente al sistema del arte moderno en la primera mitad del siglo XX, para luego afianzarse en los años 60´s” (*Ibidem*, 2020: 195).



FIG. 4. Ingrid Borba, *Avesso*, 2020, Videoperformance. Disponible: <https://www.instagram.com/p/CilCwjluKz/>. Acceso en: 21/03/2022.

Ingrid Borba pasó por cuestionamientos semejantes en la producción del vídeo performance *Avesso* [Fig.4], interviniendo con líneas rojas en

el interior de su primer vestido de fiesta y dando un nuevo significado a las prácticas sociales y vestimenta considerada adecuada para el género femenino. También afirmó que:

(...) actualmente, trabajar con tejidos y líneas aún conlleva concepciones binarias de género, juicios de valor estético, entre artesanía y obra de arte, así como concepciones de procesos desprovistos de reflexión creativa y de gusto inapropiado. Así, la actividad textil camina por espacios de conflicto y distensión entre las relaciones de género y los valores estéticos y culturales (Borba, 2021: 110).

Me gusta conocer y citar ejemplos de las relaciones macropolíticas que involucran el ámbito del arte textil. Uno de ellos me conmueve especialmente: la historia de los pañuelos blancos de las Madres de la Plaza de Mayo. La asociación argentina Madres de la Plaza de Mayo se originó en 1977, en la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, con las madres que tuvieron sus hijos asesinados o desaparecidos durante la dictadura militar. Los pañuelos blancos, bordados con los nombres de sus hijos/as, nietos/as, se convirtió en un símbolo de lucha y reivindicaciones consolidado en el imaginario visual de los varios países latinoamericanos. En 2020, la Ley del Aborto fue aprobada en Argentina y el pañuelo, heredado de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo, ahora verde, se asumió como símbolo del movimiento que llevó años en ganarse el derecho a interrumpir voluntariamente la gravidez hasta la 14ª semana de gestación.

También bajo el trágico período de la dictadura chilena (1973-1990), muchas mujeres arpilleras pudieron denunciar cerca de tres mil muertos o desaparecidos durante todo el régimen. La arpillera es una técnica textil que se originó en Chile y que aún influencia a muchos países del mundo. Las mujeres arpilleras mostraban con imágenes lo que realmente sucedía en el período militar y son reconocidas como guardianes de los derechos humanos y promotoras de acciones humanitarias, circulando por el mundo en muchas exposiciones y museos de prestigio. Las mujeres arpilleras fueron más allá de la necesidad de sustentar económicamente sus familias en este período,

ya que jugaron un papel político mientras actuaban colectivamente en redes de solidaridad y denunciaban las atrocidades de la dictadura.

Los contextos políticos de esos movimientos son aterradores, pero siempre me quedé fascinada por los sentidos de la imagen atribuidos a un pedazo de tejido bordado y las razones que llevan a la presencia imprescindible del textil. Esta dimensión del colectivo, de la fuerza que unen los intereses comunes, de las voces que hacen eco imponiendo el tono del discurso, que acogen convirtiéndose en un puerto seguro, que dan sentido a un vacío o algo que falta o es difícil de resolverse, que problematizan temas delicados y necesarios, son características presentes en muchas prácticas y narrativas textiles en una dimensión macropolítica.

El Guerrilha Crochet (*Yarn Bombing*), movimiento que genera reflexiones sobre la ocupación de los espacios urbanos con intervenciones en crochet y lo que se suele decir *Craftivism* – término acuñado por Besty Greer (2014) que significa movimiento que resalta una determinada causa, haciéndola evidente, adecuada al momento y que cruza el *artivismo* con prácticas textiles y artesanales, transformando el bordado, el crochet y el tricot en armas de protesta compartidas – son ejemplos de la dimensión macrosocial de la política en el ámbito textil. Una vez más, el femenino y las cuestiones de género se destacan en este sesgo, tanto por la familiaridad y la fuerte conexión afectiva con la materialidad de las técnicas textiles de quienes las producen y de quien interactúa con las intervenciones, y por la participación colectiva en temas que desafían nuestros tiempos. Por lo tanto, reiteramos que “el arte textil está fuertemente connotado por su vinculación a prácticas feministas, sociales y políticas, su proximidad con la artesanía y la puesta al día o renovación del concepto del textil mediante el uso de las nuevas tecnologías” (Tejada; Espino, 2012: 180).

La familiaridad y la fuerte conexión afectiva con la materialidad de las técnicas textiles y sus instrumentos involucram de manera peculiar tanto a quienes producen artefactos como a quienes interactúan con ellos.

La convocatoria *Tramações: a memória e o têxtil* atrajo el colectivo *Paisagens Móveis* (Bárbara Lissa y Maria Vaz) con la obra *Ríos Tecidos*. El colectivo investiga las memorias de los ríos urbanos de Belo Horizonte (Minas Gerais/Brasil), cuestionando el daño ambiental causado por el progreso industrial en la región. Después de interactuar con muchos moradores que viven próximos de la orilla de los ríos y de juntos bordar sus memorias, Bárbara Lissa y Maria Vaz realizaron un manifiesto performance, historiando lo que consideraron un desequilibrio exacerbado entre la acción humana y el medio ambiente.



FIG. 5. Bárbara Lissa y Maria Vaz (*Paisagens Móveis*), *Rios Tecidos*, 2020, Performance. Fuente: Archivo del autor.

El campo de los estudios de la moda tiene inquietudes, dinámicas y singularidades propias que no permiten su asociación exclusiva con el

uso social de las ropas. Sin embargo, es posible decir que la constitución de hábitos de consumo y las relaciones sociales del cuerpo estudiadas por investigadoras/es de la moda han proporcionado investigaciones pioneras sobre las reverberaciones socioculturales de las ropas, apercibiéndole como mecanismos de poder y fuente de creación. Se discuten, por ejemplo, los estándares de belleza que constituyen visualidades y las cuestiones ambientales, como tal el teñido tóxico de los tejidos, el uso del material sintético y natural en la industria textil, el tiempo de descomposición de las fibras y un cierto retorno al consumo consciente de las ropas. Después de todo, ¿qué sabemos sobre la relación ambiental y las políticas de sostenibilidad en los procesos de producción textil?

Es en el ámbito de la moda que encontramos gran parte del marco teórico para el fortalecimiento de la comunidad de investigación en artes textiles, ya que sus profesionales han estado circulando en el ámbito académico desde hace más tiempo, con mayor dinamismo y sin el legado de una concepción "clásica" de arte. También crea un sistema de producción de deseos de consumo que se vincula íntimamente con el popular, que atrae miradas, que seduce y es atractivo, que instiga maneras de vestir. Al mismo tiempo, abre caminos para problematizar la homogeneidad del conocimiento y el control de los cuerpos. Sobre esto me gusta mencionar las exposiciones de los vestidos de Frida Kahlo que circulan por el mundo y que ya aparecen como contenido de artes visuales en los libros didácticos brasileños. La vestimenta para un cuerpo frágil y debilitado, así como la valorización de la cultura tehuana - mostrando sus referentes de identidad mexicanas - hicieron de la artista un ícono del feminismo e inspiraron numerosas investigaciones que correlacionan la domesticación del cuerpo femenino al vestuario.

Dos lecturas concretas influyen en mis procesos de creación: el libro "O espírito das roupas: a moda no século XIX", de Gilda de Mello e Souza (2019) y la Revista Urdume que viene trabajando en un mapeo cartográfico

de las varias manifestaciones culturales de las artes textiles en el panorama nacional. Esas lecturas, junto a mi interés personal por la producción de mis propias ropas, instigaron el proyecto *Alinhavadas* [Fig.6], que es una acción poética relacional y comunitaria en la que invito a amigas/os, estudiantes e/o interesadas/os a coser faldas a través del auto modelado, utilizando solo el punto hilván . Es una acción poética del encuentro, cargada de relatos autobiográficos compartidos que reverberan nuevas producciones de significados sobre el uso social de las faldas, como por ejemplo: ¿qué historias se puede conocer todavía sobre las faldas? O ¿qué dice el uso de este artefacto textil de nuestro momento histórico cultural? O ¿qué puedo aprender con las narrativas de otras personas sobre el uso de las faldas? O ¿qué podemos aprender de esos recuerdos que dejan las ropas como legado?



FIG. 6. Luciana Borre, *Alinhavadas*, 2020, Performance. Fotografia: Walton Ribeiro. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Uxku-jSdoKA>. Acceso en: 22/03/2022..

No fue sólo la transgresión de las técnicas de costura comunes que estaban en escena, sino que en cada encuentro busqué observar, sentir y transgredir visualidades sobre el uso de las faldas y compartir narrativas de vida para la percepción y reflexión de los aspectos histórico culturales que implican su uso, también porque “en una economía capitalista, en una economía de ropas nuevas, la vida de los textiles adquieren una existencia fantasmal, ganando importancia o incluso tomando consciencia solo en momentos de crisis” (Stallybrass, 2012: 19).



FIG. 7. Elyenai Fernandes, *Vestido de mim*, 2020, fotografía. Fuente: Archivo del autor.

Alinhavadas formó parte de la exposición colectiva *Tramações: a Memória e o têxtil*, así como la poética de Elyenai Fernandes, fotógrafo de

moda, que decidió crear contravisualidades sobre la constitución de las masculinidades hegemónicas. Creó el ensayo fotográfico *Vestido de mim* (Dressed in Me) a partir del uso de artefactos que tenía prohibido usar [Fig.7], deconstruyendo conceptos hegemónicos de lo que es ser y cómo vestirse como un hombre. A Elyenai:

Cada artefacto necesitaba sustentarse en un recuerdo para no presentarse simplemente como un elemento de moda. Mi repertorio de imágenes construido sobre el dominio de la hegemonía dio paso a la producción de contravisualidades, ya que las imágenes producidas confrontan el ideal que me fue impuesto. De estos recuerdos surgió la primera inquietud: ¿qué dejé de usar para no parecer menos hombre? A partir de ahí, decidí ponerme en una posición de vulnerabilidad e invertir los roles, de fotógrafo a fotografiado. (Notas de Elyenai Fernandes)

El último punto observado durante *Tramações: a memória e o têxtil* fue la expansión de las materialidades textiles, después de todo: ¿podemos considerar como poética textil una obra o proceso que no utiliza agujas, tejidos, hilos, lanas, bastidores? ¿Cómo nos posicionamos frente a una fotoperformance textil? ¿De un collage textil digital o de ropas virtuales? ¿Y cuando la materialidad textil no está presente en una obra o en un proceso de creación que se autodenomina textil?

Laura de la Colina Tejada y Chinchón Espino (2012) señalan que el estudio de las fibras se convirtió en uno de los hitos que se registraron a partir de la década de 1960 e que los términos *Arte Textil* y *Arte de Fibra* han sido asumidos por completo como género dentro de las prácticas artísticas desde la década de 1990, advirtiendo de la permanencia de cierta tensión en la relación con los géneros clásicos. Aún así, es común, al hablar del textil, específicamente sobre sus orígenes, técnicas, usos y aprendizajes, que surjan varias narrativas distintas, muchas veces opuestas o contradictorias, siendo esta una característica prometedora del ámbito.

Se problematiza el estudio de las fibras como una posible vertiente

"originaria". Al mismo tiempo, también se puede cuestionar el propio uso de los tejidos, hilos, lanas, bastidores y agujas como material base del arte textil. Durante una conferencia, la artista, docente y curadora Karina Maddonni manifestó que, hasta 2014, bienales, concursos y festivales, denominados textiles delimitaban la materialidad empleada en las obras y que muchas obras y procesos artísticos todavía están derribando tal perspectiva en la contemporaneidad.

En *Tramações: a memória e o têxtil* recibimos una propuesta poética que involucraba la producción de bioplástico a partir de la yuca como materia prima. El grupo proponente planteó el tema y, en base a eso, tuvimos una larga conversación para decidir si la obra y su memorial tenían sentido a la luz de la convocatoria.

Como mediadora en los procesos de enseñanza y de aprendizaje decidí provocar todavía más el debate, conduciendo al grupo a reflexionar la expansión de las prácticas artísticas textiles: ¿por qué la proponente de la obra *Linearidade híbrida* envió tal poética? ¿Cómo defiende y/o relaciona su proceso de creación al tema "memoria y el textil"? ¿Conocemos la fotoperformance textil o el collage digital textil? ¿Seremos capaces de enmarcar los procesos de creación textiles?

El relato de la experiencia de la autora de *Linearidade híbrida*, Kathy Carvalho, contenía su experiencia en una empresa de moda con expresiva preocupación ecológica, su desempeño en la aplicación de tests físico-químicos para utilizar sobras y residuos plásticos en la creación de ropas y la contextualización del proceso de creación. El siguiente relato también amplió el debate:

Particularmente lo que me cautiva en la vida cotidiana es la materialidad. Al mismo tiempo, hay un intermediario de los sentidos y, por tanto, me encuentro ante la dicotomía de que lo inmaterial se manifiesta en lo material. El detonante de la investigación son los biomateriales compuestos por tapioca que desarrollé con los recursos que tenía en casa durante el período de aislamiento social por la pandemia del Covid-19. Al darme

cuenta de que los materiales biodegradables son compuestos orgánicos, me desafiaron a crear un material 100% natural, así que comencé un proceso de combinación de ingredientes. (Notas de Kahty Carvalho)

El grupo llegó a la conclusión de que no tenía sentido distinguir qué sería la materialidad textil, pero sí, la indispensabilidad del textil o del pensamiento de la trama para la construcción poética. Esta noción de trama textil opera en el campo de lo sensible, en los afectos, de manera silenciosa, como una estructura presente que necesita del otro, que depende de la relación con el otro. Como en el telar, la trama solo es posible en relación con la urdimbre.



FIG. 8. Kathy Carvalho, *Linearidade híbrida*, 2020, *Bioplástico*.
Disponibile: <https://vimeo.com/479638367> Acceso en: 22/02/2022.

¿Qué regímenes de verdades estamos creando?

Asumo con los estudiantes que existe una comunidad artística e investigadora interesada en registrar relatos, historias e investigaciones sobre narrativas y prácticas textiles, entendiéndose como un campo de conocimiento y argumentando que tales prácticas no solo reflejan una expansión de lenguajes y tendencias del arte contemporáneo o de la moda. Están trabajando en la construcción epistemológica de este campo, planteando que, incluso ante innumerables posibilidades de acción, de uso de soportes y técnicas, de aspectos teóricos e históricos, hay particularidades a considerar. Entre estas peculiaridades están: cómo aprender (generalmente a través de vínculos familiares, ancestrales y/o afectivos); donde circulan los/las artistas y/o productores de narrativas textiles (desmantelando el llamado circuito artístico oficial); la indispensabilidad de las características textiles en los procesos creativos (uso de materiales específicos y trama relacional); actuar a través de prácticas colaborativas (se trata de la relación entre el yo y el otro, de la construcción de relaciones macropolíticas); la relación interdisciplinaria (varias/os profesionales y fuentes de diferentes áreas de conocimiento) y; el vínculo a la memoria corporal (autobiografía).

Entiendo que el arte textil puede entenderse como un vasto campo donde se relacionan una serie de elementos y una cierta regularidad discursiva, donde algunos objetos y vocabularios se están volviendo propios del mundo textil, como: “memoria y textil”, “bordado y el femenino”, “Guerrilha Crochet”, “artivismo textil”, “narrativas textiles”, “narrativas/ relatos del yo”...

Estas coherencias y acciones enunciativas se están creando en torno al campo de las artes textiles, brindando oportunidades de fortalecimiento de determinadas metanarrativas y advirtiéndole de que este juego de los que saben narrar también ofrece trampas, pues “la verdad del arte textil, lejos de cristalizarse por su propia historia, tradición y teorías, se conforma mediante una dinámica de desplazamientos de saberes y disciplinas que sus

propias prácticas las provocan” (Maddonni, 2020: 198).

En este escenario, el camino que elijo recoger es en la comprensión de las relaciones de poder que propone la *Educação da Cultura Visual*, con la que investigo la red enunciativa en torno a las prácticas textiles contemporáneas que generan "grandes verdades". A través de la repetición, algunas frases y pensamientos comienzan a circular sin respuestas. Por lo tanto, me preocupa las declaraciones que naturalizan las prácticas textiles al mundo de las mujeres cuando grupos étnicos culturales específicos son impelidos, de manera irrespetuosa, a narrar sus costumbres.

Está anclada en la *Cultura Visual* que busco comprender la construcción social de la mirada, las visualidades construidas y/o invisibles en torno al tema. Por ejemplo, ¿cómo las prácticas artísticas textiles promueven aspectos terapéuticos que integran al sujeto individual a la colectividad? O ¿cómo estas prácticas incorporaron sin ninguna crítica el discurso terapéutico en sus actividades diarias? ¿Cómo ha asumido el mundo textil un sesgo curativo hacia las cuestiones socioemocionales con la nítida intencionalidad de manutención de los ideales de consumo y productividad, incluso en tiempos de pandemia?

Los aspectos curativos y de reinterpretación emocional rodean con frecuencia el ámbito de las prácticas textiles. Por un lado, el uso de materiales baratos (o reutilizados) y el fácil acceso al conocimiento de los puntos y técnicas (puedo aprender con mi propia familia, con personas próximas o en internet) son factores que favorecen la relación entre arte, la atención terapéutica y la terapia ocupacional.

Por otro lado, acciones textiles en grupos brindan oportunidades de exposición personal de angustias, miedos, preocupaciones y reivindicaciones. Hay algo de intimidad con los hilos y técnicas con agujas, muy conectadas a la ancestralidad, la espiritualidad y la superación de los malos momentos. Generalmente, la recuperación de las memorias de las infancias es utilizado para volver a significar algo del presente. Además, la costura, el bordado, el crochet, el tejido, entre tantas otras posibilidades, exigen

placer y ritual de quienes lo adoptan. Si no fuera así, ¿qué haría que alguien pasara horas concentrado en la producción de una pieza con innumerables recursos tecnológicos a su disposición? Edith Derdyk (2010, s/p) traduce este sentimiento: “¿Qué me retiene literalmente durante horas, cosiendo ese hilo que junto genera una fuerza superior? Soy prisionera, pero a la hora de coser nace la posibilidad de tocar, con la punta de una aguja, la sensación de libertad”.

Durante la tercera edición del proyecto *Tramações: a memória e o têxtil*, nos enfrentábamos a la pandemia de COVID 19. Aislamiento, clausura, dificultades financieras, inestabilidades emocionales, psíquicas y un conjunto de obstáculos fue el contexto que nos llevó a realizar todas las acciones del proyecto en carácter virtual. Varias poéticas presentadas en la exposición exhalaran la necesidad de exponer angustias y protestas específicas de este momento, enfatizando que el intercambio de relatos y de procesos de creación posibilitaron aspectos curativos e de resignificación emocional. Según algunos participantes del proyecto, la mediación cultural de algunas obras y procesos poéticos funcionó como una herramienta terapéutica. También hubo piezas que llegaron como materialización de acciones terapéuticas orientadas por un profesional del área. Karina Maddonni sostiene que la materialidad textil aproxima las posibilidades reflexivas a nivel introspectivo:

Las peculiares características de su materialidad, la fascinación ante las técnicas utilizadas, lo blando de su aspecto, el tiempo encapsulado en el trabajo textil, seducen al tacto antes que a la visión; la activación de nuestros sentidos, también, son sólo algunas de las constantes que encontramos en las obras textiles. Son estas cuestiones, entre otras, que promueven una sensación de familiaridad con las obras, y habilitan la proximidad a ellas por parte de un público heterogéneo del arte contemporáneo. (Maddonni, 2020: 199)

En *Tramações: a memória e o têxtil* muchas obras y poéticas fueron originadas a partir de ese siego, destacando la necesidad de rescatar

memorias de la infancia para dar nuevo significado a algo del presente. Cecilia Conforti volvió al pasado para revivir traumas, sobrevivir al dolor y reparar el daño sufrido en la infancia como vía terapéutica. A través de una actitud reflexiva afirmó que el tejer adquirió un significado más profundo que la misma acción. La repetición y el tiempo empleado en la elaboración de *Tejiendo Memoria Ternura* formaron un ritual repleto de valores simbólicos, comparándolo con el acto de rezar. Añadió: “cuando exploro mi propia experiencia, en el diálogo personal prevalece la complejidad y la contradicción. Se presenta como una discusión interna de cómo y por qué interpreto de una determinada manera. Luego se produce una deconstrucción personal” (Conforti, 2021: 65).



FIG. 9. Cecilia Conforti, *Tejiendo Memoria Ternura*, 2020, crochê, 50x70 cm. Fuente: Archivo del autor.

Sin desconsiderar estos procesos curativos, tan importantes y necesarios, pregunto si hay intereses o apropiaciones de un pensamiento capitalista que capte esta necesidad y comience a trabajar con ella para que el sistema siga siendo productivo. ¿Un sujeto en buenas condiciones socioemocionales se adecua mejor al trabajo, al sistema de producción y de

consumo contemporáneos? ¿Cómo el autocuidado, la búsqueda por la cura de los problemas psíquicos se ha presentado en los medios de comunicación, en nuestras pantallas, en los grupos de conversación por *whatsapp*, en las ceremonias religiosas? Tengo la sensación de que, para narrar a uno mismo, ser el protagonista de su propia historia, curarte preferiblemente por un camino reconocible – ¿textil? – y mostrar la trayectoria, corresponden a nuevos mecanismos de control de nuestros cuerpos.

Una vez, conocí un grupo de señoras artesanas que se reunían tres veces a la semana para bordar. El programa de salud familiar en esa comunidad proporcionaba abundantes materiales textiles, espacio físico y seguimiento sistemático de una terapeuta y de una asistente social. Creo que programas como estos son sumamente importantes y mi reflexión no está vinculada a las acciones en sí, sino en la observación de que en los mismos días y horarios de reunión de aquellas señoras bordadoras también fueran recibidos los niños de la comunidad. El motivo de tal encuentro fue que las mujeres en edad laboral, madres de aquellos niños, podrían trabajar mientras sus hijas e hijos eran bien atendidos por las señoras jubiladas. Un ejemplo caricato de como la sanidad emocional y la seguridad de la infancia mantiene el sistema productivo.

También creo que el campo de las artes textiles que se organiza y configura en la contemporaneidad es reflejo de un “giro narrativo” tan bien tratado por Godson (2017) y Canclini (2021). En este giro, se puede ver la promoción de “pequeñas narrativas”, o sea, donde grupos invisibles, y muchas veces llamados de “minorías”, son convocados a contar sus historias, logrando el reconocimiento social y espacios a los que hasta entonces no accedía.

La autobiografía, también recurrente en las obras y procesos de *Tramações: a memória e o têxtil*, se convirtió en fuente primordial en los procesos de creación en artes textiles, no sólo por causa de la abundancia de narrativas personales que circulan en el arte contemporáneo, sino porque creo que la inversión en procesos subjetivos proporciona mejores relaciones

a nivel macro político. Narrarse, compartir historias de la vida, hablar de uno mismo, no se desconecta de la necesidad de percibir las condiciones sociales e históricas en las que se insiere, pues éstas, en general, crean las posibilidades de construcción de tales relatos, como

cuando el ‘yo’ busca hacer un relato de sí mismo, puede comenzar con uno mismo, pero encontrará que ese ‘yo mismo’ ya está implicado en una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas; de hecho, cuando el ‘yo’ busca hacer un relato de sí mismo sin dejar de incluir las condiciones de su propio surgimiento, debe, por necesidad, tornarse un teórico social. (Butler, 2019: 18)

Por eso, al trabajar con el grupo proponente de *Tramações: a memória e o têxtil* pedí la evocación de algunas memorias personales que podrían generar cuestionamientos, que podrían ser reinterpretadas, que podrían transformarnos en alguien que aún no somos, dejando claro que para contar una historia – real y/o ficticia – no es lo mismo que hacer un relato de uno mismo.

Al mismo tiempo, existe un régimen de verdades instalado en torno de las narrativas autobiográficas, de los relatos de grupos invisibles y/o ocultos de la historia, requiriendo algunas consideraciones fundamentadas en Judith Butler al preguntar: ¿en qué consiste el yo? En qué términos puede ese yo dar un relato de sí mismo? Para la autora, ese ‘yo’ no es simplemente un efecto o instrumento de las normas vigentes, de las creencias de un grupo. Tampoco puede separarse ningún “yo” de las condiciones sociales de su surgimiento, “ningún ‘yo’ que no esté implicado en un conjunto de normas morales condicionantes, las cuales, siendo normas, tienen un carácter social que excede un significado puramente personal e idiosincrásico” (*Ibidem*: 18).

Cuando se comienza un relato de uno mismo – el registro de una narración – el sujeto comienza hablando de sí mismo, pero pronto descubrirá que está involucrado en un tiempo social y geográfico que crea sus condiciones de narración. No hay una historia propia, sino también una historia de relaciones. Ante un conjunto de normas y reglas, el sujeto sigue siendo

un negociador que, de manera vital acepta, se adapta, lucha en contra, se rebela... siempre dentro de las condiciones que se le ofrecen. Butler (2019) argumenta que nos vemos provocados a narrar frente a alguien que nos demanda, frente a quién nos lo pide. Relato a mi misma porque alguien me lo pidió, porque alguien me incitó y ese alguien tiene algún poder delegado por un sistema. Ese alguien nos desafía, cuestiona, nos acusa y ante eso, contamos y confrontamos nuestra historia, damos nuestra versión de la verdad.

Una vez, una amiga artista comentó, frustrada, que solo recibía invitaciones a conferencias y exposiciones artísticas que trataban del tema de la transexualidad. Ella estaba inquieta porque, ante una amplia gama de trabajos en bordado y publicaciones de artículos del ámbito textil, solo su identidad transexual era visible y deseable. Se sintió atrapada en una identidad construida externamente, convocada insistentemente a la militancia y representación de las disidencias de género. Ella fue llamada constantemente para el relato de sí a partir de un único sesgo de identidad que, a su vez, representaría un grupo más grande. Estaba en un juego: “¿quiere entrar al sistema? ¡Así que habla de ello! Usted representa a un grupo, así que honre su comunidad. Olvídense de otros asuntos, ¡ahora usted será reconocida por ello!” El cobro por un determinado tipo de relato fue seguido por la instauración de un sentimiento de culpa. Eso surgía cuando su inversión profesional no representaba aquellas que estaban en condiciones sociales de vulnerabilidad, como si la causa fuera su obligación ética y moral.

Las cartas de este juego de poder quedaron aún más marcadas cuando se abrió en su Estado una convocatoria pública de fomento del arte y la cultura “ofreciendo” puntuación extra a proyectos provenientes de representantes de la comunidad LGBTQI+. El tema aquí no se centra en necesarias acciones afirmativas por las que debemos luchar y trabajar duro, sino en el hecho de que esta artista se dio cuenta de que las innumerables invitaciones para componer equipos de trabajo para la citada convocatoria tenían intereses de orden económica en relación con su identidad transexual. Si

bien es necesario, se ha de plantear cuestiones críticas y comprender que tales estrategias mueven piezas para buscar las narrativas “aceptas” en la contemporaneidad. Conocer estos matices permite ampliar el poder de elección, de negociación en estas sutiles y severas relaciones de poder.

Con ese ejemplo, comprendo que el trabajo de la narrativa autobiográfica se desarrolla en el contexto de normas que preceden y extrapolan el sujeto. Son estas normas las que establecen los límites de lo que se puede narrar, de lo que puede tornarse inteligible en un tiempo histórico determinado, ya que “no hay autocreación (*poiesis*) fuera de un modo de subjetivación (*assujettissement*) y, por tanto, no hay creación de uno mismo fuera de las normas que orquestan las posibles formas que debe asumir el sujeto” (Butler, 2019: 29). Dicha lógica también impulsa el movimiento, impulsa la reinención de las reglas y la búsqueda de otras posibilidades, ya que “la norma no produce el sujeto como su efecto necesario, ni el sujeto es totalmente libre para despreciar la norma que inaugura su reflexividad” (*Ibidem*: 31). Reflexionar sobre las normas, percibirse en ellas, es lo que genera su creación y/o expansión.

La narrativa autobiográfica presupone responder a las preguntas del otro, elegir los hechos a narrar, tomándose como objeto de reflexión, asumiendo como parte responsable de las situaciones narradas. No todo lo que relatamos es fruto de un conocimiento consciente, “momentos de desconocimiento sobre uno mismo suelen surgir en el contexto de las relaciones con los demás”, como señala Butler (*Ibidem*: 32). Por lo tanto, la relacionalidad asume un punto clave en el pensamiento de las prácticas y narrativas contemporáneas en las artes textiles, ya que compartir historias, dar un nuevo significado a las memorias, tejer en conjunto, contaminarse por el otro, por las versiones de la realidad del otro, genera procesos de creación y de significativos aprendizajes:

Lo textil nos incluye, nos acerca, convive con la diferencia y goza en ella. Los procedimientos y procesos en las prácticas artísticas que involucran lo textil – tanto en subjetividades individuales como colectivas – incluyen siempre

al otro ya sea de manera tácita como efectiva y real. Si es en esta vitalidad conmovedora que le es propia en la que tienen lugar los desbordamientos que, lejos de ser derroches, son las intensidades provocadas por el encuentro con algunas obras, donde la palabra se desvanece y nos queda la emoción, la conmoción, la clara certeza de la necesidad de lo otro, del otro. (Maddonni, 2020: 200)

Durante la capacitación con el grupo proponente de *Tramações: a memória e o têxtil* invertimos en investigaciones personales que generaron informes de uno mismo. Pero la comprensión del yo y de nuestras relaciones histórico culturales no parecía llegar a su totalidad. Algo faltaba, algo no tocó la comprensibilidad. Incluso ante la falta de comprensión es posible destacar conductas éticas y de auto responsabilidad cuando hacemos un relato o cuando exigimos relatos, cuando también obligamos al otro a hablar de sí mismo. La totalidad del relato siempre será imposible de alcanzar, ya que “el sujeto siempre hace un relato de sí para el otro, ya sea inventado, ya sea existente, y el otro establece el escenario de cuestionamiento como una relación ética más primaria que el esfuerzo reflexivo que hace el sujeto reportarse a sí mismo” (Butler, 2019: 33). Entonces cuando le pedí al grupo que partiera de la autobiografía en sus procesos creativos estaba pidiendo una narrativa: di algo importante sobre ti, cuéntanos algo que nos gustaría escuchar. Esta relación nunca deja de tener pretensión, pues terminamos valorando las historias que impactan, que conmueven, que causan rupturas, provocando el estado de constante búsqueda de lo extraordinario.

Después de todo, ¿es posible lograr un entendimiento histórico cultural con nuestras autobiografías? ¿Cómo dudar de nuestros relatos, que muchas veces se caracterizan por cuestiones subjetivas impactantes? ¿Qué responsabilidades tengo al narrar hechos autobiográficos? ¿Qué puedo aprender con el otro frente a una narrativa autobiográfica? ¿En qué nos hemos convertido con la creación de narrativas autobiográficas que apenas alcanzan la dimensión de los hechos? Butler pregunta “la postulación de un sujeto que no se acaba a sí mismo, es decir, cuyas condiciones del

surgimiento jamás podrán explicarse plenamente, destruye la posibilidad de responsabilidad y, en particular, de reportarse a sí mismo?" (*Ibídem*: 31).

Butler dice que reconocer los límites del autoconocimiento es suficiente para sustentar una concepción ética, y de responsabilidad, ya que "una operación crítica no puede darse sin esa dimensión reflexiva. Poner en cuestión un régimen de verdades, cuando es el régimen que gobierna la subjetivación, es cuestionar la verdad de mí mismo y, en efecto, mi capacidad de decir la verdad sobre mí mismo, de hacer un relato de mí mismo" (*Ibídem*: 35). El reconocimiento de los regímenes de verdades puede ser contestado y transformado, y esta relación con los regímenes de verdades hablan de mí mismo. Esta es una acción arriesgada, porque lanzarme a la criticidad de mi propia educación puede llevar al no reconocimiento del otro. Existe el riesgo de que ya no se reconozca. Quién soy o en quién puedo convertirme trae consigo la inestabilidad que tanto miedo nos da. Quién yo puedo ser deshace la determinabilidad de los regímenes de verdades. Al invertir en la autobiografía de aquellos con los que trabajo, también reflejo sobre los sistemas de verdades en los que estoy inserida y por los que también soy reconocida.

Cualquier narrativa construida sobre sí mismo sólo se construye porque hay una interpelación. Hay alguien o un sistema que interpela, que solicita la narrativa, que legitima o condena. Cualquier narrativa también es ficcional, porque contamos y volvemos a contar nuestras historias de diferentes maneras y se espera que la narrativa tome nuevas direcciones. Nuestras narrativas son desorientadas por aquello que no es solo mío, ya que "la autoridad narrativa del 'yo' debe dar paso a la perspectiva y la temporalidad de un conjunto de normas que cuestionan la singularidad de mi historia" (*Ibídem*, 2019: 52). En este sentido, la narrativa tiene aspectos ficticios porque se vuelve imposible describir las experiencias solo en palabras u oralmente. Hay algo de inalcanzable cuando se rescatan las memorias. También hay aspectos desconocidos de nuestra propia subjetividad y se crean momentos y espacios para que esa narrativa, siempre parcial, se

desarrolle bajo ciertas reglas.

El yo comienza a contar su historia de acuerdo con normas de narración reconocibles, concordando en narrar de acuerdo con esa estructura de interpelación. A su vez, al entrar en esta estructura, también será capaz de interpelar. Aquí es donde reside el potencial de la narrativa o una gran trampa cuando las estructuras de narración son cerradas, estancas y rígidas. Antes de interpelar y ser interpelado, el sujeto presencia, ve, conoce otras preguntas, se familiariza con las reglas. Se involucra en la escena de los demás.

La narrativa de uno mismo está llena de incoherencias, en primer lugar porque los aspectos subjetivos e incomprensibles de uno mismo impregnan y oscurecen la comprensión de sí. Después porque al estar insertado en una estructura narrativa e interrogante, lo que contamos depende de lo que podemos contar y de lo que se nos pida a contar. Y sin embargo, porque soy responsable del otro cuando me narro. Mi historia nunca será solo mi historia, mucho menos puedo decir cual es el origen de mi historia, solo puedo contar una parte mínima, porque mi historia es social, depende del otro, se formó por la narrativa del otro.

El esfuerzo narrativo siempre tiene una parte de fracaso, porque el yo narrado no puede decir cómo se convirtió, solo puede presentar pistas, referencias, contextos, pero en cada punto narrado hay una inmensidad de misterios, de olvidos, de desconocimientos. Y además, cada vez que nos narramos estamos construyendo la historia, la mortificando.

Consideraciones para (des)construir verdades textiles

Ante la declarada expansión de una comunidad textil a nivel nacional e internacional, ¿Cuántos grupos, artistas, colectivos están construyendo sus identidades en el ámbito de las prácticas y narrativas textiles a partir de esta interpelación autobiográfica? ¿Qué tipo de narrativa autobiográfica se

está construyendo? ¿Qué se aclama a narrar? ¿Cuáles espacios, situaciones y oportunidades acompañan las narrativas autobiográficas? ¿Qué se consigue con las narrativas autobiográficas? ¿Cómo estas narrativas autobiográficas configuran nuevos sistemas de representación, nuevos juegos discursivos? ¿Cómo nos percibimos en ese juego de poder discursivo? ¿Somos capaces de dejar ir la persistencia de nuestras narrativas? ¿Cómo aprendemos a cuestionar?

Involucrada en este conjunto de ideas, asumo cuatro puntos reflexivos en todos los proyectos artísticos textiles y educativos que desarrollo: la necesaria discusión sobre las relaciones de poder que engendran memorias corporales; el enfoque en la perspectiva de la autobiografía como recurso crítico para los procesos educativos y creativos; la comprensión del giro narrativo como una reflexión sobre el surgimiento de las narrativas de comunidades dichas minoritarias y; la indispensabilidad de los aspectos relacionales de los procesos de creación textil.

Referencias

- ALVES, R. Entre nós. In: BORRE, Luciana; ANDRADE, Luana (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 57-61.
- BORBA, I. Avesso: Objeto autobiográfico têxtil. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 107-113.
- BORRE, L. Práticas e narrativas têxteis contemporâneas. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 25-34.
- BORRE, L. *Bordando afetos na formação docente*. Conceição da Feira: Andarilha Editora, 2020.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- CONFORTI, C. N. Tejiendo memoria: el tejido en la obra gráfica. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Ed.UFPE, 2021, p. 63-69.
- DERDYK, E. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DURAND, J. Bordar: masculino, feminino. In: ALIANÇA ARTESANAL (Org.). *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006.

ESPEJO, B. Aire popular. La artesanía vuelve a ocupar un lugar central en la práctica de muchos artistas que reivindican lo manual como una nueva ideología más allá de los oficios. *El País*, Madrid, 8 ago. 2020. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2020/08/03/babelia/1596456276_484106.html Acesso em: 28/09/2021.

FREITAG, V. Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista. *Revista Visualidades*, v. 13, p. 104 -125, 2015.

_____. Entre arte y artesanías: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *EL ARTISTA* (Universidad de Pamplona), v. 11, p. 129 - 143, 2014.

GOODSON, I. A ascensão da narrativa de vida. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I.; SOUZA, E.C. (Orgs.). *Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2017, p. 25- 47.

GREER, B. *Craftivism: the art of craft and activism*. Canadá: Arsenal Pulp Press, 2014.

LEMONS, A. C. Identidade artesã: a partilha de trapilhar memórias. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 70-75.

MADDONNI, K. *Imprescindibilidades têxteis*. Entrevista concedida a Luciana Borre. *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 13-19.

MADDONNI, K. Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Revista Papeles de Cultura Contemporánea: procesos de artificación del arte textil*, Granada, n. 23, p. 193 - 217, 2020.

PEIXE, R. I. P.; HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F.; PRIETO VILLANUEVA, J.; CANÔNICA, R. Ensino de artes visuais e artesanía: experiências, confluências e derivas. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 428-443, set./dez. 2020. Disponível: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acesso em: 21/11/2021.

SANTOS, R. A. F. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, p. 23-35, jul. 2019. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288>. Acesso em: 12/04/2022.

SHINER, L. *La invención del arte*. Una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2010.

SOUZA, G.de M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2019.

_____. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, p. 1-19, 2010.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n 45, p. 87-106, 2007.

STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx*. Traduzido por Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2012.

TEJADA, L. ; ESPINO, C. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, Tiempo y Forma, Arte e Historia Contemporanea*, Madrid, n. 24, p. 179-194, 2012. Disponible: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10264>. Acceso en: 21/03/2021.

ZACCARA, M. (Org.). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2019.

Notas

- * Luciana Borre é artista visual, professora e pesquisadora. Atua como coordenadora dos cursos de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e integra o Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB. Doutora em Arte e Cultura Visual (UFG), Mestre em Educação (PUCRS), especialista em Gestão Educacional (PUCRS) e Pedagoga (UFRGS). Atuou como professora na Educação Básica. E-mail: lucianaborre@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1929-3734>.
- 1 Este texto amplía y profundiza significativamente los argumentos presentados en el texto "Práticas e Narrativas Têxtil Contemporâneas", en el libro "Tramações: a memória e o têxtil" (Borre; Andrade, 2021). Forma parte de la investigación "Narrativas Textiles y Enseñanza Artística", apoyada por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) y por las Pró-Reitoria de Pós-Graduação y Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação de la Universidad Federal de Pernambuco.
 - 2 Registros de la tercera edición del libro *Tramações: a memória e o têxtil*. Disponible en: <https://www.ufpe.br/documents/484600/0/Livro+Trama%C3%A7%C3%B5es+A+mem%C3%B3ria+e+o+T%C3%AAxtil/68d11ff0-5a9e-4b73-bb09-50589185cc9d> Acceso en: 21/02/2022.
 - 3 Registros de la primera edición en el libro *Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades*. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/18EG_eUZDNe5FFvad-J8OfdtAuee4B2D_/view?usp=sharing Acceso en: 21/02/2022.
 - 4 Registros de la segunda edición del libro "Tramações: visualidades em queda". Disponible en: https://drive.google.com/file/d/16-DdxKT9PLivwIRon_tnNYshRIGC2Mqg/view?usp=sharing Acceso en: 21/02/2022.
 - 5 Perfiles: @iacbenfica @galeriacapibaribe @tramacoes @galpon.grafico.
 - 6 Conozca las consideraciones del propio artista sobre la dicotomía arte-artesanía en la entrevista concedida a Edwin Cavello Limas, el 05/04/2017. Disponible en: <https://limagris.com/maximo-laura-arte-realidad-crear-belleza/> Acceso en: 16/04/2022.
 - 7 Ejemplos: Ana Paula Cavalcanti Simioni (2010, 2019); Renata Aparecida Felinto Santos (2020) e Madalena Zaccara (2019).
 - 8 Acceda al sitio web del proyecto en: <http://mulheresquetecempe.com.br/>

Artigo submetido em novembro de 2021. Aprovado em março de 2022.