



BUAP

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*El crochet en las prácticas
artísticas contemporáneas:*

Colaboración y feminidad como nuevas dinámicas sociales

Tesis que para obtener el título de Maestra en Estética y Arte

Presenta Valeria Guerrero Garduño

Directora: Dra. María Isabel Fraile Martín

Mayo, 2017

Agradecimientos

Gracias a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y a la Maestría en Estética y Arte, por permitirme ser de nuevo ser parte de esta casa de estudios en la cual tuve la oportunidad de conocer a grandes personas que imparten maravillosas clases en las que comparten su pasión por el aprendizaje y el conocimiento. También agradezco a mis compañeros y amigos, por ser parte esencial de estos casi tres años de inquietudes, discusiones y enseñanzas.

Agradezco a el CONACYT por el apoyo económico brindado durante la realización de este proyecto.

Gracias a mi directora de tesis, la Dra. Isabel Fraile por convertirse en mi guía, ser comprensiva y estar abierta a mis inquietudes. Al Dr. Jesús Márquez por su comprensión y su consejo. Al Dr. Alberto López Cuenca por su visión y compromiso

Gracias Jesús, un millón de palabras no serían suficientes para agradecerte por ser mi cómplice desde siempre.

Esta tesis está dedicada a todas las mujeres tejedoras de mi familia, mis abuelas María y Alicia, también a mi madre, a mis tías y a mis primas, a la comadrita Chayo y a las chicas vivas, gracias a las cuales aprendí la importancia de tejer en comunidad como parte esencial de mi vida temprana. Y también agradezco al resto de mi familia, gracias a ustedes me he convertido en quien soy.

También agradezco la asesoría de la Dra. Pamela Scheinman, profesora de la *Montclair State University*, en New Jersey, quien gracias a su plática y su enfoque del textil como herramienta política, ayudó a plantear el sustento de esta tesis y a desechar aproximaciones gastadas y explorar un enfoque más novedoso.

Agradezco también a Alex Ward, *Assistant Keeper, Art and Industrial Division* del *Decorative Arts and History del National Museum of Ireland*, por su gran ayuda y disposición para realizar una pequeña estancia de investigación en la que se revisaron

25 piezas de crochet irlandés de entre 1900-1930 provenientes de distintos conventos de Irlanda principalmente Cork y Clones, los centros más importantes de crochet durante la primera mitad del siglo XX. También se hizo una revisión bibliográfica y fotográfica del acervo del museo y una visita guiada a la exposición *What we wore*, en la que se muestran diversas piezas tejidas y su uso a lo largo de la historia irlandesa. Por un lado esta estancia enriqueció mi acercamiento a el origen de la técnica, sin embargo lo más importante fue la toma de conciencia de la relevancia del crochet para un país.

Gracias a Marina Fernández de *Tejiendo la calle*, a Lynn Berry de *5000 Poppies* y a todas las mujeres que contestaron mi mensaje de Facebook (Janet White, Susan McDougall, Ing Cuttiford, Anne Bryan, Mary Brown, Danièle Aurich, Liz Wood, Wendy Fowler y Mary Ann Jessica Nobbs) y a los colectivos mexicanos: Miriam Mabel Martínez, Annuska Angulo y Jane Terrazas de *Lana Desastre* y la charla con Sally Desastre en el Taller de "Tejido Subvertido" en la Fundación de Arte contemporáneo Jumex del 20 al 22 de abril de 2016, a Alejandra Robles de *The Crochet Gang* y su invitación al *Gang Bang Fest* del 17 al 28 de mayo en Casa Nueve, Cholula y su "Taller Crochet comunitario como acto de resistencia" en el marco del Festival Anual de Tejidos en Xalapa, Veracruz, del 30 al 31 de marzo de 2017, a Daniela Montelongo de *Yarnbombing Juárez* y a Claudia Castillo, Omar Perez y Maria Laura Flores del colectivo Tejército por que sus respuestas ayudaron a comprobar las hipótesis porque al hablar de participación y colaboración la impresión desde dentro del ejercicio es fundamental para el establecimiento de teorías.

Se agradece a la Vicerrectora de Investigación y Estudios de Posgrado por el apoyo otorgado para la conclusión de esta tesis dentro del Programa II. Investigación y Posgrado. Aseguramiento de la calidad en el Posgrado. Indicador establecido en el Plan de Desarrollo Institucional 2013-2017.

CONTENIDO

Agradecimientos.....	3
INTRODUCCIÓN	7
 PRIMER CAPÍTULO. APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL CROCHET	
1.1 Origen del crochet.....	14
1.2 Tejer para sobrevivir.....	18
1.3 Domesticación del tiempo libre.....	26
1.4 Cotidianidad hecha arte.....	32
1.5 De la femineidad al feminismo.....	39
1.6 Crochet Art.....	49
 SEGUNDO CAPÍTULO. CROCHET EN SOCIEDAD COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMUNITARIA	
2.1 Redefinición de las prácticas artísticas contemporáneas.....	58
2.2 Nuevas comunidades para nuevas prácticas.....	62
2.3 Arte participativo.....	64
2.3.1 El artista como gestor del proyecto.....	67
2.3.2 La participación activa en situaciones colectivas.....	71
2.4 Las prácticas colaborativas en comunidades online.....	74
 TERCER CAPÍTULO. COLABORACIÓN Y TEJIDO	
3.1 La colaboración: concepto indisoluble del tejido.....	81
3.2 Casos de estudio.....	88
3.2.1 Un simple gorro rosa como símbolo de un movimiento incluyente: PussyHat Project...89	
3.2.1.1 Análisis del proyecto.....	93
3.2.2 El rescate de la socialidad de un pequeño pueblo que conquistó el mundo: Tejiendo la calle...94	
3.2.2.1 Análisis del proyecto.....	101
3.2.3 Un tributo personal que se convirtió en un tributo nacional: 5000 poppies.....	103
3.2.3.1 Análisis del proyecto.....	109
3.3 El panorama en México	109
3.3.1 Yarnbombing Juárez.....	110

3.3.2 Tejército.....	113
3.3.3 The Crochet Gang.....	115
3.3.4 Lana Desastre.....	117
CONCLUSIÓN.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	125
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	129
ANEXO. ENTREVISTAS CON PROYECTOS	
Entrevista a Marina Fernández Ramos de Tejiendo la Calle	136
Entrevista a Jane Terrazas a.k.a Mustang Jane.....	142
Entrevista a Lynn Berry co fundadora de 5000 poppies.....	144
Entrevista a las participantes de 5000 poppies por medio del grupo de Facebook del proyecto.....	147
Entrevista a las participantes de Tejército.....	151

INTRODUCCIÓN

“Tejer está asociado con objetos útiles y prácticos y su uso fuera de estas normas aún tiene el poder de sorprender y crear un desplazamiento visual de dislocación que puede ser aprovechado para una variedad de propósitos en la transmisión de comentarios personales.”

Carol Brown.¹

La inclinación por estudiar las prácticas artísticas contemporáneas surge a partir del interés de darle una respuesta a una interrogante, ¿qué puede hacer el arte por la sociedad?, –y adelantando conclusiones– no hay una sola respuesta universal, la cual es una de las características principales de estos ejercicios que escapan de la definición clásica de el arte, ya que como actividades humanas cotidianas, –entre ellas, el tejido– son consideradas *arte de bajo nivel o de baja categoría*.

El estudio del tejido como una de estas prácticas, –y definitivamente no la única– que tiene la capacidad de redefinirse como una *práctica expandida* que no está inscrita inamoviblemente en una sola esfera de la vida, es decir, no es simplemente un pasatiempo que hacen las mujeres desocupadas o un medio para mantener la economía familiar, sino es una práctica que con el tiempo y el espacio ha ido cambiando su significado social y pone en marcha relaciones de distinto tipo.

La presente investigación titulada “El crochet en las prácticas artísticas contemporáneas: Colaboración y feminidad como nuevas dinámicas sociales” es el resultado de una inquietud que surge en el marco de la Maestría en Estética y Arte, primero por que soy tejedora y además, al estudiar la maestría me encuentro ante una gran cantidad de ejercicios de arte contemporáneo en los que el tejido es el medio de representación.

Entonces surgen diversas cuestiones, ¿porqué considerar que el tejido puede ser una práctica artística? ¿Qué valor agregado tiene el crochet además de la materialización de textiles?, ¿se puede considerar una práctica social como un lugar de relaciones o un lenguaje entre comunes? El tejido tiene la capacidad de ser visto y estudiado más allá

¹ Brown, Carol, *Textile Form and Counter Form: The Revival and Reinterpretation of Composite Knit and Crochet Constructions of the 1930s–1940s*.

de lo material, sí, como práctica surge con el objetivo de realizar prendas para cubrir el cuerpo, y claro que va acompañado por los cambios sociales, en especial por la moda, lo cual le permite que funcione como un lenguaje común entre personas, que además tiene una carga anecdótica importante dada su familiaridad, y por lo tanto fomentan el encuentro y la identificación empática entre los que lo practican.

La palabra *tejido* proviene del latín *texere*², es una técnica que ha acompañado a la humanidad desde el Paleolítico y ha sido parte importante de la cultura desde entonces, denotando su capacidad adaptativa a la humanidad de diversas y creativas maneras dependiendo de las características físicas de la región de origen, costumbres sociales y recursos materiales a su alcance ya que además de satisfacer necesidades básicas de vestido y vivienda, desempeña una función ornamental que le agrega un potencial estético, lo cual se refleja en los usos y costumbres de las sociedades desde rituales hasta la moda.

A lo largo de este recorrido histórico el hombre ha desarrollado instrumentos y máquinas para tejer de todo tipo, también ha cambiado el sustrato con el que se ha tejido, primero con fibras naturales y más adelante con fibras acrílicas lo cual ha impactado no solo en la forma de tejer, sino también en la cromaticidad de los textiles y aumentando la producción de textiles dio paso a la mercantilización excesiva de textiles, dejando la necesidad primaria de la práctica de lado. Sin embargo a pesar de la gran industria que actualmente existe, tejer a mano, como una práctica social no ha sido abandonada nunca, lo cual permite que adquiera un valor agregado tanto a la pieza como un proceso.

Sobre el origen del tejido de *crochet*, es prácticamente imposible tener un registro exacto de su aparición; tanto Ruthie Marks en *History of crochet*³ como Joanne Turner en *The Culture of Knitting*⁴ coinciden en que existen varias teorías del origen de los distintos tipos de tejido, pero sobre el *crochet* es incierto, ya que lo único que se sabe con certeza que “[a] pesar que la evidencia de textiles es abundante, no hay indicios de tejidos *crochetados* durante [el periodo Neolítico]”⁵. Los registros más primitivo se encuentran en

2 Que significa ‘tejer, trenzar, entrelazar’.

3 *cf*: Ruthie Marks, *History of crochet*. Consultado en: <http://www.crochet.org/?page=CrochetHistory>.

4 *cf*: Joanne, Turney, *The culture of knitting*.

5 Donna Kooler, *Encyclopedia of Crochet*, p.10

restos de cestería hecha de materiales como ramas, mimbre o paja; y después los telares, los cuales fueron utilizados para sustituir el uso de la piel por telas para cubrir la necesidad de protección térmica contra el clima. Además del telar –y a partir del consecuente descubrimiento de materiales como algodón, lana, etc.– el hombre ha experimentado con diversos instrumentos para tejer, desde sus propias manos hasta herramientas como bastidores, agujas y ganchos. Sin embargo el crochet como lo conocemos ahora aparece hasta la industrialización del siglo XIX como una labor doméstica que ayudó a definir el día a día de la mujer y su identidad femenina.

La elección del tejido como tema de investigación es mucho más profundo que solo abordarlo como un medio más de expresión, debido a que el crochet es una práctica polisémica que se ha podido integrar a diversos aspectos y manifestaciones humanas, se le asocia con algunos conceptos de la feminidad, como una actividad realizada exclusivamente por mujeres: como Penélope, la mujer fiel que teje y desteje mientras espera a su amado Odiseo; de la vejez, como una actividad que realizan solamente las abuelas; como una práctica heredada, que se enseña de madres a hijas; como un pasatiempo, que se realiza fuera de los horarios laborales, sólo cuando se tiene tiempo libre; de lo hecho a mano, como algo valioso o algo que se hace “porque no se puede comprar”, y muchos más conceptos que pueden agregársele a una gran expresividad estética.

Este proyecto no pretende rescatar una práctica olvidada ni tampoco realizar una revaloración de la técnica, sino más bien poner en manifiesto que a través de la apropiación y el diálogo con las prácticas artísticas, éstas permiten que la técnica cobre una nueva dimensión que construya nuevos significantes. Así mismo se excluyeron de esta investigación los beneficios psicológicos, y terapéuticos del tejido: como una actividad que estimula el cerebro, suprime el estrés y aumenta la concentración, –sin restarle importancia claro ya tejer como terapia es una de las principales razones por las que se sigue tejiendo a mano por ser una opción económica a las consultas psicológicas y a los medicamentos–, porque esos datos no son relevantes para el planteamiento de esta propuesta teórica, y aunque pudieran resultar de interés a otras disciplinas como la sociología y la psicología, están fuera de la competencia de esta investigación.

A pesar de que el objetivo de esta investigación comenzó como una inquietud sobre cómo el tejido se integra al arte contemporáneo y qué características tiene, estas primeras impresiones no fueron suficiente para establecer una relevancia actual porque el tejido simplemente pasa a ser un medio de representación como lo es la pintura y la escultura. Sin embargo durante la investigación, al descubrir proyectos donde el tejido funge como el lazo que une entorno a la socialización, fue fundamental para encontrar un aporte significativo, en el cual no sólo se enlistan una serie de formas en las que el tejido se integra al arte contemporáneo, sino en cómo se transforma el paradigma del arte en una práctica socializadora sin dejar de lado lo estético.

La característica principal de esta tesis es que realiza una exploración de una práctica cotidiana como el tejido de crochet y como es que se puede insertar en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas para lograr una transformación en la socialidad.

Es por esta razón que en el primer capítulo se explorará la inserción del tejido de crochet en la sociedad por medio de una aproximación histórica a la práctica, a través de su popularización en la era de la industrialización. Este capítulo comienza con la inserción del crochet en la nación irlandesa, como un oficio que permitiera la subsistencia en tiempos de hambruna, que posteriormente se estableció como una práctica doméstica en los hogares de muchas partes del mundo al cambiar la dinámica social. A partir de este cambio comenzó el establecimiento de los roles de género, perfilando a la mujer como un ser delicado, dedicado a su hogar, alejándose de la nocividad del ocio que el tiempo libre podría acarrearle con actividades como las labores manuales reforzado por lugares específicos propios de las mujeres como los cuartos de costura y también por medio del surgimiento de las publicaciones como los periódicos y revistas, que gracias a su reproducción masiva, propagarían normas de conducta propias de las mujeres, no sólo en las clases sociales altas sino, impactando a un público más amplio; a través de su contenido como modales propios de las señoritas, temas apropiados de conversación, moda, recetas, y por supuesto patrones e instrucciones de labores manuales como el tejido y el bordado.

Con la proliferación de los movimientos sociales que soportan minorías en la década de los 60 del siglo XX, el movimiento feminista luchará por romper con esta tradición de establecimiento de rol de género, con lo cual muchas artistas insertaron las

labores femeninas en el arte para establecer una identidad desde la cual asentar su postura política. El arte y la vida cotidiana se encontraron en un punto, en el que el tejido fue un medio más con el cual materializar la expresión, que apoyado en la estética posmodernista se inserta sin ningún problema en el arte contemporáneo, así es como para acercarnos a los objetivos de este primer capítulo, conviene referirse a Rosalind Krauss, quien a través de su teoría del “campo expandido”, que aunque se refiere solamente a la escultura, expone cómo en la contemporaneidad las categorías que encasillan al arte tienen la capacidad de expandirse y adoptar prácticas y técnicas que se escapan de la categorización.

De esta manera es como el tejido puede ser usado con fines artísticos, el cual tiene una carga conceptual que permite al artista dar discursos que oscilan entre lo femenino y lo masculino, lo suave y lo duro, lo popular y lo selecto, lo cotidiano y lo sublime lo cual se ve reflejado en todas sus formas: *yarn bombing*⁶, escultura, retrato, crochet hiperbólico, *eco-art*, etc. Además la intención de este capítulo no es establecer una línea del tiempo del desarrollo de la práctica, sino más bien detectar conceptos que han acompañado al crochet y analizar cómo pueden insertarse en la sociedad contemporánea para crear dinámicas sociales.

Una vez que hemos llegado a relacionar el tejido con el arte en el primer capítulo, el segundo nos dedicaremos a analizar cómo en la época del capitalismo tardío el arte debe redefinirse, ya que las instituciones han comenzado a colapsar porque no responden a los intereses sociales sino a la capitalización del mercado del arte. Para llevar a cabo este análisis se tomará el planteamiento que José Luis Brea que realiza en el apéndice de el *Tercer Umbral*, en el que enlista una serie de transformaciones que tiene que sufrir el arte en la actualidad. Este cambio es necesario porque pone en primer plano sujeto y su experiencia, sobre la capitalización del arte ya que la experiencia al no materializarse no hay nada que vender, con lo cual se debe convertir al *arte* en *prácticas artísticas contemporáneas*, las cuales tienen como una de sus características la adopción de dinámicas que ya están insertadas en la sociedad para procurar la participación y la inclusión para generar la búsqueda del bien común, de esta manera es cómo el tejido se inserta dentro de la dinámica contemporánea.

6 También llamado: *Yarn bombing*, *yarnbombing*, *yarn storming*, *guerrilla knitting*, *kniffiti*, *urban knitting* o *graffiti knitting*, o en español *crochet guerrilla*, se refiere a un tipo de intervención urbana utilizando estambre.

Entonces surgen otros cuestionamientos, ¿hacia dónde se dirigen estas prácticas? ¿pueden tener un impacto tanto global como local?, para contestar estas preguntas, primero nos referiremos a la propuesta de Maffesoli, quien propone retomar el modelo social de las tribus como una forma de organización en microsociedades que permiten la reunión y el intercambio entre colaboradores.

Además estas nuevas dinámicas se acoplan de modo natural a los medios electrónicos, lo cual será considerado desde las reflexiones de Alberto López Cuenca, para explorar las relaciones entre comunes unidos por la praxis de una técnica para crear una comunidad con bases en la comunicación digital. Se reflexionará entonces sobre el importante papel que juegan las redes sociales en la actualidad, y la capacidad que tienen de ser utilizadas como instrumento para escapar del establecimiento institucional de reglas y para tener una mayor difusión.

La segunda parte de este capítulo parte de la detección de un gran número de ejercicios que insertan la práctica no sólo en las áreas *mainstream* del arte, sino que las prácticas dan un paso más adelante, de acuerdo a Claire Bishop, primero renunciando al privilegio del artista, que se convierte en un *productor de situaciones*, pondrá reglas y establecerá los términos de partida del ejercicio, abordando alguna problemática de interés local, con lo cual se convierten en prácticas artísticas colaborativas donde el resultado no sólo es lo importante sino el proceso y la experiencia de realización, ya que los participantes no son una audiencia activa sino que se convierten en la pieza clave para llevar a cabo este impredecible e implaneable ejercicio que se originará de la participación activa.

Finalmente en el tercer capítulo se realizará una conexión entre crochet y colaboración, detectada primero como un vínculo recurrente desde casos tempranos en el siglo XIX en Irlanda hasta llegar a la contemporaneidad, donde encontraremos una gran cantidad de ejemplos con los cuales se puede medir el impacto y la importancia que han tomado estas prácticas y la riqueza de temáticas y objetivos que pueden abordar.

Para realizar este análisis se eligieron tres proyectos, por su diversidad en temática y forma de trabajo. El primero de ellos de nombre *PussyHat Project* organizado por

Krista Suh y Jayna Zweiman, buscaban crear una pieza con carga discursiva e identidad al movimiento femenino durante la *Women's March* en Washington D. C., el 21 de enero de 2017, el segundo proyecto analizado es *Tejiendo la Calle*, realizado en Valverde de la Vera, una pequeña y envejecida comunidad de 600 habitantes en Extremadura, España. El proyecto logró comprometer a todo el pueblo a participar y a aportar ideas, recuperando el sentido de comunidad y el trabajo en equipo que había quedado olvidado. El último proyecto elegido es *5000 Poppies* liderado por Lynn Berry y Margaret Knight en Melbourne, Australia. Para honrar a sus padres, convocaron por medio de internet a realizar una instalación de 5000 amapolas tejidas para la conmemoración del *Anzac Day*⁷. El proyecto superó las expectativas por mucho, permitiendo que las mujeres participantes se involucraran por razones personales –principalmente para honrar a sus familiares– creando una pieza monumental colaborativa.

El primer paso fue realizar una descripción de los proyectos que fue llevada a cabo a través de la revisión documental de los sitios web oficiales, páginas de Facebook y notas periodísticas que fue apoyada por una serie de entrevistas que se enviaron a integrantes de los proyectos, lo cual ayudó a tener información de primera mano sobre los efectos de la participación. Una vez que se tuvo el material documental se identificaron los temas tratados en el segundo capítulo en cada uno de los casos y después se realizó un diagnóstico sobre cada uno de ellos, lo cual ayuda a ver ejemplificado la teoría en las prácticas y de esta manera analizar los beneficios reales que tienen estos proyectos.

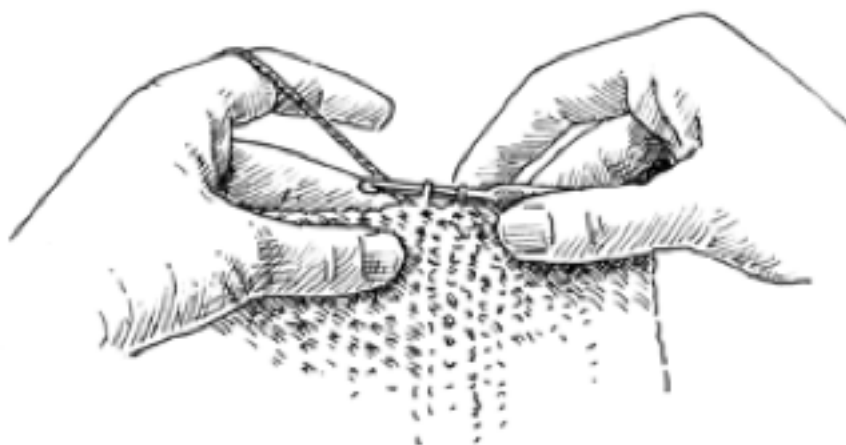
Para concluir se analizará el *status* de estas prácticas en México, tomando cuatro casos de estudio, para los cuales el panorama no es tan claro como los analizados anteriormente, sin embargo se hace notar que comienzan a gestarse colectivos a lo largo de toda la república demostrando el poder potencial que tienen estas prácticas a futuro, que en trabajos posteriores habrá que tomar en cuenta.

7 El Día ANZAC (en inglés ANZAC Day) se celebra el 25 de abril en Australia y en Nueva Zelanda para recordar la batalla de Galípoli (Turquía), en la cual decenas de millares de soldados de ANZAC (las Fuerzas Armadas de Australia y de Nueva Zelanda) y del Reino Unido perdieron sus vidas en la Primera Guerra Mundial. Fuente: Australian War Memorial, *ANZAC day*, consultado en: <https://www.awm.gov.au/commemoration/anzac-day/>

PRIMER CAPÍTULO. APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL CROCHET

1.1 Origen del crochet

Crochet es el arte de usar un gancho para hacer bucles que al unirse hagan una figura.⁸ El cual “[t]iene una técnica simple que requiere solamente un(...) gancho, con el que se va entrelazando una hebra continua para convertirla en (...) tela.(...) Es una técnica muy versátil, por medio de la cual con los mismos puntos básicos pueden hacerse desde bordes de pañuelos a pesadas colchas (...)”.⁹



*Figura 1
Técnica de Crochet.
Ilustración por Darryl
Brown, Geez Magazine, Ri-
tual: Crocheting,
Summer 2011 Issue.*

Su nombre tiene origen en la palabra francesa *crochet*, que significa gancho, refiriéndose al instrumento que se utiliza para tejer: una aguja larga que tiene un gancho en la punta. En los países de habla hispana también es llamado *ganchillo*. Se lee en *El bordado y los encajes* de Ernesto Lefébure de 1887:

“[e]l crochet hace el punto de cadeneta; coge el hilo, lo conduce, traspasa la tela, lo vuelve à sacar en argolla y obtiene de este modo cierta variedad de bordado que se emplea con mucha fre-

8 D. Kooler, *ob. cit.*, p.9.

9 *idem*

cuencia. Pero lo que sobre todo diferencia el crochet de la aguja, es que no tiene ojo para enhebrar el hilo. El material de la fabricación para hacer un bordado es casi nulo, y tan portátil que una mujer laboriosa puede siempre llevarlo en el bolsillo para continuar la tarea en momentos de viaje ó de descanso. Provista de una tela y de una aguja enhebrada no tiene la necesidad de otros preparativos que sostener la tela en la manos izquierda mientras que maneja la aguja con la derecha.” (sic)¹⁰

Ruthie Marks sostiene que “el crochet ha sido conocido desde el siglo XVI en Italia, bajo el nombre de ‘trabajo de monja’ o ‘encaje de monja’¹¹ y era considerada una *técnica de imitación*¹² ya que servía para realizar encajes muy parecidos a los finos encajes de bolillos o de aguja pero facturados en menor tiempo, y aunque es probable que sea un antecedente del crochet, sólo se tiene certeza de su popularización tal como se le conoce en la actualidad hasta finales del siglo XVIII.

Otro indicio del surgimiento del crochet se da a partir de una evolución derivada del bordado chino, “una forma muy antigua del bordado conocido en Turquía, India, Persia y norte de África, el cual llegó a Europa en el siglo XVIII¹³ conocido como *bordado de pandereta*; en esta técnica, se coloca una tela de fondo tensada en un marco. El bordado se sostiene en la tela¹⁴ que al evolucionar se prescindía de la tela y simplemente se hacen puntos de cadenas sobre sí mismo, “los franceses llamaban ‘crochet en el aire’¹⁵.

De lo que sí hay certeza es que la popularización del crochet comenzó hasta finales del siglo XVIII con seguridad se sabe que “[e]l primer escrito conocido que hace referencia al crochet usando lana data de 1812.

10 Ernesto Lefébure, *El bordado y los encajes*

11 R. Marks, *ob. cit.*

12 *Cfr.* Delia H. Etcheverry, *Encajes Varios o de Imitación*, p.10

13 R. Marks, *ob. cit.*

14 *Cfr.* Donna Kooler, p.9.

15 *idem.*



Figura 2
La encajera.
(De Kantwerkster)
Esta obra ilustra el trabajo
de encaje de bolillos realiza-
do en los Países Bajos .
Johannes Vermeer, ca. 1669-
1671.
Pintura al óleo.
Musée du Louvre, París.
Dominio público,



Figura 3
Una mujer turca.
Bordando de pandereta.
Angelica Kauffmann, 1773.
Pintura al óleo.
The Pushkin State Museum of
Fine Arts, Moscow.



Figura 4
Campesinos durante el tiempo de la hambruna irlandesa. Se puede observar a todas las mujeres tejiendo.

Fotografía del archivo del museo del Down County Museum en Downpatrick.

The Memoirs of a Highland Lady de Elizabeth Grant menciona el ‘tejido de pastor’ como un método para hacer acogedores sombreros, chalecos, y calzones hechos con lana tejida en casa usando un gancho hecho de un peine viejo. Este pudo haber establecido una artesanía antigua de climas fríos, pero aun no hay algún vestigio o escritura que indique su existencia antes del siglo XIX.”¹⁶ Tal como Donna Kooler lo indica en la Encyclopedia of Crochet: “[p]or raro que parezca, crochet no es el regalo de la antigüedad, sino de la Revolución industrial (...)”¹⁷ y surge casi al mismo tiempo que las máquinas para producir tejidos, sin embargo el crochet siempre ha sido hecho a mano.

Heather Toomer explica que para identificar el tejido de crochet entre otros encajes, se debe observar lo siguiente: “el crochet es trabajado a mano, de un conjunto de instrucciones leídas o memorizadas, (...) la herramienta usada es una aguja con punta de gancho[.] Simple, plano, diseños repetitivos, del tipo comúnmente usados para hacer orillas(...)”¹⁸

1.2 Tejer para sobrevivir

Un tributo para el espíritu humano.
Belleza nacida de la necesidad.
Concebida desde los bajos inicios,
Con un sueño de altas aspiraciones,
Creció de la paciencia, perseverancia e ingenuidad,
Para levantarse en majestuosidad,
para alimentar una nación.¹⁹

16 *ibidem*, p.10.

17 *idem*.

18 Heather, Toomer, *Antique Lace, Identifying types and techniques*, p 89.

19 Texto original: “*A tribute to the human spirit./ Beauty born of necessity./ Conceived from lowly beginnings,/ With a dream of higher aspirations,/ It grew out of patience, perseverance and ingenuity, /To stand in majesty;/To feed a nation*” en: S/A, *Irish Crochet Lace 150 Years of tradition*, p. 4.

Entre 1845 y 1850²⁰ Irlanda fue azotada por una fuerte hambruna provocada por una plaga que afectó al cultivo de patata, la cual destruyó por completo los cultivos de esa época provocando la muerte de miles de personas; la consecuencia de estos hechos fue una nación desesperada que buscó salir de esta mala racha produciendo algo que no estuviera relacionados con la agricultura. Mike Sommers apunta que “durante la hambruna de 1840 el crochet probó su valor real, y no es una exageración decir que el gancho salvó a miles de irlandeses de morir de hambre.”²¹



En medio de la glamurosa época victoriana el uso de cuellos y puños de encaje fue fundamental para encontrar solución al problema: la introducción del crochet en Irlanda. Esto se llevó a cabo por monjas Ursulinas francesas, las cuales “(...) en la década de 1840 establecieron ‘centros de crochet’ a lo largo de toda Irlanda, el primero en 1845 en su convento en Blackrock en el condado de Cork, para ayudar a aliviar la hambruna en el vecindario.”²² La técnica fue adoptada rápidamente por muchos otros centros a lo largo del país, “ya que a diferencia de los otros tipos de trabajo de encaje, este requería muy poco equipo y podía ser trabajado en casa con facilidad.”²³ Y así el crochet, que originalmente había

Figura 5
Centro de Crochet del convento de Blackrock en el condado de Cork. Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.

20 Cfr. Ruthie Marks, en *History of crochet*.

21 Mike Sommers, *A new look to crochet*, p.3

22 D. Kooler, *ob. cit.*, p.10.

23 Heather, Toomer, *Antique Lace, Identifying types and techniques*, p 92.



Figura 6
Muestras de crochet irlandés.

a) Tejido típico de Cork.
Realizado por la Hermana Mary Columba McCann del Convento de Mercy, New Ross. c.1912



b) Tejido típico de Yougal.
Realizado en hilo de seda cruda Incorpora uvas y flores con el motivo de "rueda de carro". Puños largos y cuello cuadrado. Está adjunto al papel de seda original. 1905



c) Diseño preliminar.
El diseño está dibujado en tinta blanca sobre papel grueso.
Las palabras Design for Set of Crochet Borders (Diseño para serie de ribetes de crochet) escritos en letra gótica en tinta blanca.
Por M. Nagle 1660.

Las tres imágenes son cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.



sido considerado “trabajo de monja” en los conventos de Europa o privilegio del hogar, desarrolló un estilo único el cual se convirtió en un símbolo de vida, esperanza y orgullo para los irlandeses, pues “hombres, mujeres y niños aprendieron la técnica como medio de subsistencia.”²⁴

Además de los conventos, señoras educadas se encargaron de la enseñanza del crochet en Irlanda como una labor filantrópica, el método utilizado para diseminar la enseñanza del crochet en Irlanda se le debe a la Sra. W. C. Roberts del Condado de Kildare, el cual consistía en que “todo el que era enseñado por ella se comprometía a enseñarle a treinta personas más.”²⁵ Se confeccionaron desde vestidos, sacos, ropa de altar, sombrillas, hasta cuellos y puños como aplicaciones para los vestidos, los cuales eran armados en los “centros de crochet” donde las piezas pequeñas tejidas en casa se unían por la niña más virtuosa siguiendo el diseño establecido, con los motivos: “flores, tréboles, y racimos de uvas son arreglados

Figura 7
Almacén de la Asociación de las Industrias Reales Irlandesas en la Calle Grafton, Dublín, 1887 especializadas en la distribución de los productos realizados en los centros de crochet.

Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.

24 D. H. Etcheverry, *ob. cit.*, p.10

25 M. Sommers, *ob. cit.*, p.3



con esplendor[,]”²⁶ estos tenían un significado que servía para evangelizar al mismo tiempo que se trabajaba, el trébol es el símbolo de la Santísima Trinidad, utilizado por San Patricio para introducir el catolicismo en Irlanda, la flor simboliza a María y las uvas a Jesús.

En los años siguientes de la hambruna, el crochet se convirtió en una materia práctica en la currícula de las escuelas-convento”²⁷. A raíz de este aprendizaje se establecieron pequeñas “industrias” de lo hecho a mano como la “(...) la Escuela Industrial Adelaida, en Cork [fundada por Sushannah Meredith,] para enseñar el arte de hacer encaje crocheteado y así aliviar la tensión económica de Irlanda.(...) [Y gracias a estas] organizaciones o sus fundadores también se arreglaron ventas de piezas terminadas y los procedimientos de distribución.”²⁸

Figura 8
Mujer vendiendo encaje irlandés abordo del Titanic.
Fotografía por el Padre Frank Browne, 11 de abril de 1912.

Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.

26 Alan S. Cole, *A Renaissance of the Irish art of Lace-Making*.

27 S/A, *Irish Crochet Lace 150 Years of tradition*, p. 16

28 D. Kooler, *ob. cit.*, p.15

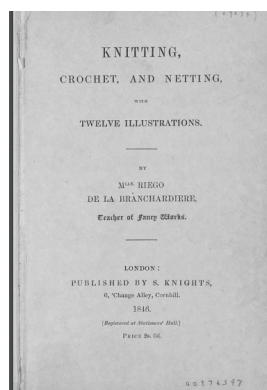


Figura 9
a) Portada del Crochet book, fourth series de Mlle. Riego de la Branchardiere, editado en Londres en 1848.

b) Portada de Knitting, crochet and netting, de Mlle. Riego de la Branchardiere, editado en Londres en 1846.

El mercado del encaje estaba a la alza por todo Europa; desde Venecia hasta París se dedicaban a hacer encaje muy fino con *bolillos* o *bordado*, cuyas hermosas piezas eran muy costosas por su delicado y dedicado trabajo, solamente accesibles para la clase alta, a diferencia de la técnica que los irlandeses usaban –que actualmente se conoce como crochet irlandés, *irish lace* o *point d'Irlande*– el cual tiene como “(...) rasgo distintivo (...) que sus motivos se tejen por separado y son unidos ya sea, por una red de filigrana o por cadenas crocheteadas(...)”²⁹ y la ventaja técnica sobre otros tipos de encaje es que el trabajo de “[u]na pieza de siete pulgadas de encaje podía ser crocheteada en cerca de veinte horas, mientras la misma pieza tomaría al menos 200 horas en ser cosida con una aguja.”³⁰

Este estilo fue popularizado gracias a Mlle. Riego de la Branchardiere, una señorita acomodada descendiente de franco-españoles e irlandeses que a principios del siglo XIX se dedicó a editar libros con instrucciones y patrones para reproducir diseños hermosos que imitaban encajes, y gracias a que “[s]us instrucciones eran metódicas y precisas, permitían el arte del encaje en crochet fuera diseminado a cualquiera que podía pagar su libro”³¹ y fue el primer libro de patrones, publicado en 1846.³² Gracias a la distribución de los libros de Mlle. Riego con un nuevo estilo de la técnica que imitaba los encajes también permite la inclusión de materiales más económicos como el hilo de algodón que además podía ser lavado ya

29 Alan S. Cole, *ob. cit.*

30 S/A, *ob. cit.*, p. 16

31 D. Kooler, *ob. cit.*, p.17

32 *Idem*

tejido sin modificar su forma; que permitía que las familias de campesinos trabajaran los encajes en casa sin importar las sucias condiciones de éstas, y mientras tanto “[l]a labor pronto se convirtió en una ocupación familiar. Jóvenes y viejos, tanto mujeres como hombres se volcaron en esta nueva industria que proveía el sustento para vivir.”³³, el crochet se convirtió en el símbolo del país que se esforzó para que “su dedicada filigrana y su audaz relieve hablen de dedicación, habilidad y deseo por una mejor vida”.³⁴

Y a pesar de este gran trabajo el crochet no pasaría a ser considerado más que encaje de imitación o de baja categoría, hasta que la Reina Victoria I comenzara a usar estos encajes alentaría a la sociedad inglesa a consumirlos, dice el catálogo de la exposición “Irish Crochet Lace, 150 Years of a Tradition” del Lacis Museum of Lace and Textiles en Irlanda que, “[c]uando la reina Victoria aceptó regalos de encajes y los usó, el Crochet irlandés instantáneamente se puso a la moda. Las damas no tuvieron objeción en estar a la moda y hacer caridad al mismo tiempo, vestidas de pies a cabeza en crochet irlandés.”³⁵ Esta acción cambiaría su aceptación social, ya que a partir del establecimiento del comercio de productos tejidos con Inglaterra se diseminará y popularizará por todo Europa.

Finalmente Irlanda superará la hambruna antes de finalizar el siglo XIX, no sin tener consecuencias para su población: la revolución industrial cambiaría por completo la configuración de la sociedad y permitirá la migración del campo a las grandes ciudades; como indica Kooler, que “[a]lgunos ganaron suficiente dinero para sobrevivir la Gran Hambruna; otros, lo suficiente para emigrar.”³⁶ A partir de la segunda mitad del siglo XIX grandes oleadas de migrantes irlandeses desembarcan en América donde fundarán ciudades y los acompañará esta gran tradición, la cual se convertirá en la herencia cultural inmediata para los americanos.

33 S/A, *ob. cit.*, p. 17

34 *Idem*

35 D. Kooler, *ob. cit.*, p.15

36 *Idem*



Figura 10
Ejemplos de vestidos en crochet irlandés de arriba a abajo:

a) Crochet proveniente de Youghal presentado a la reina Alexandra c.1902.

b) Faldón en crochet proveniente de Youghal de principios del s. XX

c) Vestido de algodón en crochet irlandés, consultado en: Fashion,

A History from the 18th to the 20th Century, vol. II: 20th Century. Taschen. p. 337.

Todas las imágenes cortesía del National Museum of Ireland, *Decorative Art and History*.



1.3 Domesticación del tiempo libre

Mientras Irlanda afrontaba la dureza de la hambruna, el mundo se encontraba en un proceso de cambio; con la Revolución Industrial se reconfiguró la estructura social. Las familias que tradicionalmente se dedicaban a un oficio, producían objetos de uso cotidiano—como la producción de alimentos y su vestido, entre otros— se convertirán poco a poco en obreros que migren a las ciudades y compran sus cosas producidas en masa. El hombre se dedicará a trabajar en fábricas, siendo solo una mínima parte del trabajo en cadena y la mujer se quedará en casa atendiendo las labores del hogar; por lo tanto el cumplimiento de horarios laborales permitirá que las actividades se reorganicen apareciendo el concepto “tiempo libre” (*leisure*) el cual se convirtió en una parte importante de finales del siglo XIX y XX.³⁷

La industrialización también afectará a la producción de textiles ya que el proceso artesanal que tenían los tejidos se mecanizará completamente, realizándose en mayor cantidad en menor tiempo y el proceso desde la producción de materias primas como hilos, estambres, etc, hasta los elementos que adornan los vestuarios como el encaje de crochet, serán mecanizados por que “(...) se inventaron máquinas para hacer encajes. Ahora el bello encaje podía ser económico y hecho rápidamente. No era hecho a mano pero era encaje y cualquiera podía pagarlo.”³⁸ Kooler en su *Encyclopedia of Crochet*, indica que antes de la revolución industrial,

“(...) hacer telas para cubrir solamente las necesidades humanas más básicas era ‘la industria que más tiempo consumía por individuo’. El tiempo invertido para hacer textiles bellos no era considerado una pérdida de tiempo, ya que todas las técnicas para hacer telas consumían tiempo. El tiempo aún no era dinero; simplemente, era tiempo. Los artesanos hacían bella una parte

37 Cfr. Nicole H., Scalessa, *The hook and the book: The Emergence of Crochet and Knitting in American Popular Culture, 1840-1876*, p. 5.

38 D. Kooler, *ob. cit.*, p.12

integral del producto porque hacer algo bello causaba placer.²³⁹

Sin embargo el hecho de que la producción se mecanizara no derogó el tejido en los hogares sino que tomó un lugar específico en la nueva dinámica social, ya que la industrialización no sólo promovió el consumismo sino también la labor doméstica y el estatus social, para empezar una mujer de clase alta del siglo XIX mostraba su estatus social a través de sus habilidades con las agujas, entre más intrincados eran sus tejidos



Figura 11
a) Bufanda de la Reina., 1902.
b) Reina Victoria crocheteando.



y más finos sus encajes, demostraba mejor educación; en Inglaterra donde su promotora más relevante será la Reina Victoria I, quien además de adquirir una notable cantidad de encajes irlandeses producidos en tiempos de hambruna, también demostró sus habilidades públicamente pues “durante el último año de su vida, la Reina crocheteó ocho bufandas para miembros de sus fuerzas combatientes en Sudáfrica. Solamente los soldados más distinguidos recibieron ‘La bufanda de la Reina’ (...)”⁴⁰, que llegó a considerarse la condecoración más distinguida sobre la *Cruz Victoria* por ser “un objeto hecho con sus propias manos[,] uno de los más grandes honores que se puede dar”⁴¹, aunque militarmente no tuviera rango válido. Este hecho legitimaría el crochet ante los ojos de la sociedad global en crecimiento y se convertiría en una tradición de la casa real inglesa.

Esta práctica no fue exclusiva de las clases sociales altas, sino que también fue popular en las clases sociales medias y bajas, ya que “[e]l crochet permitió a los peones de las granjas vestir como aristócratas”⁴² especialmente en Estados Unidos, como lo afirma Sommers, “de acuerdo al libro de la señora Ann S. Stephens, *The Ladies’ Complete Guide to Crochet, Fancy Knitting and Needlework*, publicado en 1854, ‘mientras que en Inglaterra e Irlanda el crochet ha conseguido la dignidad del arte, en este país el trabajo de crochet solo puede ser denominado una habilidad.’”⁴³

La inclusión de las labores manuales como signo de feminidad fue un arma de los conservadores cristianos para incorporar su código de valores en la sociedad, el crochet se hacía “siempre en algodón blanco, probablemente por la asociación simbólica con la pureza y santidad”⁴⁴, el tejido funcionó como herramienta para los líderes conservadores para darle un propósito específico a la mujer, como del clérigo estadounidense Edwin Hubbel Chapin editor del *Cristian Leader*, en 1848, “advierde a sus lectoras que la ociosidad las llevaría a la inmoralidad, y finalmente a la degradación

40 Melissa Mall, *Crochet in History: Queen Victoria*.

41 *Idem*

42 D. Kooler, *ob. cit.*, p.18

43 M. Sommers, *ob. cit.*, p.3

44 *Idem*

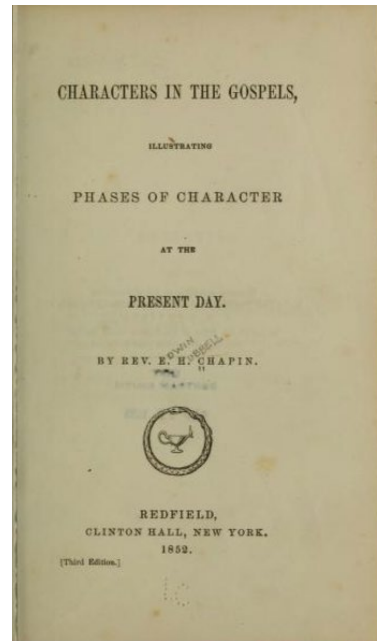


Figura 12
a) Edwin H. Chapin.
Grabado por Sumner Ellis de
Life of Edwin H. Chapin,
dominio público.

b) Portada de Characters in
the Gospels por Edwin H.
Chapin, 1852.

de la sociedad. Él sugiere a las mujeres llenar las horas libres producir arte decorativo, (...) el cual es aceptable por ser civilizante y moral.”⁴⁵ Decía que la salvación de la nación dependía de la mujer, la cual debía mantenerse ocupada para evitar el ocio en labores que fomentaran su femineidad, la formación de su familia y el embellecimiento de su hogar:

“La ética protestante se encontró con la revolución industrial, almohadas, collarines, cubre candelabros, cestos de lino, limpia plumas, alfileteros, tapetes para lámparas, pantallas para lámparas, cubiertas para piano, manteles[, etc.] que otorgaban a la industria una atmósfera imparable al servicio de la belleza.”⁴⁶

Apunta Daniel Bell sobre la importancia social de las publicaciones periódicas, que las “revistas fueron vehículos para la transformación de valores (...) en los estilos de vida de la Norteamérica de mediados del siglo XX.”⁴⁷ Tenían como objetivo delimitar los roles de hombres y mujeres dentro de la sociedad y la mayoría estaban dirigidas a la clase refinada, en las cuales los temas principales eran los manuales de modales y temas

45 N. H. Scalessa, *ob. cit.* pp. 6-7.

46 D. Kooler, *ob. cit.*, p.14

47 Daniel, Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo.* p.34

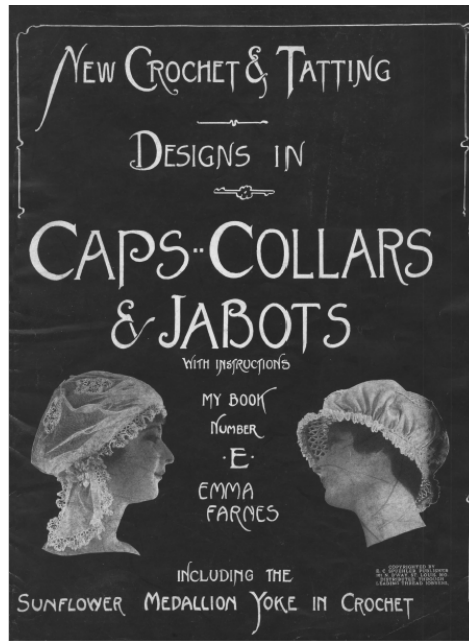


Figura 13
Publicaciones periódicas del siglo XIX.

a) Revista holandesa *Pénélope*, 1830.

Una de las primeras dedicadas a publicar patrones impresos.

b) Portada de *Design in Caps Collars & Jabots*. Por Emma Farnes,

de conversación apropiados para desarrollar en sociedad; las revistas destinadas a las señoritas inspiraban a la mujer en su labor doméstica, *The Ladie's Complete Guide to Crochet, Fancy Knitting and Needlework*, *The Modern Priscilla*, *The Lady Book Magazine*⁴⁸ y otros "(...) como *Godey's Lady's Book* y *Peterson's Magazine*, así como innumerables libros y guías con labores del hogar, consejos de crianza infantil, información médica, revistas, y, por supuesto, patrones para el trabajo con agujas."⁴⁹ Es gracias a estas publicaciones que se da seguimiento al desarrollo del crochet, así como testimonio de significantes adecuaciones a la técnica y la forma de escribir los patrones, que devino en la estandarización de términos durante el siglo XX. En *The hook and the book: The Emergence of Crochet and Knitting in American Popular Culture, 1840-1876*, Scalessa indica que:

"La mayoría de los autores de trabajo con agujas eran anónimos, llamándose a sí mismos "una dama americana", "dama de Filadelfia" o "dama de Nueva York". Estos autores a menudo 'revisaban y expandían' las ediciones europeas, producían una repetición de patrones con instrucciones variadas en distintas publicaciones americanas."⁵⁰

48 Cfr ob. cit.. M. Sommers.

49 D. Kooler, ob. cit., p.14

50 N. H., Scalessa, ob. cit, p. 26

Las publicaciones además de delimitar roles, establecieron normas de enseñanza estandarizando la práctica, “[l]os primeros patrones de crochet impresos conocidos son de 1824, provienen de la revista holandesa *Pénélope* publicada de 1821-1833.”⁵¹, lo cual fue una labor complicada dado al aprendizaje empírico del tejido a través de la tradición oral familiar y la copia de modelos a ojo, en el catálogo de la exposición *The hook and the book*, expone sobre esta evolución de las publicaciones y el crochet:

“En las ilustraciones de 1870, como las que proveían una bienvenida al cambio de la instrucciones textuales confusas dadas a principios de siglo que asumían un conocimiento previo de las puntadas. Como la migración urbana separó a las familias, las mujeres dependían completamente de los libros de patrones para instrucciones rudimentarias. Los avances en los grabados, como el proceso electrotípico, hicieron los libros ilustrados más fáciles y baratos de producir. Como resultado el crochet y el tejido alcanzó un pináculo de popularidad en el último cuarto de siglo.”⁵²



Figura 14
Lydia crocheteando en el jardín en Marly.
Mary Cassatt, 1880.
Met Museum.

51 D. Kooler, *ob. cit.*, p.10

52 N. H., Scalessa, *ob. cit.*, p. 30

Sumadas a las publicaciones periódicas también en casa existían “lugares de feminidad” específicos, como el salón de costura o los solares y jardines, que situaban a la mujer en sitios específicos en los que pasaba el tiempo libre realizando labores manuales, los cuales Griselda Pollock define como “aquellos en los cuales la feminidad es vivida como una posición en el discurso y la práctica social”⁵³

Todos los hechos analizados anteriormente desde la reconfiguración social, la inclusión conceptual del tiempo libre y del rol de la mujer, hasta el surgimiento de las publicaciones periódicas dio como resultado la popularización del crochet, enseñándose en las escuelas de niñas como parte integral de la identidad femenina durante más de dos siglos.

1.4 Cotidianidad hecha arte

El estado dinámico de la sociedad da como resultado cambios en los atuendos, en las corrientes artísticas y en los movimientos socioculturales; a todas estas transformaciones se adapta el tejido, conservando su carácter cotidiano y su técnica básica, sin embargo con la producción industrial de materiales como el acrílico y el poliéster, se comenzarán a producir estambres de distintas texturas, grosores y principalmente se les añadirá un colorido nunca antes visto, lo cual se verá reflejado en los movimientos sociales, Gwen Blakley Kinsler asegura en *The fine art of Crochet. Innovative Works from 20 Contemporary Artist* que:

“El crochet permaneció ‘domesticado’ hasta la década de los 60. Al mismo tiempo los jóvenes se revelaron en contra lo establecido y el crochet cambió drásticamente, las crocheteras salieron por tangentes que nadie había visto antes. El crochet floreció como una forma de arte al finalizar la década y artistas interesados en las fibras y texturas abrazaron la libertad del crochet, un medio que le permite al artista trabajar de cualquier manera y forma con muchos colores y texturas.”⁵⁴

53 Griselda Pollock, *Visión and Difference, feminism*, p.93

54 Gwen Blakley Kinsler, *The fine art of Crochet*.

Coincide Sommers sobre la inclusión del tejido en el arte, la cual ocurrió “(...) durante los años 60 que los artistas se interesaron en textiles y fibras, comenzó una experimentación seria con el crochet, ya que responde a la gran libertad de trabajar en cualquier forma y dirección, con muchos colores y texturas.”⁵⁵

Pero la producción industrial de estambres no fue lo único que cambió, tomando en cuenta a Daniel Bell en *Las contradicciones del capitalismo*, este cambio se debe a un movimiento radical contra la sumisa rutina del “sueño americano”, –de cierta manera impuesto por las publicaciones periódicas y los medios publicitarios–, explica que “[e]n el decenio de 1960 apareció un nuevo estilo cultural. Se lo puede llamar psicodélico o, como sus protagonistas, una ‘contra -cultura’. Anunciaba una estridente oposición a los valores burgueses y a los códigos tradicionales de la vida norteamericana.”⁵⁶ Este movimiento que resultó ser una caricaturización hedonista del estilo de vida, es una farsa que solo llevó a los artistas a dar despliegues exhibicionistas que agotaron al arte –en su concepción clásica⁵⁷–, por lo tanto propone que la sociedad ahora tome el papel de legitimizar la cultura en lugar de que sea ésta la que establezca la normas y modelos a seguir, dice “nuestra cultura tiene una misión sin precedentes: es una búsqueda oficial e incesante de una nueva sensibilidad.”⁵⁸ Es entonces a partir de esta nueva “búsqueda”, “(...) permite al arte liberarse de trabas, destruir todos los géneros y explorar todas las formas de experiencia y de sensación.”⁵⁹

Rosalind Krauss también detecta este cambio de paradigma en la escultura⁶⁰, el cual tiene como característica que se desborda de la “con-

55 M. Sommers, *ob. cit.*, p.11.

56 D. Bell, *ob. cit.*, p.32

57 Refiriéndose al concepto del siglo XVIII de Bellas Artes de Charles Batteux.

58 D. Bell, *ob. cit.*, p.1

59 Ibidem, p. 2

60 Rosalind Krauss detecta que la escultura presenta un cambio de paradigma, al observar que están apareciendo algunas obras que no tienen que ver unas con las otras, sin embargo la categoría “escultura” es “infinitamente maleable”.

vención no (...) inmutable”⁶¹ de los modelos europeos “universales” que homogeneizan al arte; por lo tanto muchas de las nuevas categorías quedan automáticamente fuera solo por definición al querer acoplarlas a arte tradicional. La consecuencia llevará a forzar estas categorías para que todas las prácticas se incorporen al arte. Ella explica que “las categorías [preexistentes] han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.”⁶²

Sin embargo tratar de forzar las categorías no es suficiente para aclarar la situación de las prácticas artísticas contemporáneas, por lo que Krauss⁶³ propone crear una matriz a través de la cual se logra expandir el campo, la cual incluye cualquier manifestación humana sin importar que salga de la concepción tradicional del arte o el medio empleado. Cada una de estas manifestaciones se pueden acoplar a su esquema dinámico a través de oposiciones por las cuales ya no se define la práctica dentro de una categoría fija o la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que la práctica, acompañada del contexto, se organiza a través del universo de términos dentro de una situación cultural.

De forma similar se puede tratar el tránsito del tejido desde una práctica cotidiana hacia el arte contemporáneo—desbordado— y también hasta la tradicional artesanía. Para explicar este proceso se creó un esquema relacional entre arte, artesanía y diseño donde a través de la misma técnica, —el tejido en crochet— permite que las piezas transiten de manera dinámica entre los ejes conceptuales de tradición, función y técnica donde “(...) un artista (...) las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular.”⁶⁴ El punto que tienen en común es el uso del crochet como medio, el cual dependiendo qué eje conceptual enfatice en su conceptua-

61 Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, p. 64

62 Ibidem, p. 60

63 Cfr. Krauss, *ob. cit* p 60-73

64 Ibidem, p. 72

lización, es donde estará más cerca de la disciplina sin la rigidez de una categoría cerrada y preestablecida. Diferenciar si el tejido se encuentra entre arte, artesanía y diseño se ve reflejado simplemente en el valor de uso y exhibitivo final de la pieza.



Figura 15
Esquema relacional del arte,
artesanía y diseño.

De este modo lo relevante es que la práctica cotidiana que se expande, no está inscrita en un contexto único ya que es una práctica social que se resignifica⁶⁵ al introducirse en el arte contemporáneo, dándole un uso completamente diferente al usado tradicionalmente para así crear una expansión de la práctica, sin separarse de toda la carga histórica ni conceptual que le permite ser reconocida y aceptada, como lo explica Krauss, “[l]o nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado.”⁶⁶

65 El concepto de *resignificación*, puede ser definido como la capacidad que tienen los signos de adaptarse a los significantes que la cultura le otorga.

66 R. Krauss, *ob. cit.*, p. 60

Explica Bell que “se ha dado a la “cultura” un cheque en blanco, y se ha reconocido firmemente su primacía en la promoción del cambio social.”⁶⁷ Por lo tanto la lucha femenina por su integración no sólo a la sociedad trabajadora, sino también al arte, será un proceso lógico a seguir en esta búsqueda que comenzará con la inclusión de las mujeres en academias de arte y su experimentación con técnicas heredadas por sus abuelas y madres con las que saben trabajar a la perfección, trasladando lo aprendido en el hogar al arte.

Una de las primeras artistas en incorporar el crochet al arte es la estadounidense de origen japonés Ruth Asawa, conocida como *the woman who wove wire* (la mujer que tejió el alambre) influenciada por su maestro Josef Albers, antiguo profesor de la Bauhaus, del cual heredó los valores de utilidad en función de la forma de esta escuela alemana y la experimentación artística entre subjetividad y la técnica a través de la elección de materiales y formas,

“En la década de 1950, Asawa se enfocó en experimentar con esculturas crochetas de alambre (...). Ella hacía las esculturas en casa mientras cuidaba a sus seis hijos pequeños. Asawa había aprendido de Josef Albers, su maestro en el Black Mountain College, a experimentar usando materiales comunes en formas nuevas y originales. Estas esculturas están hechas de hierro, cobre, latón y otros tipos de alambre. Asawa considera estas esculturas dibujos tridimensionales. En vez de líneas moviéndose a través del papel, las líneas se mueven a través de un espacio tridimensional.”⁶⁸

La búsqueda para Ruth comenzó en el Black Mountain College⁶⁹, “se fundó para encarnar un espíritu de comunidad entre profesores y alumnos que convivían en un entorno rural, (...) que siempre respetó

67 D. Bell, *ob. cit.*, p.3

68 Consultado en: S/A, Ruth Asawa Lanier, sitio oficial <http://www.ruthasawa.com/crochetwire.html>, última consulta 15/01/2017

69 Contando con maestros tan importantes como: John Dewey, Albert Einstein, Walter Gropius, Carl Jung, Robert Rauschenberg entre otros.

estrictamente el principio de contratar profesionalmente en activo como profesores, con lo que reunió un impresionante cuadro docente y un alumnado brillante⁷⁰ -

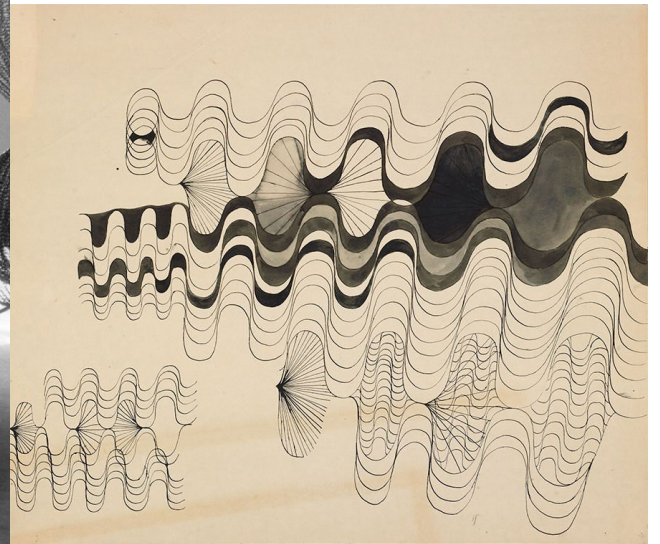
Figura 16
a) Ruth Asawa y sus hijos,
1958.

Imogen Cunningham Trust

b) Dibujos de Ruth Asawa

c) Ruth Asawa y sus esculturas.

Imogen Cunningham Trust



70 Serrano, Ángel (coord.), Black Mountain College una aventura americana. MNACRS, 2012, consultado en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2002033-fol_es-001-black-mountain.pdf, última consulta 25/04/2017



Figura 17
Untitled (S. 049) c.1962
Alambre de cobre oxidado
naturalmente.
Medida 28x18x14 in.

Asawa al verse preocupada por las técnica en la que desarrollaría su obra y tratando de equilibrar su ocupada vida diaria (como madre de 6 hijos); Josef Albers la motivó para que encontrara una técnica familiar que le permitiera trabajar en casa. En un viaje a Toluca, México, en 1947 conoció a un grupo de artesanos que usaban la técnica de crochet para hacer canastas para huevos de alambre galvanizado, las formas obtenidas por estos artesanos le recordaban los dibujos que hacía con sus pies en la arena, explica que,

“Estaba interesada en esto por la economía de la línea, haciendo algo en el espacio, envolviéndola sin bloquearla. Todavía es transparente. Me di cuenta que si yo iba a hacer estas formas, que se entrelazan y entretejen, sólo puede hacerse con una línea porque una línea puede ir a cualquier parte. Al ver estas esculturas en persona, puedo verlas en diferentes ángulos y observar cómo cambian continuamente en función de su ángulo de visión.”⁷¹

71 Consultado en: <http://www.ruthasawa.com/crochetwire.html>, última consulta 15/01/2017.

En sus esculturas conviven el poder de la cotidianeidad que adquieren por la técnica y la novedad en su uso. La visión de Asawa fue trascendental para su trabajo y su forma de concebir el arte como una forma de expresión y experimentación personal lo cual se ve reflejado en su trabajo posterior con niños y adolescentes y más adelante al fundar la heredera del Black Mountain College, *SOTA (School of the Arts)*⁷² la cual en 2010 en su honor tomará su nombre como *SOTA, Ruth Asawa San Francisco School of the Arts*. Pero la búsqueda de Asawa no fue un movimiento de género sino un recurso técnico en el que el crochet se acomodó a sus necesidades.

1.5 De la femineidad al feminismo

El movimiento feminista surge en el siglo XVIII en los escritos de Mary Wollstonecraft, teniendo su desarrollo en el siglo XIX, cuando se logra la limitada inclusión de algunas mujeres en las academias de arte, sin embargo tenían muchas restricciones al ser tomadas en cuenta y debían adaptarse a los modelos y formas de trabajo de los hombres, manteniendo su femineidad en su quehacer. Durante los años 20 del siglo XX, después de una larga lucha y protesta, “la Primera Ola del feminismo” logrará el voto femenino en muchas partes del mundo.

Sin embargo la inclusión de la mujer como productora de cultura se dará hasta la segunda encarnación del movimiento, “la llamada Segunda Ola del feminismo y su repercusión sobre el arte hecho por mujeres a partir de la década de los sesenta.”⁷³ Esta segunda generación de feministas estaba interesadas en crear nuevos modelos de vida y por lo tanto el arte será fundamental como modo de subversión, “[c]omo afirma Estrella de Diego, sólo a partir de los años 60 surge y prolifera ‘un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación’. Arte feminista



Figura 18.
Primera ola del feminismo
Las sufragistas inglesas —
Suffragettes— Annie Kenney
y Christabel Pankhurst por-
tando un cartel reivindicati-
vo del sufragio femenino.

72 Cfr. <http://www.ruthasawa.com/>

73 Susana Carro Fernández, *De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista*. p. 118



será la denominación genérica de tales propuestas y en torno a las intersecciones entre teoría feminista y artes plásticas [.]"⁷⁴

Figura 19
La segunda ola del feminismo trató la búsqueda de la equidad.

En el capítulo 1 de su libro *The culture of Knitting*, Joanne Turney, habla sobre la relación entre el tejido como una actividad asociada con el hogar y por lo tanto con la mujer, que la acompaña durante los cambios de rol que sufre en la sociedad con la modernización, como lo vimos en el apartado anterior:

“Este periodo ocasiona un cambio de actitud ante el trabajo y el tiempo libre, resultado de la industrialización a gran escala, incluyendo un cambio de la fuerza laboral y sus pautas, una población avejentada y un gran énfasis en el placer y el consumismo. Muchas de estos cambios sociales y económicos relacionados directamente a la construcción de una ‘nueva’ feminidad –mujeres que trabajaban, tenían familias, estaban comprometidas con el consumismo, estaban educadas, tomaban decisiones y parecían “tenerlo todo”. Los medios abrazaron esta nueva feminidad como una nueva movilidad, empoderando a la mujer a tirar las cadenas de la ‘ama de casa’ y a convertirse en ‘supermujer’.”⁷⁵

Una forma de representar a la mujer femenina dedicada a las labores del hogar es a través del tejido, como lo explica Turney, “[e]l impacto del feminismo, (...) dio paso a la reevaluación del trabajo de la mujer,

74 Idem.

75 J. Turner, *ob. cit.*, p.2

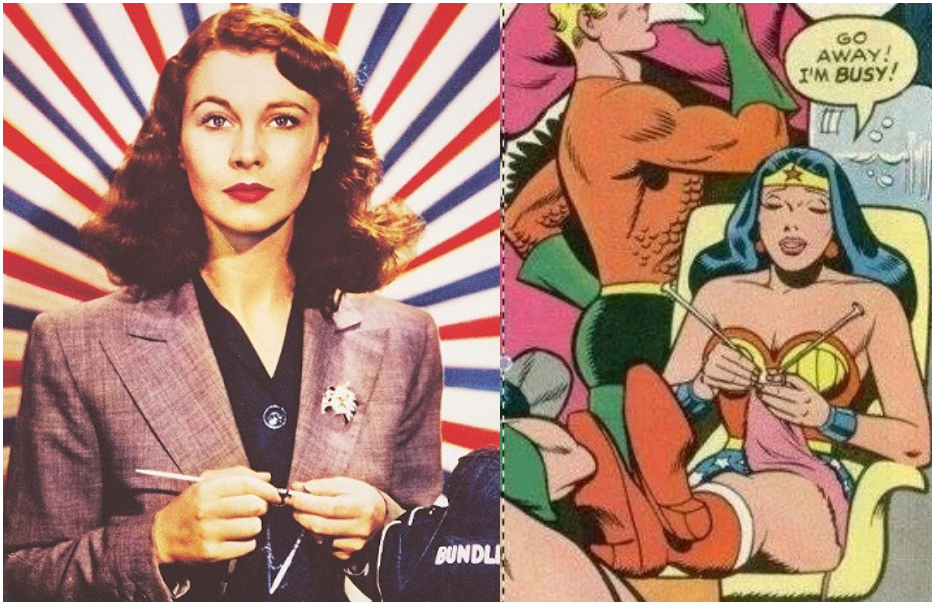


Figura 20
Wonder woman y Vivian Leigh tejiendo.

en el cual tejer y otras labores manuales eran centrales,⁷⁷⁶ entonces el movimiento de la segunda ola feminista toma dos posturas ante dichas labores; la primera, “ve al tejido como un signo de la opresión de la mujer, como una labor doméstica que toma una considerable cantidad de tiempo por muy poca remuneración.”⁷⁷ Este enfoque rechazaría al tejido por ser una labor de subordinación al rol establecido. Sin embargo la segunda postura, verá al tejido como una práctica que potencializa la creatividad en la mujer⁷⁸ el cual puede ser utilizado para alzar la voz y dar mensajes emancipatorios. El crochet fue adoptado por algunos grupos feministas que buscaban “igualdad de exposición en museos y galerías de arte para las mujeres artistas y para la perspectiva feminista, el cual a menudo estaba expresado a través del uso de labores femeninas.”⁷⁹

Griselda Pollock en su libro *Vision and Difference* afirma que la inclusión del feminismo en la década de los 70 en las artes es parte de la inclusión de un “nuevo expresionismo” que cuestiona y se opone a la tradición modernista de las vanguardias que son exclusivamente masculinas, lo cual redefine el arte en cuanto procesos y materiales, con la inclusión

76 Idem.

77 Ibidem, p.9

78 Cfr. J. Turney , *ob. cit.*, pp. 9-11

79 Karen Searle, *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*. p.10



Figura 21
Miriam Schapiro y Judy Chicago fundadoras del Feminist Art Program, en el Instituto de las Artes de California en 1970.

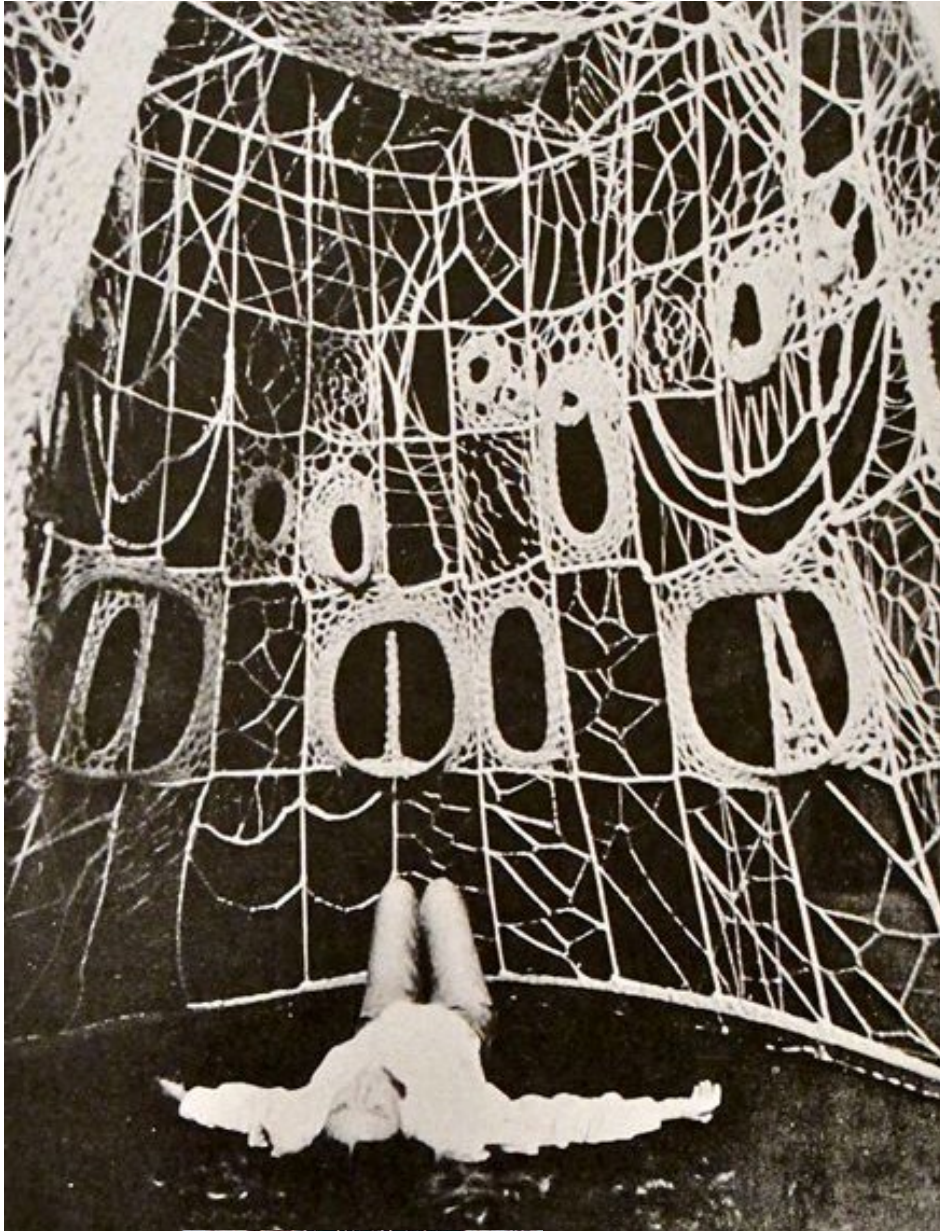
—entre otros materiales— del textil en el arte, que inevitablemente tendrá un discurso político. Al analizar la obra de Lucy Lippard, explica que:

“(…)concluye que mientras el feminismo era un movimiento anti modernista, provee en cierto sentido el paradigma para el arte posmoderno. Ella sugiere que el paradigma de la mujer en el arte puede ser visto como el modelo de ruptura, ‘el otro total’ que finalmente reconcilie estética y política. Sin embargo, hay un vínculo entre feminismo y otras prácticas: ‘No es la vanguardia que experimenta cambios profundos en la fase posmodernista, su nueva configuración corresponde exactamente a la problemática de el arte de mujeres’”⁸⁰

Una obra representativa de esta segunda ola del feminismo es la pieza *Crocheted Environment* de Faith Wilding como parte de la obra colaborativa *The Woman House*, para hablar de la relevancia de la obra, Susana Carro explica que en la búsqueda de una forma de expresión, los grupos feministas transformaron el concepto de lo cotidiano, el cual

“(…) ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético,^o en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte

80 Griselda, Pollock, *Visión and Difference, feminism*, p.219



*Figura 22.
Crocheted environment.
Faith Wilding, 1972.*

*Lana de acrílico y cuerda.
Medida aprox. 108x108x108''*

será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. Se inicia así un nuevo camino a la acción creativa sobre cuyo mejor exponente de esta simbiosis artefeminismo (...)”⁸¹

Women House nace como resultado del *Feminist Art Program*, fundado por Judy Chicago en colaboración con Miriam Shapiro, en California. En 1972, se presenta la obra de 24 mujeres que se apropian de una casa, transformándola de ser “un espacio doméstico y convencional” a través de objetos “femeninos” como cosméticos, tampones, ropa de cama, ropa interior, maniquí de mujeres, y temas que atañen en exclusiva a la mujer, desterritorializando lo cotidiano, como la menstruación, el parto, las labores domésticas, la ilusión por el matrimonio, la confinación al hogar y el rol establecido para la mujer que se convertían en piezas de arte.⁸²

Sin embargo, apunta Susana Carro, “la *Woman House* no sólo innova en cuanto al contenido de reflexión, sino que también experimenta con el uso de nuevos materiales.”⁸³ Esta experimentación es la que permite que Faith Wilding cree una de las obras más emblemáticas de esta casa, *Crocheted Environment*, el cual apelando a la tradición femenina, retoma las actividades manuales por excelencia. Así describe la obra Carro:

“Es un habitáculo de paredes reticulares tejidas a ganchillo que representaba, a juicio de la artista, el nido tejido por la madre, ‘los ambientes que las mujeres ancestrales construían para ellas y sus familias’. La estructura reticular de esta *womb room* recuerda a la *Spider* que Bourgeois realizará veinte años más tarde. La tela supone en Wilding lo mismo que la araña en Bourgeois: el epítome de la relación entre el individuo y su hábitat más primitivo. Además del significado o contenido de la obra, también resulta interesante mencionar el material usado por Wilding Ha-

81 S. Carro Fernández, *ob. cit.*, p. 129

82 Cfr. Reckitt, Helena & Phelan, Peggy, *Art and Feminism*, p. 21-22

83 S. Carro Fernández, *ob. cit.*, p. 141

bitualmente (sic.), el ganchillo no fue un componente utilizado en el arte, pero sí en la tradición cultural de la artesanía «femenina». La idea de utilizar hilo de ganchillo supone un homenaje a las técnicas de la costura, una reivindicación de su categoría artística y una crítica a la historia del arte que honró ciertos materiales en detrimento de otros. El *Crocheted Environment* destila, tanto en su forma como en su contenido, una vindicación de ciertos aspectos de la femineidad tradicional[.]”⁸⁴

La misma Wilding apunta que:

“nuestros antecesores femeninos construyeron a sí mismas y sus familias refugios de forma redonda. Estos eran ambientes protectores, a menudo hechos de pasto, ramas o raíces entretejidos. Pienso de mi [*Crocheted Environment*] como una forma que establece una conexión en forma y sentimiento con esos útero/refugio primitivos, pero agregándole la libertad de no ser funcional.”

Otro factor destacable de *Women House* es que los movimientos feministas se caracterizan por la colaboración activista, por lo que Carro Fernández opina que el nacimiento de las prácticas colaborativas es el feminismo, “(...) pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las mujeres frente a una experiencia común de opresión(...)”⁸⁵, además al estar comprometidas con la transformación social, el arte de colaboración, —en el cual profundizaremos en el siguiente capítulo— “tiende a reemplazar el monólogo egoísta del modernismo por estructuras de trabajo que trascienden lo individual”⁸⁶ ya que aboga por la igualdad y la libre asociación así que es incluyente y rechaza al artista genio como líder conductor.

La tercera ola del feminismo, llamada “postfeminismo”, es la etapa contemporánea, haciendo referencia al tejido, este dejó de ser una actividad en la que se producen prendas a bajo costo causada por la expansión de la

84 Idem.

85 Ibídem, p. 146

86 Idem.

producción industrializada de textiles, en la que el costo de lo hecho a mano sube considerablemente ya que los materiales son mucho más caros. En esta época se “entiende el género como un fluido, que se mueve lejos de la dualidad femenino/masculino hacia una arena que está caracterizada por el collage y la formación de identidad.”⁸⁷ Sin embargo la búsqueda de la identidad es una construcción capitalista y el tiempo libre es un negocio, las tiendas de tejido se acoplan a la moda, a la producción de lanas, a los estilos, a pesar de esto, “las técnicas de tejido actuales, virtualmente permanecen igual.”⁸⁸ Y sobre todo hay abuelas que esperan enseñarles a tejer a sus nietas de modo que exista un vínculo familiar más fuerte.

Explica Anne L. Macdonald que a partir de los años 80 del siglo XX las mujeres trabajan el doble que en los años 60, y por lo tanto el tejido se convertiría en una actividad de autosatisfacción, dice Maggie Righetti, que “[l]a única razón para tejer a mano es la recreación y la creación.” Otro de las razones por las que tejer no ha quedado en el olvido es que es utilizado a modo de terapia mental, como relajación en contra del estrés del trabajo diario, y como terapia física ya que activa las manos contra el reumatismo y la artritis.

Actualmente infinidad de proyectos se gestan en todas partes del mundo, artistas que convocan intervenciones, y grupos que se juntan a tejer como las reuniones de *Stitch 'n' Bitch Club*⁸⁹, los cuales tienen su origen en los grupos de tejido que se reunían una vez a la semana durante la Segunda Guerra Mundial; Macdonald explica que estos grupos

“(…) servían para que las mujeres hablaran, compartieran opiniones de todo, desde paternidad hasta política e intercambio de noticias de cada zona de guerra, se reunían hasta que el esposo de cada miembro fue regresando a casa(…). Las miembros están unidas de por vida, gracias a la sensibilidad hacia los otros, sin

87 J. Turney , *ob. cit.*. p.11

88 Anne L. Macdonald, *No Idle Hands. The Social History of American Knitting*. p. 360

89 Consultado en: <http://stitchnbitch.org/>, última consulta 21/03/2017

embargo, ninguno podría continuar con el club después de la guerra.”⁹⁰

Del libro de Macdonald a finales de los años 80, Debbie Stoller, retoma la idea y el nombre en 2003, y a través de su página web <http://stitchnbitch.org/> reúne y registra grupos de todo el mundo, hasta la fecha dice que cuentan con más de 13351 grupos de Stitch ‘n Bitch en 289 ciudades por todo el mundo.

Otros ejemplos son los grupos que se asocian para trabajar una pieza e intervenir el espacio público entre ellos, el proyecto barcelonés *Guerrilla de Ganxet*⁹¹ (2010) al mando de Alicia Roselló, quién convocó a ocho chicas para intervenir espacios comunitarios. Otros proyectos donde mujeres de todo el mundo que se organizan por medio de las redes sociales y envían piezas por correo para crear una sola pieza masiva y colectiva, como el



Figura 23
Grupos de Stitch and Bitch contemporáneos.

a) Grupo de Bath, Inglaterra.
Última consulta 21-03-2017.

b) Grupo en Wellington, Nueva Zelanda.

90 A. L. Macdonald, *ob. cit.*, p. 302.

91 Consultado en: <http://guerrilladeganxet.tumblr.com/>, última consulta 21/03/2107

proyecto de las hermanas Margaret y Christine Wertheim, *Crochet Coral Reef*⁹²(2005–presente), el cual reunió a más de 8,000 participantes de todo el mundo. Gracias a las redes sociales han multiplicado los grupos y las acciones por todo el mundo, los objetivos de estas son tan diversos como la cantidad de iniciativas, sin embargo estas acciones le dan el sentido de accesibilidad al arte ya que cualquiera que sepa tejer puede tener un rol participativo creando comunidad, lo cual será el tema a tratar en los siguientes capítulos.



Figura 24

a) Yarn bombing del Craft and Folk Art Museum, Los Angeles, CA, 2011

b) Las chicas de Guerrilla de Ganxet interviniendo bancas y puentes peatonales en los barrios de Barcelona.

c) Margaret Wertheim en el Föhr Reef, Museum Kunst der Westküste, Föhr, Alemania, 2012.

92 Consultado en: <http://crochetcoralreef.org/> última consulta 31/03/2017

1.6 Crochet Art

La transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea en la que el paradigma hombre-mundo sufrirá un cambio radical que nos llevará a cuestionarnos la forma de mirar, ya que gracias a la proliferación de imágenes dada por los medios de comunicación, la publicidad y las redes sociales la sensibilidad entre los sujetos ha alcanzado en nuestros días un lugar privilegiado a nivel individual y grupal, público y privado dando como resultado la posibilidad de integrar al arte cuestiones migradas de la cultura popular, el arte social, el industrial y la cultura de masas.

Integrar el tejido al arte es una de estas migraciones, en las que se definirá al *Crochet Art* como una corriente derivada del movimiento *DIY* (*do it yourself*)⁹³ o cultura *Craft*, que nace como un movimiento anticapitalista que consiste en detener el consumismo por medio de hacer las cosas en lugar de comprarlas, en reparar lo averiado, consumir lo local y apropiarse lo comprado. Este movimiento no es exclusivo del arte pero gracias a la apertura posmoderna que permite establecer discursos y estilos completamente distintos simultáneamente se integra sin problema. Turney apunta que la posmodernidad “puede ser vista como abrazadora, comunicativa y que muestra ciertas cualidades estéticas y conceptuales.”⁹⁴

En la contemporaneidad es un error encasillar al tejido solamente como un arte menor o una actividad “para mujeres desocupadas”, ni si los objetos tejidos son artesanía, diseño o arte, sino que la riqueza en la capacidad conceptual los va a convertir en “super-objetos”, que Maria Elena Buszek define como “alternativas al mundo de cosas entre el mundo de cosas en sí mismas, las cuales ocupan una posición única en la cultura visual, que difiere del arte o del diseño atrayéndolos (y hasta vin-

93 Cfr. Qué es *Do it Yourself*, la nueva moda para hacerlo uno mismo. Consultado en: <http://computerhoy.com/noticias/internet/que-es-do-it-yourself-nueva-moda-hacerlo-mismo-10305>, última consulta 23/02/2017.

94 J. Turney, *ob. cit.*, p. 73.



Figura 25.
Ejemplos de Crochet Art

a) Jo Hamilton, lana mixta,
24×16 in. 2011.

b) Flora plástica, Bárbara de
Pirro, Instalación, bolsas de
plástico crocheteadas, Belle-
vue, WA 2014.

c) Wonder Space II, Toshiko
Horiuchi MacAdam, Hakone
Open Air Museum.





Figura 26
Ejemplos de Crochet Art

a) Ana Paula Portilla,
escultura de crochet, 2012.

2) Moon, Aura y Red,
Susanna Bauer, hoja de mag-
nolia e hilo de algodón.

3) Yarnbombing en Londres
por el colectivo Knit the City.



culándolos).”⁹⁵ Lo relevante es resignificar⁹⁶ la práctica para introducirla en el arte.

Es por esta razón que “[c]uando el crochet finalmente aparece [en el arte], no es restringido por el mercado, ya que ha tenido personalidades múltiples gracias a su maravillosa adaptabilidad y puede ser usado en un gran número de formas creativas.”⁹⁷ A este carácter de adaptabilidad tanto técnico como conceptual, se le han conferido distintas significaciones – lo que permite su inserción en las practicas artísticas sin quitarle su carácter utilitario, sino que además logra trascendencia gracias a que su identificación colectiva funge como agente socializante integrando no solo a mujeres sino también a hombres.

El Crochet Art facilita que dicotomías discursivas entre femenino y masculino, suave y duro, liso y rugoso, lo cotidiano y lo sublime se potencialicen ya que la como anteriormente se mencionó, la inserción de estas prácticas en el arte no elimina su carga simbólica, esto se ve reflejado en todas sus formas desde las más apegadas al canon de las bellas artes como la escultura o el retrato, concientizadoras como el ecoart, e incluso las subversivas como las múltiples formas derivadas del craftivismo: el crochet guerrilla, *invasive lace*, *crochet intrusions*, *el yarn bombing*.

Podemos observar una innumerable cantidad de ejemplos en internet, el artista tejedor se encuentra en casi cualquier lugar del mundo sin restricción de raza, género y clase social, exposiciones alrededor del mundo confirman el hecho de que hay apertura de parte de las instituciones del arte, por ejemplo la exposición colectiva *Radical Lace and Subversive Knitting* que se presentó en 2006 en el *Museum of Arts and Design* en Nueva York, “con aproximadamente 40 trabajos hechos por 27 artistas, no es un parámetro para introducir la frescura o radicalismo de las artes manuales a una

95 Buszek, Maria Elena, Extra/ordinary, craft and contemporary art. p. 14

96 El concepto de resignificación, puede ser definido como la capacidad que tienen los signos de adaptarse a los significantes que la cultura le otorga.

97 D. Kooler, *ob.cit.*, p.11.



Figura 27
Exposiciones de Crochet Art

a) Exhibición Radical Lace, Subversive Knitting, Museum of Art and Design, New York, 2007.

Wartime Knitting Circle. Instalación interactiva.

Untitled (skulls), Hidur Bjarnadóttir, 1999.



b) Exhibición Interlace, 2014, en la National Craft Gallery, Kilkenny, Irlanda, 2014,

Pieza Oscilation II, Catherine Hoog, 2013, Vidrio tejido,



vasta audiencia.⁹⁸ La artista islandesa Hídur Bjarnadóttir⁹⁹ exhibió *Untitled (skulls)*, 1999, una impecable carpeta al estilo de la abuelita pero rematada con novedosas calaveras que infunden cierta extrañeza macabra a lo totalmente cotidiano. Otro ejemplo es la exhibición *Interlace*¹⁰⁰, llevada a cabo en la *National Craft Gallery*, en Kilkenny, Irlanda en 2014, la cual ocho artistas toman la práctica heredada (revisada en el primer apartado) como punto de partida a través de interpretaciones propias y un enfoque contemporáneo.

En Jalisco, México, se llevó a cabo la exposición *Entre Hilos* en 2014 en el Centro Cultural Zapopan, “reunió a once artknitters, como Karla Amezcua, del Taller Textil Dos Coyotes, (...) Cecilia Damián, [y Miriam Mabel Martínez]”¹⁰¹, la cual realizó la pieza *Intromisión*, “un rifle en positivo y negativo, sugiere cómo la violencia se ha inmiscuido en nuestras vidas cotidianas. El crochet como metáfora del tejido social”¹⁰²



Figura 28
Intromisión.
Miriam Mabel Martínez.

“Esta pieza sugiere como la esta violencia se ha inmiscuido en cada uno de nuestros actos. Está ahí adentro en nuestra casa, en nuestras actividades, en nuestra mesa, juguetes, las tocamos todos aún sin tocarlas... Y está aquí como un vacío que nos envuelve como en otros tiempos lo hicieran las cobijas tejidas por nuestras mujeres.”

Fotografías y texto cortesía de la artista.

No sólo se han curado exposiciones colectivas sino que también artistas consagrados e institucionalizados, –como los dos que a continua-

98 Nota de prensa Martha Schwendener, *Flair and Flash, Not frumpiness*, The New York Times, 27/01/2007 consultado en: <http://www.nytimes.com/2007/01/27/arts/design/27lace.html>

99 Cfr. Carol Brown, *Textile Form and Counter Form: The Revival and Reinterpretation of Composite Knit and Crochet Constructions of the 1930s–1940s*

100 Consultado en: <http://www.nationalcraftgallery.ie/exhibitions/Interlace>

101 Miriam Mabel Martínez y Annuska Angulo, *El mensaje está en el tejido*, p. 91

102 Ídem..

ción mostraremos– son ejemplos entre muchos artistas que utilizan el crochet como medio para crear obras de arte.

La francesa-portuguesa Joanna Vasconcelos, quien construye su discurso al rededor de la “apropiación, descontextualización y subversión de objetos preexistentes y realidades cotidianas. (...) Es al mismo tiempo crítica de la sociedad contemporánea y sus características de las cuales se sirven las enunciaciones de identidad colectiva, especialmente aquellas que conciernen al estatus de mujer, distinción de clases o identidad nacional.”¹⁰³ Además que su trabajo forma parte de colecciones públicas y privadas de todo el mundo en el año 2012 realizó una exposición en solitario en el Castillo de Versalles, en Francia, interviniendo varios objetos con crochet, entre ellos destacan las piezas *Le Dauphin* et *La Dauphine* (2012) un par de langostas de cerámica, que recuerdan los bestiarios del siglo XVIII, se encaran enamorados, “cubiertos de delicadas mayas de crochet, que desafían el significado tradicional que fluye entre cultura popular y erudita, tradición y modernidad”¹⁰⁴



Figura 29
Le Dauphin et la Dauphine,
Joana Vasconcelos, 2012.

103 Consultado en: http://joanavasconcelos.com/biografia_en.aspx

104 Consultado en: <http://www.vasconcelos-versailles.com/>

Para hacer claras las dicotomías conceptuales que permite introducir el tejido en el arte, como la contraposición femenino-masculino, podemos hablar del trabajo de un artista tejedor masculino, Nathan Vincent, neoyorkino que contrapone la carga conceptual femenina del tejido con objetos relacionados con la masculinidad, dice “estoy rompiendo la barrera de los permisos de género tradicionales.”¹⁰⁵ En su instalación *Locker Room*, realizada en el *Bellevue Arts Museum*, toma un lugar estereotípicamente masculino, un lugar privado y seguro, vulnerándolo por medio de la inclusión de objetos tejidos (tradicionalmente femeninos), esta acción permite el cuestionamiento sobre la construcción de los estereotipos de las prácticas por medio del género.

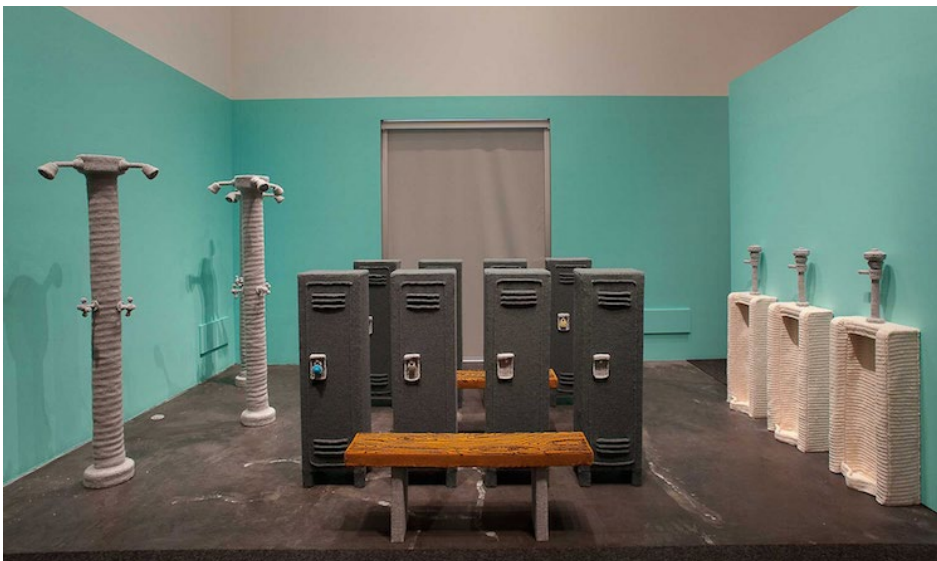


Figura 30
Locker Room, Nathan Vincent, 2011, 12' x 19' x 8',

Let's play war, 2015

105 Consultado en: <http://www.crochetconcupiscence.com/es/2011/06/male-crochet-artist-nathan-vincent/>

SEGUNDO CAPÍTULO.

CROCHET EN SOCIEDAD COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMUNITARIA

Si nos quedamos solo con la adopción por parte del arte contemporáneo de otros medios distintos a los tradicionales como el crochet, la práctica quedará insertada en el arte contemporáneo como cualquier otra técnica, sin embargo, después de la revisión histórica a la cual dedicamos el primer capítulo de esta tesis, podemos localizar ciertos conceptos como el diálogo, la familiaridad, y la reunión que van de la mano con el tejido y quizás son menospreciados para las instituciones de arte por no ser considerados de valor económico, sin embargo presentan un gran valor para los involucrados que ante el uso de la práctica pueden generar distintas formas de expresión y relación.

En el primer capítulo expusimos los puntos de vista de Daniel Bell y de Rosalind Krauss acerca de cómo el arte ha cambiado, desbordándose de los modelos universalistas que regían la práctica, —es decir, las “Bellas Artes”: la pintura, escultura, arquitectura, danza, música y literatura. Esta “europeización” provocó que se “invisibiliz[aran] o menospreci[aran] otras experiencias y realidades a las que privó en teoría, y consiguientemente, en acto, de su potencial estético[.]”¹⁰⁶

Por lo tanto en la contemporaneidad este cambio de paradigma tuvo como consecuencia una transformación en la forma de hacer y concebir a los actores partícipes en el arte como forma de comunicación-expresión. A partir de esto es necesario el surgimiento de “nuevas categorías artísticas”, las cuales serán expuestas con las ideas de José Luis Brea, quien propone redefinir el arte para que se incluyan proyectos vinculados con el imaginario colectivo abriendo la posibilidad a la inserción de prácticas del pasado como el tejido—entre otras manifestaciones— .

106 Mayra Sánchez, *Estetización y sus alcances epistemológicos. Desestetización y re-estetización*. p.17

La colaboración en los proyectos es el punto medular, de la mano de Claire Bishop revisaremos su propuesta de “Arte participativo”, en la exhorta a que las nuevas categorías tomen en cuenta la *experiencia* como parte de la materialización la obra, que no sólo se integran a actividades artísticas, sino que tienen como consecuencia recuperar el diálogo entre personas que participan, sino que más adelante podrán utilizar como una habilidad social que poner en práctica en su día a día.

Además se explorarán una serie de conceptos para poder establecer un vocabulario adecuado que sirva de mediador interdisciplinario, que transiten entre la sociología, la estética y el arte, además de explorar los recursos tecnológicos que pueden expandir la comunicación de los proyectos y el papel de las redes sociales en estas prácticas.

2.1 Redefinición de las prácticas artísticas contemporáneas

José Luis Brea en su libro *El tercer umbral* expone la necesidad de redefinir las prácticas artísticas a partir del surgimiento del *capitalismo*, ya que partiendo de la tesis benjaminiana “resulta posible pensar al autor-artista al lado del trabajador cualquiera (...)”¹⁰⁷, de tal manera que el artista como parte del *sistema* toma un lugar que responde al modelo económico de su tiempo. Así es como articula su tesis, basándose más que en los cambios estilísticos, en las transformaciones del trabajo y la producción para definir los cambios en las prácticas culturales.

Dentro del capitalismo detecta tres estadios, el primero es la *era del capitalismo industrial*, el cual surge a partir del desarrollo de la producción en masa. Explica que en dentro de este estadio “(...) el artista encontrará el modo de posicionarse al lado del nuevo sujeto emergente no sólo desde la exterioridad de su propia práctica (...) sino incluso en su propia inminencia, en el interior mismo de su praxis como productor inte-

107 José Luis Brea, *El tercer umbral*, p.4

lectual, cultural.”¹⁰⁸ Desde la reproducción mecánica hasta la aparición de los medios masivos como el cine y la televisión, la consecuencia inevitable será el surgimiento de “la percepción ‘simultánea y colectiva’”¹⁰⁹, que permitirá que se integren nuevos sujetos a la producción material y simbólica. Durante este estadio, el artista rechaza los medios de producción tradicionalistas, creando discursos estéticos antagónicos que tienen como resultado las primeras vanguardias.

El segundo estadio está localizado dentro del *capitalismo de consumo* y las revoluciones culturales. Este tiene su origen a partir del decaimiento de la rigidez academicista, que se ve obligada a aceptar la producción de la contracultura vanguardista, por lo que “(...) el artista de la transgresión se queda muy pronto sin negatividad ‘contra’ la que definirse, sin ‘burguesía’ a la que epatar.”¹¹⁰ De tal manera que la práctica se ve obligada a redefinirse y responder a las industrias culturales. Estas fijarán los puntos en los que el arte se encuentra, respondiendo al consumo, el ocio y el entretenimiento, situándose en el horizonte de las neovanguardias.

Finalmente traza las coordenadas para el siguiente estadio que está desarrollándose actualmente, *la era del capitalismo cultural*, en la cual detecta que existe un acontecimiento nunca antes visto: la convergencia de registros, ya que anteriormente en las sociedades humanas existía una “(...) separación funcional entre el registro de la producción de riqueza y el trabajo simbólico (...)”¹¹¹, economía y cultura -incluyendo el espectáculo y la publicidad- dependen una de otra, de tal manera que el mercado de la creación artística es un sector sumamente importante en la contemporaneidad. Esta asociación trae consigo la construcción de identidades –construidos por la mercantilización espectacular– a partir de las imágenes de alta visualidad.

Al fijar las pautas del estatuto del arte contemporáneo, enlista una

108 Ibidem, p.5

109 Ibidem, p.6

110 Ibidem, p.8

111 Ibidem, p.12

serie de desafíos que tienen las nuevas prácticas culturales, el cual “reside en encontrar su sentido propio en el curso de esta gran transformación que viene operándose –como desarrollo de una fase avanzada del capitalismo.”¹¹² Entre ellos podemos mencionar la eliminación de la singularidad de la obra gracias a la reproductibilidad –tanto técnica como digital–, la desaparición tanto del artista-genio, la transformación del espectador como sujeto que se enfrenta en una experiencia individual a la obra, la cultura contemporánea se dirige a la masa-multitud o comunidad. También se incluye la transformación del espacio y el tiempo, por la creación de *no espacios*, que tienen como consecuencia la desacralización de los lugares exclusivos desde los cuales se enuncia la cultura, en palabras de Brea, “una desjerarquización radical de los espacios, la suspensión de asignaciones y privilegios del museístico frente al cotidiano, frente al del mundo de la vida.” Por último la concepción de la *cultura visual* y la *estetización del mundo*, donde la frontera entre arte y vida se diluye, a partir de la inclusión de prácticas artísticas desbordadas provocadas por la sobreexposición de imágenes que en la actualidad bombardea al hombre.

A partir de Brea, Mayra Sánchez propone generar un proceso de re-estetización, en la que el hombre se ve comprometido a realizar una búsqueda selectiva de lo que puede serle útil por medio de la educación visual en sociedad, que “(...) nos prepare para escoger y desechar; (...). Desde esta idea, un proceso de re-estetización permitirá que el hombre común recupere su potencialidad estética para así también re-diseñar este mundo que tanto necesita de la participación ciudadana, del individuo y de la comunidad.”¹¹³

En el apéndice de *El Tercer Umbral*, el autor pone el horizonte para “redefinir las prácticas artísticas del siglo XXI”, primero negando la existencia de la figura del *artista*, el cual se transforma en *productor*, después propone que las *obras de arte* deben convertirse en *prácticas artísticas*. El arte ya no tiene que ver con la representación –principalmente porque ya no hay nada que representar–, sino con la presencia y el producir acontecimientos.

112 Ibidem, p.52

113 M. Sánchez, *ob. cit.*, p.25

Además condena a las instituciones artísticas a evolucionar, ya que al convertirse artista en un “generador de contenidos específicos destinados a su *difusión social*,”¹¹⁴ provocado por el desbordamiento de las prácticas, las obras del siglo XXI no son material para exponer, mercantilizar o coleccionar, porque estas prácticas se inscriben en lo público; promoviendo y optimizando entornos de circulación social. El artista adquiere nuevas responsabilidades, la producir nuevas formas de socialización más flexibles “en las que el peso del ‘imaginario’ visual circulante capaz de devenir-colectivo es decisivo.”¹¹⁵

Brea propone tres formas en las que el artista/productor asuma estas nuevas responsabilidades: *la narración* de situaciones de reconocimiento mutuo, *la producción de microsituaciones de socialización*, a través de encuentros y experiencias, de esta manera el valor estético de la obra sea mayor al valor de cambio y de uso –característico del arte del capitalismo– y por último la generación de *mediación*, que se logra a partir de la segunda por medio de la socialización de la experiencia de manera virtual a través de las redes para que se logre un intercambio en la esfera pública. Estos compromisos que tiene el artista con la sociedad permiten un cambio total en “en el valor estetizado, y es la carga de éste que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, materiales o inmateriales, la que determina su nuevo valor social.”¹¹⁶

Estas prácticas emancipadoras al no centrar su atención en el objeto artístico como mercancía, sino que centran su atención en acciones desde y para la sociedad, el sistema tradicional institucionalizado –como el mercado del arte y el coleccionismo– pierde el interés en dichas acciones confiriéndoles libertad. Como consecuencia estas dinámicas autónomas requieren que las instituciones evolucionen para que se redefinan, y “[se resitúen] en el entorno de una economía terciarizada y con un sector de

114 J. L. Brea , *ob. cit.*. p.123

115 *Ibidem*, p. 127

116 *Ibidem*, p. 129

servicios expandido (...)”¹¹⁷ permiten a la “obra de arte” centrarse en la experiencia social en lugar de en la mercantilización, rompiendo de esta manera la dualidad entre producción y consumo.

Cuando la obra es la experiencia, *la pieza artística* no es sólo un objeto, más bien la finalidad es el proceso de realización de esta manera cada sujeto que intervenga tenga una *apropiación peculiar* de acuerdo a sus intereses estéticos, creando acciones productivas para el bien común.

De esta manera es como la riqueza conceptual de las prácticas asociadas al tejido,—que analizamos en el capítulo anterior y los casos que estudiaremos en el siguiente— centran su atención en el sujeto que realiza la práctica y cómo es que se adentra a la dimensión colaborativa y colectiva para que sean reflejo de su forma de sentir y actuar en el mundo, dando como resultado la integración y transformación de las relaciones interpersonales.

2.2 Nuevas comunidades para nuevas prácticas

El arte como práctica social está íntimamente ligado al desarrollo dinámico de las sociedades de su tiempo. Entonces si hay una necesidad de redefinir las prácticas artísticas querrá decir que está ocurriendo un cambio en la dinámica social contemporánea. Por lo que si estamos detectando que existe la tendencia en la que las prácticas artísticas se encaminen a la producción de microsituaciones de socialización en las cuales se promueve la participación ciudadana y en las que el centro de la práctica sea la comunidad a través de la experiencia, quiere decir que hay una necesidad en la sociedad de hacer un cambio en la forma de concebirse y relacionarse, y quizás no evolucionar, sino a través de retomar modelos anteriores que cubran las necesidades sociales contemporáneas.

Michel Maffesoli en el prefacio de su libro *El tiempo de las Tribus, El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, afirma

117 Ibidem, p. 124

que en nuestra época existe una necesidad de cambiar el modelo social regente que tiene como base el ideal moderno de progreso que exalta a la individualización. De esta manera propone retomar el modelo tribal como forma de asociación contemporánea y así emerger de forma libre en pequeñas comunidades que buscan el bien común, detectando las problemáticas que les atañen y afrontándolas de forma conjunta.

Brea vislumbró, como una condición del tercer estadio, la tendencia a desacralizar y desjerarquizar las instituciones, de la misma manera Maffesoli indica que “(...) ya no son las grandes instituciones las que prevalecen en la dinámica social, sino aquellas pequeñas entidades que han estado (re)apareciendo progresivamente.”¹¹⁸

Estas pequeñas entidades resurgen sin tener el objetivo de cambiar radicalmente la dinámica social, sino que el modelo tribal, explica Maffesoli, “(...) simboliza el reagrupamiento de los miembros de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea.”¹¹⁹ Este modelo tiene como característica que favorece la solidaridad, el sentimiento de pertenencia y de reconocimiento mutuo, así mismo surge como una contradicción la idea de modernidad y progreso.

Maffesoli propone que este regreso a la barbarie no es algo negativo, sino que la invasión de “pequeños bárbaros” que acarrear los instintos de la naturaleza humana, “en el sentido de lo que va a romper la monotonía, el encierro de los valores establecidos y desgastados.”¹²⁰ De esta manera se retomarán valores que se encuentran embebidos en la *sabiduría popular* de forma natural y rico de experiencias que se convertirán en “(...) una especie de reafirmación y refuncionalidad de lo local, que es, sin duda, una de las grandes características de la posmodernidad, impulsada por la saturación de lo social del universalismo.”¹²¹

118 Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, p.10

119 Idem

120 Ibídem, p. 17

121 Ibídem, p. 19

De esta manera, retomar el modelo tribal –sin importar si consideran a sí mismo tribus o no– como mecanismo de participación con los otros se convierte en modelo esencial para estas nuevas prácticas que surgen y tienden a crear grupos desde los cuales realizar eventos que fomenten la creación colectiva. Retomando así, el placer de estar juntos y el goce del mundo tal cual es, creando relaciones más sólidas en la sociedad, de esta manera el autor explica que “las tribus urbanas destacan la urgencia de una socialidad empática: compartir emociones, compartir afectos.”¹²² Sin embargo, contrario a lo que podría pensarse, este modelo no exige una regresión total, sino que también incorporando el desarrollo tecnológico, ya que las relaciones que se promueven, tienen el potencial de ser creadas a través de las redes sociales –las cuales serán desarrolladas más adelante en este capítulo.

2.3 Arte participativo

“¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades!”

Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Rizoma, una introducción*

Claire Bishop en su libro *Artificial Hells, Participatory Art and Politics Spectatorship* detecta que en el transcurso de la década de los 90 que surge un interés por parte de los artistas en la participación y la colaboración, a partir de esto hace un análisis detallado de este fenómeno al que nombra “arte participativo”, y se refiere a la tendencia que “connota el involucramiento de mucha gente (opuesto a la relación uno a uno de la ‘interactividad’) y evita la ambigüedad de ‘compromiso social’, el cual se deber referir a un amplio rango de trabajos, desde la pintura *engagé*¹²³ hasta las acciones intervencionistas en los medios masivos; hasta el grado de que el arte siempre responde a su entorno”¹²⁴. Sin embargo la autora señala que su libro se centra en la definición de *participación*, en la cual el sujeto constituye la parte central del arte de tal forma que es tanto medio como materialidad.

122 *Ibidem*, p. 31

123 Se refiere a la pintura con mensaje social.

124 Claire Bishop, *Artificial Hells, participatory art and politics spectatorship*. p.1

Desde un inicio la autora aclara que las prácticas que ella está analizando no tienen que ver con la *Estética Relacional* de Nicolás Bourriaud, quien tiene una finalidad institucionalista de los proyectos relacionales, a los que Bishop critica porque no están interesados en las relaciones entre sujetos ni en el contexto social, explica que los proyectos que nos interesan surgen en el debate que ocasiona esta obra, la cual deja fuera las recompensas creativas de la participación como proceso de trabajo.

Es relevante el apunte que hace sobre el arte en comunidad anterior a la década de los 90, el cual, explica, estaba destinado a la periferia en forma de ejercicios para trabajar con grupos marginales desde los cuales el artista evidenciaba alguna carencia social. Sin embargo, observa que en la actualidad el arte participativo, como campo expandido del arte, se desborda de los proyectos sociológicos, convirtiéndose en un género del arte, del cual se dictan cursos y existen premios exclusivos para proyectos colaborativos. Señala que a pesar de que el contexto sociológico en las prácticas artísticas se han convertido en un fenómeno global ocupando un lugar en el sector público y con temática política, son proyectos que tienen “un débil perfil en el mundo del arte comercial”¹²⁵.

Explica que el surgimiento de los proyectos sociales no es algo nuevo sino que históricamente el repensar el arte como un ejercicio colectivo es una reacción constante a una visión colectivista de la sociedad —como el comunismo—, la cual cuestiona la relación del arte con su potencialidad política y social. Bishop detecta que el surgimiento en diferentes momentos de ejercicios participativos en el arte como una forma de aferrarse a un régimen social que se encuentra en crisis.

Este libro se divide en tres partes, la primera forma una introducción teórica que señala los términos clave al rededor de los cuales el arte participativo. La segunda sección son casos de estudio históricos en los que se analizará cuándo surge y con qué movimientos se desarrolla la participación a través de la historia del siglo XX a pesar de que “ninguno

125 *Ibidem*, p. 2

de estos fenómenos están convencionalmente incluidos en la historia del arte, pero la temática que encarnan es crucial para las prácticas contemporáneas socialmente comprometidas: la idea del autor colectivo, específicamente los modos de expresión de la clase trabajadora (popular), (...)”¹²⁶ que nacen como una estrategia para acabar con el elitismo en el arte, iniciando con las actividades performativas del futurismo italiano, que necesitaban de la participación de la audiencia, los movimientos postguerra, y finalmente en la caída de la Unión Soviética, donde lo interesante es observar como “la participación es sinónimo de colectividad, y por lo tanto se opone al capitalismo(...)”¹²⁷. La tercera y final parte intenta historiar el periodo posterior a la década de los 90, y se enfoca en dos tendencias contemporáneas del arte participativo: por un lado el *performance delegado* en el que gente ordinaria es contratada para actuar a favor del artista y por el otro, *proyectos pedagógicos*, en los cuales el arte converge con las actividades y metas educativas.

Bishop coincide con Brea al detectar que no existe un vocabulario adecuado para hablar de arte participativo, ya que al desbordar las fronteras entre arte y sociología es necesario “engranar conceptos que tradicionalmente tienen más circulación en las ciencias sociales como: comunidad, sociedad, empoderamiento, agencia[,]”¹²⁸ con conceptos simbólicos, lo cual hace que el arte participativo exija un cambio en la forma en la que los críticos e historiadores analizan el arte, de tal manera que propone una metodología para la elaboración de un vocabulario específico, en el que el arte participativo sea visto como un campo expandido desde la visualidad hacia la organización social y se pueda crear una forma adecuada “para reescribir la historia del arte desde una postura política”¹²⁹

El nuevo vocabulario se utilizará para redefinir los actores del arte participativo que se retomará más adelante para plantear los casos de la

126 Ibidem, p. 41

127 Ibidem, p. 40

128 Ibidem, p. 7

129 Idem

presente investigación, primero se replanteará la labor del artista, las implicaciones de la pérdida del autor individual y su nueva función como productor de situaciones y colaborador, después la transformación de la obra de arte en proyectos colaborativos y por último la integración del público en participantes y co-creadores.

2.3.1 El artista como gestor del proyecto.

”[E]l texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (...); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (...).”

Roland Barthes

En el mundo del arte contemporáneo la autoría individual sigue teniendo más peso que la colectiva, sin embargo es fundamental destacar la apertura provocada por el desbordamiento de fronteras disciplinares que permite la transformación de la relación artista-audiencia, en la que “el artista está menos considerado como un productor individual de objetos discretos, sino como un colaborador y productor de *situaciones*.”¹³⁰

Esta transformación disciplinar implica la necesidad de eliminar al artista único en pos de que el arte conecte con la realidad, planteado en *La muerte del autor*¹³¹, Roland Barthes opina que tradicionalmente la crítica solamente ha volteado a mirar al creador, centrándose en su voz y en sus intenciones personales, dejando de lado el impacto que genera al público que lo consume y la riqueza dimensional que se obtienen de la multiplicidad interpretaciones de los que se acercan a la obra; gracias a esto se devela el “sentido total del arte”. El autor indica que “un texto está

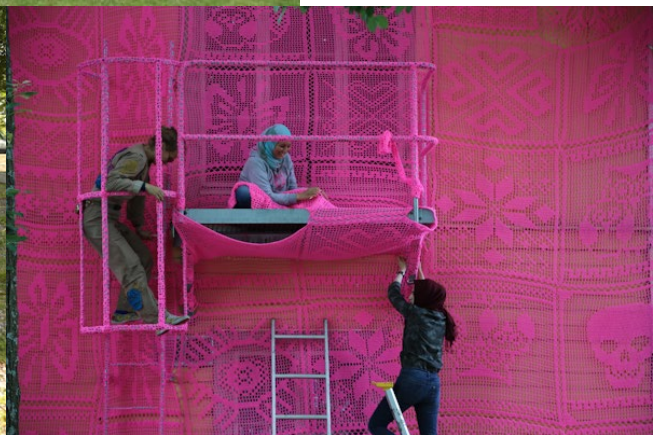
130 Ibidem, p. 2

131 *cf*: Roland Barthes *La muerte del autor*.

formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector[y en este caso, el



Figura 31
Our Pink House, Olek 2016.



espectador]”¹³²

Podemos analizar dos tendencias desde las cuales se gesta el arte participativo, por un lado están las obras en las que un artista funge como agente social, un productor de *situaciones*: detecta una problemática, conceptualiza el proyecto y establece los parámetros en los que los participantes se involucrarán. Esta tendencia sirve para revelar condiciones sociales centrándose en grupos vulnerables y minorías, lo cual conlleva un problema, el “artista-activista”, no renuncia a su autoría, sino que se presenta como una autoridad represiva –que juega al Gran Hermano–, poniendo las condiciones y reglas del juego, previendo los posibles resultados; en palabras de Bishop “(...) convierte al artista en un portador privilegiado de las ideas, quien condescendentemente informa a las audiencias ‘como son realmente las cosas’.”¹³³ El conflicto surge ante la presentación de los participantes, los cuales se muestran como criaturas frágiles y vulnerables –lo que tiene el potencial de caer en explotación. Los conceptos impuestos por el artista bloquean el potencial de los participantes como individuos que aportan sus habilidades e ideas para el desarrollo del proyecto, en lugar de poner en práctica otros modos sociales de hacer arte.

Un ejemplo de esta tendencia puede analizarse en el proyecto de la artista polaca, Olek, conocida por sus *yarnbombings* y sus masivas instalaciones tejidas. En el proyecto de 2016, llamado *Our Pink House*, la artista propone a un grupo de refugiadas sirias y ucranianas en Finlandia y Suecia apropiarse de una casa como símbolo un hogar propio para las migrantes. Olek explica en su página:

“*Our Pink House*, trata de la travesía, no solo sobre la obra de arte por sí misma. Se trata de hacer comunidad. Se trata de ayudarnos unos a los otros. En la pequeña comunidad sueca de Avesta, probamos que somos más fuertes juntas, que podemos hacer cualquier cosa juntas. Gente de todas partes unida para hacer este

132 Ibidem, p.123

133 C. Bishop, *ob. cit.*, p.26

proyecto posible. Alguien donó la casa, otro arregló la electricidad y *Red Heart*¹³⁴ generosamente donó el material. Y por supuesto, lo más importante es que muchas mujeres se unieron en el esfuerzo de hacer mi sueño una realidad.”

La declaración de Olek es clara, “hacer mi sueño realidad”, no el sueño de una comunidad que se sienta acogida en un nuevo país al que tienen que escapar por la situación de guerra que se vive en su país de origen, un país en el que no pertenecen por las diferencias culturales, religiosas y sociales. El proyecto estéticamente es muy atractivo, sin embargo el centro del proyecto es la misma artista que utiliza a un grupo vulnerable para darse vista, quedando de lado las historias compartidas y la experiencia del grupo.

La segunda tendencia son los proyectos organizados por grupos de individuos anónimos que pertenecen a la comunidad en la cual se presenta la problemática. La idea puede surgir de uno de los participantes, pero su labor es compartir la idea, discutirla, difundirla y hasta coordinar el proyecto sin imponer su voluntad a la del grupo. La problemática que expone es una preocupación local a la que se integran individuos voluntariamente que sienten identificación con el fin perseguido por el proyecto. De este manera se logran nuevas formas de expresión de orden consensual, donde la experiencia es centro de la expresión artística sin sacrificar la estética en nombre del cambio social sino que está contenida en el potencial humano escapando por completo de las imposiciones de un artista o de una institución.

En este caso podemos encontrar una gran cantidad de ejemplos anónimos, los cuales son testigos de el poder de la iniciativa local, estas intervenciones se encuentran en cualquier parte del mundo, colocadas en lugares estratégicos y simbólicos para los participantes. Pequeñas iniciativas que crean una cohesión social, muestras de la preocupación y la participación a través de los medios que tienen a su alcance los participantes.

134 Red Heart es una marca de estambres estadounidense patrocinadora del proyecto. <http://www.redheart.com/>



Figura 32
Diversas instalaciones por grupos de tejedoras anónimas.

a) Instalación en Extremadura, fotografía Isabel Fraile

b) Instalación del Colectivo Fulanas, Bogotá

b) Instalación en Xalapa, Veracruz, en protesta por el caso #Porkys, por The Crochet Gang.



2.3.2 La participación activa en situaciones colectivas

En las prácticas artísticas colaborativas se concentra la atención el espectador, quien reposicionar su papel de “contemplador” en *participante o co-productor*, pero esta participación no solo es de forma activa, sino como pieza fundamental para la concepción y ejecución del proyecto. Bishop indica que “(...) la práctica artística no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un transeúnte pasivo.

En vez, debe haber un arte de acción, relacionándose con la realidad, tomando pasos –por pequeños que sean– para reparar los lazos sociales.”¹³⁵ Y es en este punto donde se identifica la clave de la importancia de la participación colectiva en la contemporaneidad: *reparar el vínculo social*, y es a través de Guy Debord, y su propuesta de producir

135 C. Bishop, *ob. cit.*, p.11

*situaciones*¹³⁶ colectivas que la autora logra explicar cómo el artista o “planeador de situaciones” a través de generar acontecimientos, logra “rehumanizar una sociedad que está entumecida y fragmentada por la instrumentación represiva de la producción capitalista.”¹³⁷ La situación generada obliga a socializar para participar, ya que el ejercicio implica que la gente se relacione, negocie, y llegue a un consenso para concretar la realización del proyecto.

Al involucrar al espectador/co-productor de forma activa en una *situación*, se realiza un cambio total en el paradigma del arte, sin embargo, en el arte participativo no sólo implica activar al espectador, en palabras de Bishop, porque “el binario de activo/pasivo es reductivo e improductivo, porque sirve solo como una alegoría de inequidad.”¹³⁸ El hecho de que una pieza sea activa no quiere decir que trascenderá en la vida del participante, ni que habrá un cambio en la socialidad ni en el entorno, es más ni siquiera abordará una problemática que tenga que ver con los participantes, ya que en algunos de los ejemplos que expone la autora, la participación no es voluntaria, sino contratada y premeditada, indicándoles a los participantes qué hacer y cómo, sin embargo, aún así, –indica la autora– que la participación implica oposición al sistema capitalista porque la materialidad de la obra se transforma en experiencia, por lo que “(...) el arte participativo se percibe como una forma de encaminar el capital simbólico de las artes hacia un cambio social constructivo.”¹³⁹

En los proyectos que utilizan el tejido, se crea un vínculo entre participantes simplemente por su conocimiento de la técnica, cuya importancia reside en que no es simplemente una técnica cualquiera, sino una que fue heredada de las mujeres de la familia o aprendida en un grupo de tejido donde también hay un desarrollo de vínculos especiales. Si además

136 Debord define “situación” a la generación de acontecimientos generados que pongan en práctica la teoría, donde la obra de arte se convierte en un proyecto impredecible.

137 C. Bishop , *ob. cit.*. p.38

138 *Ibidem*, p. 11

139 *Ibidem*, p. 13

se parte de una idea que politice alguna problemática local, se difunda a través de las redes sociales para que se convoque a personas que tengan interés en dicha problemática, y de esta manera la gente se integre voluntariamente, se convierten en el sitio ideal para que las prácticas artísticas colaborativas se lleven a cabo, creando fuertes vínculos entre personas, donde la pieza final no tendrá un autor, sino que promoverá la creación de una comunidad como parte fundamental del ejercicio.

Una de las ventajas que tienen los proyectos participativos es que resuelven la distancia que hay entre productor-imágenes-espectador, ya que como lo habíamos explicado antes, el artista funge como *productor de situaciones*, el cual planea el evento y provee el impulso para comenzar el trabajo, sin embargo al convertir en *co-productor* al participante, el gestor no tiene el control del desarrollo ni del resultado, porque la realización de la *situación colaborativa* conlleva un proceso impredecible en el que “el proyecto cobra vida por sí mismo”¹⁴⁰ y depende totalmente de los participantes y su compromiso con el proyecto. Por lo tanto cada situación generada, aunque se replique en distintos momentos y lugares, “deriva hacia su singularidad”¹⁴¹.

Entonces aquí surge el tercer término que sufre una transformación en los prácticas colaborativos : la *obra de arte*. La obra de arte, en el mundo del arte comercial, es finita, portable, y sobre todo en la era del capitalismo es un producto mercantil. Sin embargo la obra del arte participativo debe ser reconcebida como un *proyecto* en marcha o a largo plazo, con un inicio y final poco claros.

Como consecuencia tener un resultado impredecible, “cualquiera [incluyendo al artista] puede aprender algo de estos proyectos: permite, que casos específicos se vuelvan generalizables, estableciendo una relación entre lo particular y lo universal que es mucho más productiva que el modelo del gesto ético ejemplar”¹⁴²

140 Ibidem, p. 33

141 Ibidem, p. 37

142 Ibidem, p. 272

2.4 Las prácticas colaborativas en comunidades online

Un lugar ideal para que las prácticas colaborativas encuentren donde gestionarse es la comunidad global del internet, por lo que retomaremos a Brea para explicar la importancia del uso de las redes sociales para conectar estos proyectos ya que “la principal cualidad de la red es el interconectar”.¹⁴³

La función principal de las redes sociales es la “capacidad de construir *esferas públicas participativas*”,¹⁴⁴ que sirvan para la configuración de una identidad comunitaria. Las redes permiten la creación de grupos donde se realice con naturalidad la práctica, en donde que los participantes puedan organizarse, expongan sus necesidades e ideas, den difusión a sus proyectos y conecten con gente de distintas partes del mundo con intereses similares.

La “comunidad online”¹⁴⁵ instauro un “mecanismo de interacción dialógica, participación y comunicación entre los miembros(...); es por ello que puede atribuírsele con toda propiedad un efecto institutivo: allí donde una lista opera, en efecto, una comunidad puede nacer (como efectiva comunidad de comunicación).”¹⁴⁶ Este efecto institutivo evita que el arte colaborativo tenga que inscribirse en la lógica de la institución y del mercado del arte, y así elude que esta dinámica frene la iniciativa propia que las caracteriza, porque como lo indica Alberto López Cuenca en su libro *Los comunes digitales*, “(...) es mucho más arduo de poner en marcha pues las prácticas institucionales y las organizaciones tradicionales —desde el museo al centro de arte pasando por la galería o la escuela— imponen sus modos de hacer y sus jerarquías en la división del trabajo.

Lo que los comunes digitales parece que pueden hacer es desbor-

143 J. L. Brea, *ob. cit.*, p.59

144 Idem.

145 Ibidem, p. 82

146 Ibidem, p.82-83.

dar esos modelos, como algunas prácticas colaborativas habrían hecho previamente.”¹⁴⁷ López Cuenca al hacer un análisis de la dimensión colaborativa en las prácticas artísticas, define a *los comunes* como los participantes en “formas de asociación *acapitalistas*”¹⁴⁸. Es decir que al gestarse las prácticas e interactuar en comunidad tienen como resultado la generación de experiencias y relaciones más que productos de consumo, por lo que se les permite escapar de la lógicas del capitalismo como la prioridad al consumidor, la espectacularización del arte y los agenciamientos políticos.

Aunque las prácticas artísticas de los comunes no surgen gracias al internet, es en ese lugar donde han encontrado la forma ideal para democratizar las prácticas, gestarse, organizarse y socializarlas convirtiéndose así en, *comunes digitales*, en donde se “(...) presupone una homogeneización de esa esfera de acción, pues integra a todos los miembros por igual en las mismas condiciones en un único espacio dialógico.”¹⁴⁹

A través de las nuevas tecnologías la sociedad construye “nuevas formas de comunidad”, en las que se implementen “nuevas condiciones de ejercicio de la acción comunicativa, y (...) a través de ellas es pensable una transformación de los modos de articulación de lo común (...)” de forma tal que los cambios tecnológicos sirvan para construir una nueva forma de dar sentido a las relaciones.

La comunidad online, apunta Brea, tiene como objetivo principal *producir comunidad*, aunque no responda a los preceptos de la comunidad tradicional de tiempo y espacio, sino que es utópica, desespacializada, y pasajera, sin embargo “es un dominio virtual (...) en el que se comparte la construcción del discurso a través del diálogo coparticipado, una tentativa de recuperación del sueño ilustrado de la esfera pública -como dominio de

147 Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico*. p.33

148 Idem.

149 Ibídem, p.34

la interacción dialógica colegiada”.¹⁵⁰ Esta comunidad entonces funciona como una herramienta de transformación aumentando las posibilidades de los comunes actúen en el mundo.

El poder que tienen las redes es la creación de nuevas estrategias de acción, para que no sólo sirvan como medios de comunicación entre colaboradores, sino como la instrumentación de “mediaciones independientes que hagan posible la ‘visibilización’ de aquellos proyectos que no se sometan a la imperante lógica massmediática que preside la implantación del portal, el imperio de las punto.com.”¹⁵¹ A través de esta *visibilización*, proyectos pequeños tienen el potencial de incidir globalmente ya que al compartirse a través de las redes sirvan de modelo para la generación de otros.

Un ejemplo de una poderosa comunidad global digital de tejedoras es Ravelry, (www.ravelry.com). Es una plataforma gratuita con más de siete millones de miembros internacionales, 290 444 patrones publicados, 30 000 grupos de intercambio y 32 millones de publicaciones, la página se ha colocado en una de las páginas más activas del internet. Lanzada en el 2007 por Jessica y Casey Forbes, de de Massachusetts, EUA, una tejedora y su esposo programador, idearon una forma de hacer una biblioteca digital de patrones, que reuniera las creaciones de las tejedoras de todo el mundo, quienes al formar parte de esta *comunidad online* tienen la capacidad de compartir patrones, fotografías de proyectos y dar opiniones, creando una comunidad, en la que se pueden encontrar personas por país, genero, técnica utilizada e interés. El objetivo de la página es crear una comunidad inclusiva y por lo tanto es gratuita.

Explica Jessica que, sin la gente que se conecta y participa, la plataforma simplemente es un cascarón vacío, “[e]l poder de nuestra comuni-

150 J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 67

151 *Ibidem*, p. 80

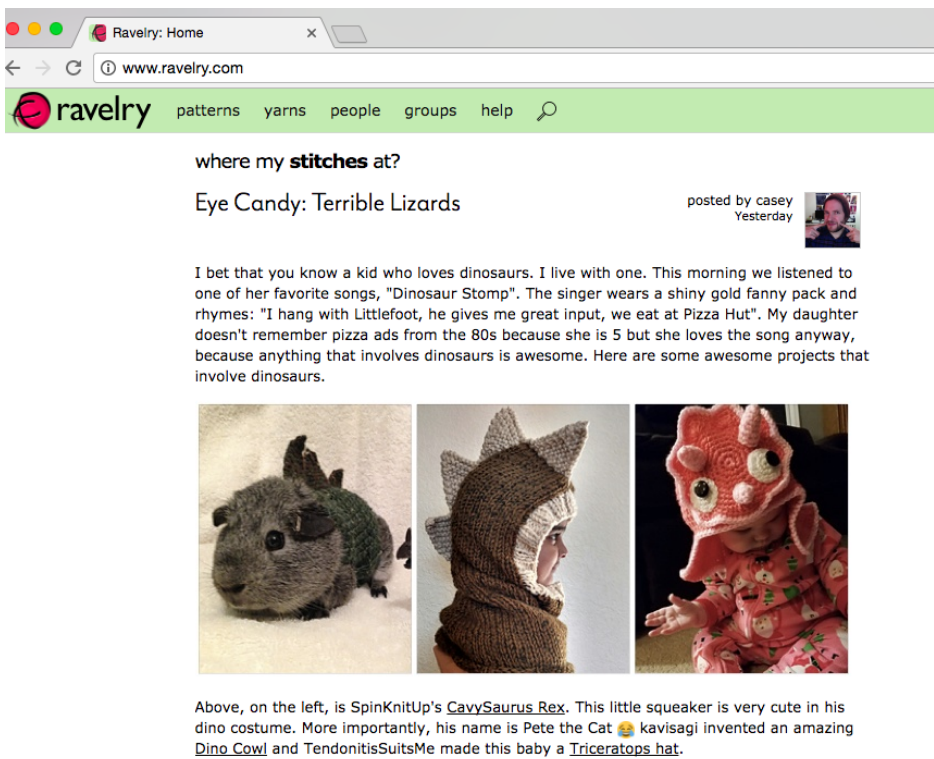
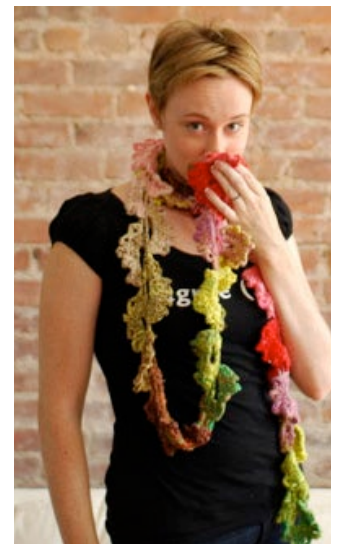


Figura 33

La plataforma Ravelry conecta a tejedoras de todo el mundo para pueden aprender, intercambiar tips, dar clases, comprar patrones, hacer reseñas de materiales, tiendas y promover eventos

a) Captura de pantalla del sitio www.Ravelry.com

b) Jessica Forbes, fundadora de Ravelry.com



dad para convocar a la gente es asombroso (...). Nosotros tuvimos la idea, y la gente ha ayudado a convertirse en lo que es ahora.”¹⁵²

Otra forma de crear comunidad es a través de los grupos de Facebook, que a pesar de ser regulados por las reglamentaciones de la red social, tienen la capacidad de seguir el modelo de *comunidades online*, estos grupos permiten que comunes que no comparten idioma o cultura se sientan relacionadas a través de una técnica, que además de promover la educación en el tejido, no se reducen al aprendizaje de la técnica, sino que permiten conectar a nuevos actores, quienes creen movimientos en los cuales se proponga apropiación de espacios públicos, la procuración de mensajes sociales y la generación de eventos, ya que en estas comunidades los participantes se encuentran en diálogo constante e inmediato.

¹⁵² Joan Tapper, *Craft activism, people, ideas and projects from the new community of handmade and how you can join in*. p. 83

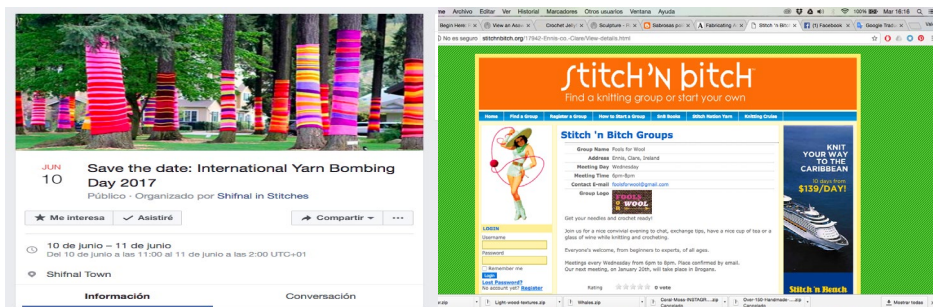


Figura 34

a) Captura de pantalla del sitio <http://stitchnbitch.org/>

b) Convocatoria de facebook del Yarnbombing Day 2017.

Actividades como el *International Yarn Bombing Day*¹⁵³, el día Mundial de Tejer en Público (*WWKIPDAY*)¹⁵⁴, las comunidades *Stitch 'n Bitch*, y otras prácticas son organizadas a través de redes sociales las cuales generan la *comunidad digital*, éstas invitan a trabajar en el espacio local, es decir en puntos de encuentro familiares a los participantes. Ante este tránsito de lo digital hacia lo local, Brea detecta que estas acciones tienen un “objetivo común: producir esfera pública, instrumentar la mediación que posibilite el encuentro ciudadano, los agenciamientos comunicativos que permitan territorializar heterotopías —y ya se definan estas en el medio digital o urbano- que hagan posible la acción comunicativa, el lazo y la acción social.”¹⁵⁵

A través de crear asociaciones en la esfera pública se crean relaciones estéticas, donde lo importante en sí no es la pieza final sino la sociabilidad, promoviendo la mediatización de los proyectos locales a través de las redes permite ampliar las relaciones lo cual sirve para enriquecer y humanizar las sociedades, estas prácticas promueven la comunidad. Además la red tiene la capacidad de “constituir modos colectivizados de autoría”¹⁵⁶ que tienen como finalidad mostrar apertura pero al mismo tiempo tener una conciencia más despierta a la capacidad transformadora de su contexto social.

153 Consultado en: <http://blog.shawcontractgroup.com/celebrate-international-yarn-bombing-day/>

154 Consultado en: <http://www.wwkipday.com/>

155 J. L. Brea, *ob. cit.* p. 75

156 *Ibidem*, p. 86

Este capítulo sirve para sentar las bases en las que se desarrollan las prácticas colaborativas, principalmente a través de adquirir una conciencia sobre el cambio de paradigma en el arte, primero eliminando al artista singular, que se transforma en un generador de situaciones, y de esta manera aceptar una transformación institucional que comenzará por la desacralización de los lugares exclusivos para el arte y la cultura y así permitir la generación de ejercicios inclusivos que dan paso a la colectividad. Este cambio atestigua una apertura y democratización, lo cual no sólo transforma al arte sino funge como un nuevo modo de organización social.

Sumado a los cambios institucionales y de paradigma, las prácticas artísticas colaborativas promueven la inclusión de labores cotidianas que permiten la identificación empática de los comunes que se están integrando al arte con sus medios propios de prácticas que llevan siendo parte de la humanidad desde hace muchos años y ahora concientes del valor que tienen permiten trasladar su carga conceptual a los modos de hacer arte.

El uso de las redes sociales es una herramienta ideal como punto de encuentro para que estas prácticas se gesten ya que permiten escapar de la institucionalidad que las excluye y de este modo ejercer libremente su capacidad creativa. Aunque las redes funcionan como nuevas microinstituciones, a diferencia de las tradicionales permiten el dinamismo y el intercambio entre los comunes digitales que se encuentran participando en ellas voluntariamente.

TERCER CAPÍTULO. COLABORACIÓN Y TEJIDO

Una vez planteados el vínculo del crochet con la colaboración y con el empoderamiento femenino, podemos analizar proyectos que se basen en esta triada conceptual. Aunado a esto, la proliferación del arte participativo como una categoría de las prácticas artísticas contemporáneas, que de acuerdo a Bishop surge en la primera década del siglo XXI, coincidiendo con la establecimiento de las *comunidades online* que Brea analiza.

El retorno a la “sociedad tribal” se ve reflejado indudablemente en los proyectos colaborativos que utilizan el tejido como soporte; gracias a la comunicación y organización que permiten las redes sociales han tenido una gran impacto y visibilidad a nivel global, ya que las tejedoras pueden estar en contacto a través de éstas; sin embargo, a pesar de que el medio electrónico es fundamental para su gestión, estas prácticas crean comunidades locales con lazos irremplazables de manera tal que los participantes co-creadores afianzan sus relaciones para construir una sociedad activa y dueña de su entorno.

En este tercer capítulo primero enlistaremos una gran cantidad de ejemplos de prácticas colaborativas que se vinculan con el tejido, retomando algunos ejemplos de como la colaboración y tejido van de la mano desde el punto de partida, pasando por el movimiento feminista que abordamos en el primer capítulo, hasta ejercicios propuestos por artistas para politizar alguna problemática, e iniciativas locales que simplemente buscan apropiarse de un lugar público para puntuar el impacto y reelevancia que tienen estos ejercicios.

Entre estos proyectos elegimos tres por su gran impacto tanto local como global gracias al uso de las redes los cuales analizaremos a fondo primero el llamado Pussyhat Project propuesto como un ejercicio de identificación con un símbolo creado para darle cohesión al movimiento

femimista. El siguiente proyecto es Tejiendo la calle, como un ejemplo de activación para el rescate de la socialidad en una comunidad que se encontraba segregada. Finalmente el último proyecto que analizaremos es el 5000 Popies, que demostrará como una inquietud personal puede ser compartida por una gran cantidad de personas que se identifican con la iniciativa propuesta por dos personas que quieren hacer un homenaje personal a sus antepasados.

Para concluir el capítulo haremos un diagnóstico sobre el estatus de las prácticas colaborativas que usan el tejido en México para proponer estrategias en la que estos proyectos pueden tener un impacto mayor a nivel global.

3.1 La colaboración: concepto indisoluble del tejido

En los proyectos que son de nuestro interés, como antes se mencionó, la participación voluntaria es fundamental, lo cual implica un compromiso mayor provocado por la naturaleza cotidiana de la práctica, como lo indica Buszek en *Extra/ordinary craft and contemporary art*, que al sumar trabajo manual a los proyectos artísticos, “(...) ayuda a integrar los ideales intelectuales utópicos del arte con los objetos prácticos cotidianos, con un ‘rol específico más allá de actuar con la materialidad’.”¹⁵⁷ De esta manera los participantes voluntariamente están involucrados con el proyecto por medio de la técnica,—, la tradición y la cotidianidad de la obra son pieza fundamental para que el participante muestre interés en formar parte del proyecto— dado por el conocimiento previo de la técnica o su voluntad para aprenderla.

La activación de los participantes es importante, pero no es lo que los caracterizará, sino el nivel de compromiso y de aportación que tiene cada uno de ellos desde su individualidad —gracias a su personalidad, formación, habilidades, contexto, etc.— para el proyecto colectivo, ya que fortalecerá el

157 Buszek, Maria Elena, *Extra/ordinary, craft and contemporary art*. p. 16

nivel de compromiso. La voluntad para participar es fundamental para el desarrollo del proyecto, ya que finalmente se creará un verdadero sentido de comunidad y una mejora social tangible, quedando en segundo lugar la resolución de la problemática planteada en su concepción inicial, la cual puede ser muy ambiciosa e irresoluble por estos medios, por ejemplo: el fin de la guerra, solucionar el calentamiento global, la limpieza de los océanos, etc.

Gracias al análisis histórico realizado en el capítulo anterior, podemos observar que el tejido de crochet tiene sus bases en la colaboración desde la popularización de la práctica; recordemos que los irlandeses creaban sus hermosos ropajes, por medio de la realización de pequeñas piezas que se unían para crear una pieza sin autor, a su vez, el método de enseñanza utilizado, de Sra. W. C. Roberts, tuvo fines filantrópicos en el cual una persona que aprendía,

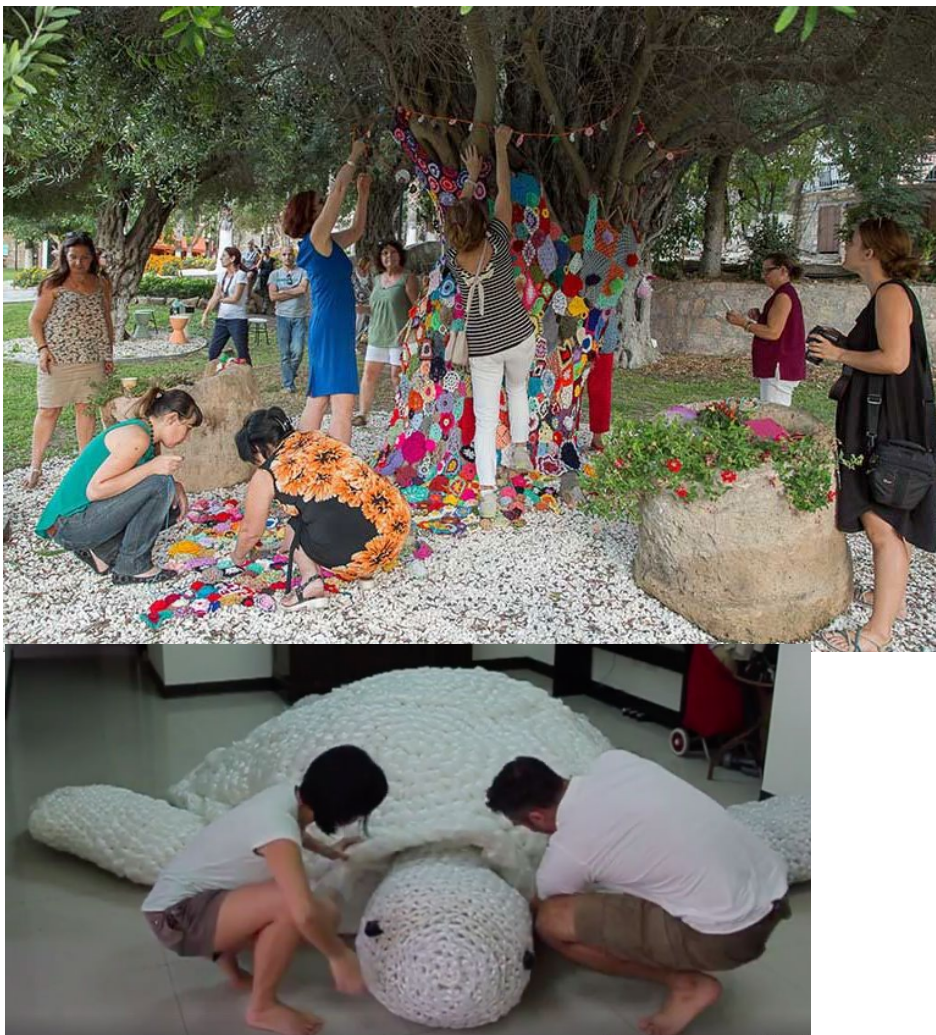


Figura 35

a) El grupo Peace2Peace de Chipre . Mujeres de una comunidad buscan fomentar la paz entre familias de ascendencia turca y griega en conflicto histórico.

b) Poly, la tortuga crocheteda más grande del mundo, hecha en su totalidad con plástico recolectado del mar. La asociación china Brown Planet la utiliza para concienciar sobre el uso desmedido de plásticos que tiene como consecuencia la contaminación en los océanos, también da talleres de reutilización de desechos plásticos.

se comprometía a entrenar a otras treinta más y así establecer redes de enseñanza; durante el siglo XX en época de guerra en Estados Unidos, se convocó a las mujeres a colaborar con la causa, entre otras acciones, tejiendo prendas para los soldados y así crear compromiso cívico.

En el arte uno de los primeros ejemplos es la colaboración gestada por Miriam Shapiro y Judy Chicago en *The women house*, –pieza analizada anteriormente– donde destaca una de las características de los movimientos feministas: *la colaboración activista*, por lo que Susana Carro Fernández opina que estas prácticas colaborativas tienen su origen en el feminismo, “(...) pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las



Figura 36

a) Publicaciones solicitando la participación de las mujeres para apoyar a los soldados durante la Segunda Guerra Mundial.

b) Revistas de patrones especiales para los soldados. Revista *Knit for defense* ca.1943

c) Cartel *You can help*. Cruz Roja

d) Cartel *Remember Pearl Harbor*

mujeres frente a una experiencia común de opresión (...)”¹⁵⁸, además al estar comprometidas con la transformación social, *el arte de colaboración*, “tiende a reemplazar el monólogo egoísta del modernismo por estructuras de trabajo que trascienden lo individual”¹⁵⁹ ya que aboga por la igualdad y la libre asociación así que es incluyente y rechaza al artista genio como líder conductor.

Cuando grupos de personas alrededor del mundo se involucran en proyectos colaborativos, el autor de la pieza se vuelve anónimo, la comunidad misma es el autor, entonces el objeto de la estética ya no es el arte, ni el embellecimiento del mundo sino la socialidad. La distancia entre vida y arte no existe más, las practicas salen de los lugares que los contenían, a lugares como (...) “la “calle” y la “escena”, no son los terrenos propicios para el arte, sino para la vida.”¹⁶⁰



Figura 37
Pink M.24,
Mariana Jorgensen, 2006.

Una pieza icónica de esta tendencia es el *Pink M.24* de Marianne Jorgensen, artista danesa que en 2006 convocó a voluntarias a tejer un aproximado de 4000 cuadros rosas para realizar una manta que cubriera un tanque de combate para protestar contra la participación de Dinamarca en la guerra de Irak. Al cubrirlo, convirtió al tanque en un símbolo de absurdidad de la guerra: el tejido representa lo cotidiano y lo familiar, una manta rosa ridiculiza al tanque, trasladando su poderío y fuerza a la suavidad del estambre rosa; sin embargo esta carga conceptual no es lo

158 S. Carro Fernández, *ob. cit.*, p. 146

159 Ídem

160 D. Bell *ob. cit.*, p. 15

más relevante de la obra, en palabras de Jorgensen, “el poder de la pieza es que la gente se une para mandar un mensaje común.”¹⁶¹



Figura 38

Marianne Jorgensen con el grupo de tejedoras *Pink M.24* en progreso, 2006. Fotografía: Barbara Katzin.

Otro ejemplo destacable es el *Crochet Coral Reef*, mencionado con anterioridad, que es un proyecto activo desde 2005 que involucra a más de 8 000 personas provenientes de más de una docena de países que tejen en conjunto piezas para armar arrecifes, logrando exponerse en Dublín, Londres y varias ciudades de Estados Unidos. El proyecto es complejo ya que “reside en la intersección de matemáticas, biología marina, lo hecho a mano, prácticas artísticas comunitarias, y también responde a la crisis medio ambiental del calentamiento global y el problema en incremento de la basura plástica en el mar.”¹⁶²

En la red es posible encontrar una gran cantidad de proyectos con fines filantrópicos, entre los que se puede mencionar: la campaña *WaterAid's Knit A River* que reunió 45 000 cuadros azules en 2006 para pedir agua segura y limpia en Londres; el proyecto *Wool against weapons* en el Reino Unido, en contra del armamento nuclear de Inglaterra; *Australian Knitting Nannas against gas*, una protesta pacífica que invita a no destruir el medio ambiente quienes a través de su *Nannafesto* invitan a

161 Consultado en: Neha Singh Gohil, *Activists use knitting needles to make their point*, <http://jscms.jrn.columbia.edu/cns/2007-03-13/gohil-knittinginprotest.html>, última consulta 22/03/2017.

162 Consultado en <http://crochetcoralreef.org/>, última consulta 22/03/2016

tejer mantas amarillas en contra del *fracking* en Australia; *Knitters United: the red scarf project*, un proyecto de 2004 de la *Orphan Foundation* en Estados Unidos, convoca a tejedoras anónimas a tejer bufandas rojas, para dar la bienvenida a la universidad a los estudiantes huérfanos como símbolo de que “alguien en algún lugar cuida de ellos”¹⁶³. Hasta la edición del libro *Craft activism*, de Joan Tapper en 2011, se habían tejido más de 35,000 bufandas.

Tapper¹⁶⁴ también enlista proyectos colaborativos con intensiones sociales en Estados Unidos: *Afghans for Afghans*, *Friends of the Pine Ridge Reservation*, *Knitters & Crocheters Care*, *Christmas at sea*, y realiza una guía de como organizar proyectos grupales para caridad.

Figura 39

Proyectos que involucran el tejido y filantropía:

a) *Knitters United: the red scarf project*

b) *Wool against weapons*

c) *WaterAid's Knit A River*

d) *Australian Knitting Nannas against gas*



163 Joan Tapper, *Craft activism, people, ideas and projects from the new community of handmade and how you can join in*. p. 83

164 *Ibidem*, cfr. p. 85.

También existen varios proyectos que no persiguen un fin político sino que la finalidad es embellecer y apropiarse algún de espacio a través del *Yarnbombing*, como el grupo londinense *Knit the city*, que su intervención *Bloom*, en Brixton fue parte del *Toyota Positive project* – la campaña de compromiso social de la compañía de autos. En España ya se mencionó *Guerrilla Ganxet* en Barcelona, y *Lana Connection* en Madrid que ha tejido desde mantas para los indigentes, hasta piezas para campañas publicitarias. A través del blog de *La Maison Bisoux*, lograron hacer un conjunto de grupos en comunicación, como se muestra en la publicación “recopilación de grupos de punto y ganchillo en España”¹⁶⁵ donde aparecen más de 105 grupos activos.



Figura 40

Blooming Brixton.
Intervención del colectivo *Knit the city*, comisionado por *Toyota positive project*, Brixton, Londres.

165 Consultado en: Recopilación de grupos de punto y ganchillo en España, <https://lamaisonbisoux.wordpress.com/2012/07/10/recopilacion-de-grupos-de-punto-y-ganchillo-en-espana/>, última consulta 22/03/2017

3.2 Casos de estudio

Para establecer los casos de análisis de esta investigación se decidió trabajar con tres proyectos con gran relevancia mediática e impacto social; es destacable que los tres tienen objetivos completamente distintos y la forma en la que fueron conceptualizados y realizados también fue muy diferente. El primero, el *Pussyhat Project*, es un proyecto de empoderamiento femenino, el segundo, *5000 Poppies*, busca realizar un homenaje a los soldados como héroes nacionales y por último *Tejiendo la calle* se propone como una manera de activar un pueblo que se ha olvidado.

Una vez seleccionados los tres casos se analizaron a través de sus redes: Facebook, Instagram, Twitter, web propia, y notas de prensa para capturar el impacto mediático que han tenido los ejercicios. De este análisis se conocieron los organizadores e integrantes, la cantidad de piezas tejidas, la forma de convocar y la forma de trabajar de cada uno, si fueron auspiciados por alguna organización, etc. Para completar la información se le envió una entrevista enfocada a cada organizadora del proyecto sobre sus motivaciones personales y grupales, y sobre todo los alcances y limitaciones de los proyectos.

Basar el análisis de las prácticas colaborativas en evidencias visuales no es suficiente para documentar las experiencias, ya que esto solamente provee evidencia fragmentada – por lo general participantes tejiendo y sonriendo. Claire Bishop sugiere que para el estudio del arte participativo se debe documentar la experiencia de primera mano: visitar el lugar, pasar tiempo con los participantes para poder tomar en cuenta lo superficialmente invisible: la dinámica grupal, la situación social, el cambio de energía, el levantamiento de conciencia. Por esta razón para completar la información se realizó una entrevista enfocada a cada organizadora del proyecto (excepto al *Pussyhat Project*, que fue documentado por las notas de prensa y entrevistas publicadas) proyectos, para que los involucrados de primera mano fueran los que narraran su experiencia, sobre sus motivaciones personales y grupales, y sobre todo los alcances y limitaciones del proyecto.

3.2.1 Un simple gorro rosa como símbolo de un movimiento incluyente: PussyHat Project



Figura 41
Vista aérea de la Women's March 2017.

Un caso reciente y significativo es el proyecto *Pussyhat*¹⁶⁶ Project, el cual nace de una idea sencilla: mostrar de forma visual la problemática de discriminación a la que se enfrentan las mujeres y cómo exponerla.



Figura 42

a) Krista Suh, Jayna Zweiman, y Kat Coyle en *The Little Knittery*

b) Familia en a marcha. de Washington.

166 En inglés el término *pussycat*, se refiere a un gato pequeño, sin embargo *pussy* es un término despectivo para los genitales femeninos.



Figura 43

Imágenes de la marcha del 21 de enero de 2017

Krista Suh y Jayna Zweiman se reunían en una tienda de tejido llamada *The Little Knittery*, en Los Angeles, California; al ganar las elecciones Donald Trump en noviembre del 2016, se convocó la *Women's March* en Washington D. C., para el 21 de enero de 2017. Ellas buscaron crear una pieza que fuera fácil de hacer, de usar y de precio accesible, que además tuviera carga discursiva e identidad. Entonces se conceptualizó la pieza: un gorro rosa con orejas de gato, una réplica simbólica de poder y unión femenino a un comentario misógino hecho en 2005 por el recién electo presidente Trump sobre el trato hacia las mujeres, “*just grab them by the pussy*”¹⁶⁷, las fundadoras explican que “el doble sentido era vital para hacer una declaración política. Sin embargo, el juego de palabras era menos importante que crear una pieza que fuera una declaración accesible y fácil de adoptar por todas las mujeres.”¹⁶⁸

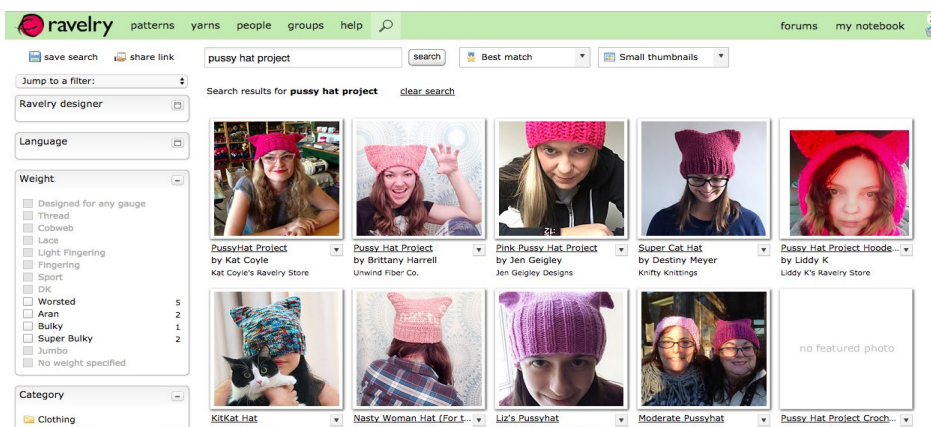


Figura 43

Captura de pantalla de los patrones del PussyHat Project compartidos por la comunidad Ravelry

Última consulta 05-04-2017 en: [http://www.ravelry.com/patterns/search#sort=best&query=pussy hat project](http://www.ravelry.com/patterns/search#sort=best&query=pussy%20hat%20project)

167 Consultado en: <http://theconcourse.deadspin.com/donald-trump-on-getting-women-grab-them-by-the-pussy-1787545407> última consulta 10/03/2017

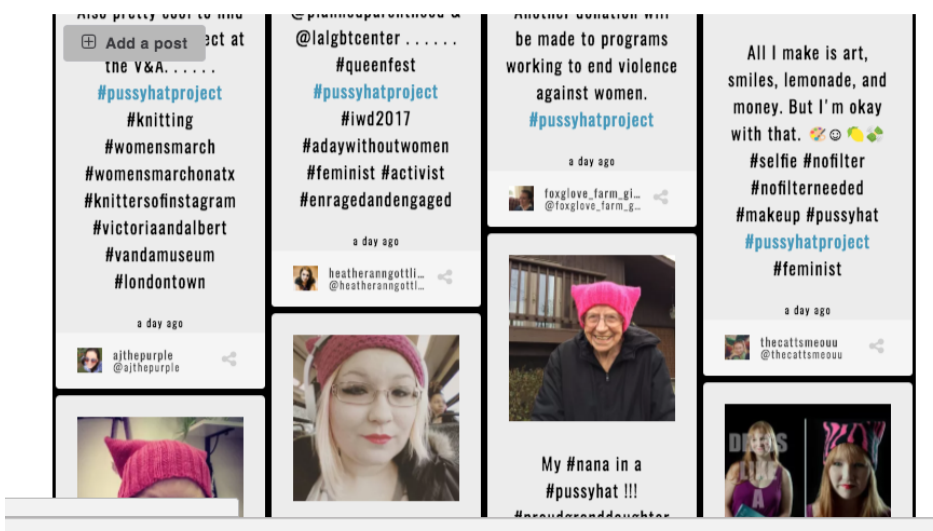
168 Consultado en: <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2017/01/29/what-entrepreneurs-can-learn-from-the-founders-of-the-pussyhat-project/#4679834e124c> última consulta 10/03/2017

La convocatoria además se subió a internet en la página que crearon exclusivamente para darle difusión al proyecto (www.pussyhatproject.com), donde se podían registrar los gorros hechos para llevar un conteo y los datos de envío a los lugares de acopio, explica Zweiman, en una entrevista para Forbes que el éxito de la convocatoria fue crear una red de colaboradoras voluntarias por todo el país, entre tejedoras, lugares donde se imparten clases de tejido y tiendas de estambres, que además de promover la iniciativa, se convirtieron en lugares de reunión y recogida de los gorros, ya que cada tejedora no sólo tejió su propia prenda, sino que además se tejieron gorros para repartir en Washington. Indica Forbes, en su sitio web, que en números “el sitio web hasta ahora ha tenido 4 millo-



Pussyhat Global Virtual March is Here!!!
#pussyhatglobal

Figura 44



a) La marcha de las mujeres en Amsterdam y sus gorros naranjas.

b) La marcha de las mujeres en Tokio

c) Captura de pantalla Pussyhat Goblal Virtual March.



Figura 45

Portadas de Revistas

a) *The New Yorker*, 5 de febrero de 2017

b) *Time Magazine*, febrero 2017

nes de visitas [al 29 de enero que se escribió la nota]. Además de los 12 000 gorros enviados a la casa en Reston, el registro online de gorros ha contado 60 000 –pero las fotografías aéreas de las marchas al rededor del mundo muestran que la cifra está subestimada.”¹⁶⁹

El patrón compartido por Kat Coyle en ravelry.com se ha descargado más de 100 000 veces, por lo que gorros rosas que fueron usados no sólo en la marcha de Washington sino por mujeres de todas partes del mundo que simpatizaron con la causa.

El 8 de marzo de 2017, al celebrarse el día internacional de la mujer, los gorros volvieron a salir a la calle en todo el mundo, pero además el *PussyHat Project* propuso que en su sitio web se realizara una marcha virtual con el hashtag *#pussyhatglobal*, que continúa realizándose.

El éxito de la respuesta, está claramente reflejado en su manifiesto¹⁷⁰, el cual destaca cinco puntos importantes:

- 1) la convocatoria multitudinaria a través de las redes sociales,
- 2) el uso del color rosa, como símbolo de feminidad y de fuerza,

¹⁶⁹ Cfr. <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2017/01/29/what-entrepreneurs-can-learn-from-the-founders-of-the-pussyhat-project/#4679834e124c> última consulta 10/03/2017

¹⁷⁰ Cfr. <https://www.pussyhatproject.com/mission/> última consulta 23/01/2017

- 3) el poder del individuo dentro de grandes grupos, fomentando la libertad de elección estética: se puede seguir el patrón del gorro o no, se pueden usar cualquier cantidad de tonos de rosa sin importar el tipo de estambre, cualquier técnica, tipos de puntadas, adornos etc. así de esta manera cada gorro es único, como cada una de las participantes,
- 4) la exaltación de lo hecho a mano, como una forma de recordar que los círculos de tejido son un espacio seguro en el cual se reúnen mujeres que han pasado la técnica por generaciones e implica la creación de piezas que fueron hechas con cuidado y amor, y por último
- 5) el poder del *pussy* honrando al cuerpo de la mujer y su tratamiento justo.

3.2.1.1 Análisis del proyecto

El objetivo de Krista Suh y Jayna Zweiman como gestoras está comprendida desde la idea inicial: hacer un objeto a manera de símbolo que pueda ser reproducible de forma masiva, que además la carga axiológica se encuentre embebida en el valor de lo hecho a mano y la libertad en la individualidad de cada factura; de esta manera el proyecto no puede ser capitalizado a través de la venta del objeto o la venta de alguna marca de estambre en especial y pesar de que las ventas de estambre rosa incrementaron de forma inverosímil, la invitación a la libertad por parte del proyecto, permitió el uso de cualquier material y técnica, así creando piezas únicas.

Antes de la marcha el proyecto fungió como un lugar de encuentro entre comunes que siguiendo la iniciativa planteada se apropiaron de los espacios destinados a la labor—como tiendas de estambre y grupos de tejedoras ya establecidos anteriormente al proyecto— apoyado por la creación de una nueva comunidad digital de la misma manera, primero aprovechando el vínculo que genera ravelry.com como una comunidad global de tejedoras y después la difusión por redes sociales como Facebook permitieron que la convocatoria creciera a niveles inimaginables, convirtiéndose así en un fenómeno de integración global.

Durante la marcha el distintivo confirmó el cumplimiento de los objetivos del proyecto, la marejada rosa se apropió de las calles de Washington y de las marchas de otras ciudades y países, el sentido de sororidad, como vínculo indisoluble de los movimientos feministas, permeó a todas las portadoras de Pussyhat presentes o no en la marcha, una nueva tribu que incluyó a famosas, músicos, políticos, activistas y a comunes sin importar raza, sexo, condición.

Las repercusiones se hicieron notar de inmediato: portadas de revistas como la Time magazine y el New Yorker validaron la trascendencia de este proyecto; el gorro se convirtió en el símbolo unificador de un movimiento que parecía disperso y desvinculado, confirmado por las marchas convocadas el 8 de marzo, día Internacional de la mujer, donde los gorros fueron el vínculo apropiado por las marchas de todo el mundo.

Este caso es el ejemplo ideal de una situación creada por un grupo local, para una causa específica, que a través de la comunidad digital se convierte en un fenómeno global.

3.2.2 El rescate de la socialidad de un pequeño pueblo que conquistó el mundo: Tejiendo la calle



Figura 46

Tejiendo la calle en el pueblo de Valverde de la Vera.

Tejiendo la calle es un proyecto puesto en marcha por la artista y arquitecta Marina Fernández Ramos, originaria de Valverde de la Vera, un pueblo situado en la Comunidad Autónoma de Extremadura, en España.¹⁷¹ Este proyecto comenzó a finales del año 2012 y año con año se ha ido repitiendo la experiencia, haciéndola cada vez más rica: involucrando a más personas, experimentando con más técnicas como el bordado y el trabajo en bastidor y con materiales diversos –en 2014 incorpora los bastidores de *Hula Hoops*, para incluir a los niños y en 2015 el bordado–, y siendo reconocida en más lugares gracias a las redes sociales.

Desde un inicio el proyecto fue ideado para involucrar a la comunidad de Valverde de la Vera a transformar su entorno de forma efímera y utilitaria, para que a través de la participación comunitaria se resuelva una problemática real: cubrir las calles del pueblo en contra de las extremas condiciones climáticas durante el verano, a través de la colocación



Figura 47

- a) La instalación, 2016
- b) El primer año del proyecto, 2013
- c) Las participantes de los talleres, 2014
- d) El grupo tejiendo en la plaza, 2015

171 Consultado en: Ayuntamiento de Valverde de la Vera, consultado en: <http://www.valverdedelavera.es>, 10/03/2017



Figura 48

Montaje de 2014.

de parasoles tejidos, de forma económica y sustentable –la utilización de bolsas de plástico permite que colaboren más personas y hace el proyecto autogestionable–,

“Para fabricar los parasoles se utiliza material plástico procedente, en su mayoría, de bolsas de la compra. ‘Las transformamos en largas tiras que son después tejidas. De esa forma conseguimos toldos impermeables, que resisten a la lluvia y ligeros, lo que permite guardarlos de año en año sin que ocupen mucho espacio’.(...)”¹⁷²

Marina explica que la proliferación de prácticas artísticas colaborativas surge porque las sociedades contemporáneas se desarrollan en “escenarios con un bienestar social muy frágil, deteriorado o inexistente, y es precisa la acción de todas para su transformación, mediante procesos más horizontales y menos jerárquicos.”¹⁷³ De este modo es como a través de la participación ciudadana se obtienen muchos beneficios para la comunidad sumados al objetivo primario, entre ellos “la realización de un proyecto en común, en equipo, que facilite la expresión personal de cada participante, y la intervención directa en el contexto que habitamos.”¹⁷⁴ Es por lo que

172 Consultado en: <http://www.yorokobu.es/tejiendo-la-calle/>, última consulta 12/03/2017

173 “Entrevista a Marina Fernández Ramos”, Doc. inéd., Madrid / Puebla.

174 Ídem.

el proyecto se vuelve más interesante, los participantes están involucrados con el lugar en donde se efectúa la acción, el proyecto les pertenece y la participación e intervención es en su beneficio, es motivador para los participantes modificar su propio entorno y embellecerlo y respetarlo, dice Marina, “hemos comprobado como la autoestima y la propia imagen colectiva del pueblo ha mejorado notablemente.”¹⁷⁵

Entonces el trabajo en equipo es una gran fortaleza, ya que los participantes son vecinos entre ellos, se conocen y pertenecen a la misma comunidad, así que los beneficios del resultado del trabajo trascenderán el proyecto, trayendo beneficios a la cotidianidad de la comunidad ya que a la participación en prácticas artísticas funcionan como un simulacro, en el que se necesitan a modo de reglas, insertar valores morales como la tolerancia y la inclusión, que a futuro se trasladarán a la realidad, fortaleciendo los vínculos sociales de toda la comunidad. Otro beneficio que tiene el proyecto es que el trabajo ha activado a una comunidad envejecida –por la migración de los jóvenes a la ciudad– ocupándola a través de su creatividad, motivándolos a cuidar el patrimonio y a hacer conciencia de la importancia de su entorno, lo cual también motiva a los jóvenes a regresar y a valorar su lugar de origen.

La elección técnica surge de “una propuesta que favoreciese sumar conocimientos heterogéneos para realizar un trabajo más rico, sumativo, un trabajo colectivo en el que la libertad creativa de los que lo realizamos es esencial.”¹⁷⁶ Algunas participantes ya eran tejedoras expertas, lo cual las ha motivado a experimentar y hacer cosas más complejas, también enseñan a las que no saben tejer están dispuestas a aprender y año con año son mejores, de esta manera se recupera la enseñanza oral tradicional de una práctica abandonada. El trabajo de Marina, como productor de situaciones, consiste en organizar y coordinar a los participantes, explica: “planteo unas pautas generales en cuanto al tamaño de las piezas y su

175 Ídem.

176 Ídem.



Figura 49

a) Manolo el maestro que borda poesías que enseñaba a sus alumnos.

b) Lali (q.e.p.d) una de las tejedoras expertas con sus intrincados tejidos, muestra de su habilidad y herencia.

integración en el espacio público en el momento del montaje, y cuidado de que se mantenga una coherencia general.”¹⁷⁷ Sin embargo todos pueden sugerir acciones y proponer la inclusión de otras técnicas y materiales, además tienen libertad en la estética y de propósito en su pieza y su grado de compromiso con el proyecto.

Sobre cada participante, la motivación para participar es personal y voluntaria –el embellecimiento del barrio, crear vínculos entre vecinos, ocupar el tiempo libre, entre otras– y no interfiere con la finalidad del proyecto, sino que destaca su aporte personal como valor agregado, el cual permite que el individuo destaque a través de su trabajo en colectividad, sin perderse en la masa, ya que para el equipo es importante lo que pueda aportar cada uno:

“Manolo realiza bordados con poemas por iniciativa propia (fue maestro en el pueblo durante muchos años, y enseñó esas poesías a sus alumnos), Nuria teje motivos muy complejos que aprende investigando en YouTube, Neme y Maria Rosa se han asociado

177 Ídem.

para realizar un parasol entre las dos de tamaño extra grande en el que incorporan materiales reutilizados que han ido testando, Lali prefiere realizar tejidos similares a labores heredadas en su familia (además, utiliza aguja de tamaño muy pequeño porque le resulta más cómodo tejer así), Justa elabora piezas extra grandes con dibujos calados (es una de las tejedoras expertas del grupo), Rocío prefiere experimentar y probar nuevos motivos y técnicas en cada edición... Rocío, además, toma la iniciativa de realizar prototipos, de enseñar su *know how* a otras que se incorporan de nuevas al proyecto, y de generar cohesión en el grupo, un asunto fundamental sin el que el proyecto no podría salir adelante.”¹⁷⁸

La trascendencia de *Tejiendo la calle* es impresionante, un poblado de apenas 614 habitantes ha logrado 4 millones de reproducciones del video realizado por la revista digital Yorokobu, además el impacto en redes es no cuantificable de forma real, sin embargo las repercusiones han sido grandes y gratificantes, dice Marina en la entrevista,

“El impacto en redes sociales y el feedback tan positivo ha sido fundamental. Durante la tercera edición en 2015, Tejiendo la Calle obtuvo un reconocimiento muy importante para nosotros por parte del Instituto Cervantes y el Instituto Goethe, siendo seleccionado en la convocatoria Architectus Omnibus? junto a 9 propuestas más que plantean nuevas respuestas por parte de arquitectos a las necesidades de la sociedad contemporánea. Creo que es posible decir que ese año el proyecto se consolidó, tanto en el propio pueblo como en relación a un reconocimiento general. La edición del año pasado (2016) presentó los tejidos más elaborados hasta el momento y una instalación que activaba múltiples lugares en pueblo, con un recorrido muy amplio. Recibimos numerosas visitas y el proyecto tuvo mucha visibilidad en diferentes medios de comunicación.”¹⁷⁹

178 Ídem.
179 Ídem.

Otro punto a destacar es que este tipo de proyectos han promovido la evolución institucional, en 2016, la Bienal Iberoamericana de Diseño, por primer año contempla la participación como algo trascendente que destacar, con *Premio al Diseño y Participación Ciudadana | UCCI*, el cual se justifica de la siguiente manera:

“En esta edición, la bid_ busca proyectos que traigan ideas reveladoras de la responsabilidad social del diseñador, donde el diseño sirva como eficaz herramienta de comunicación de esta temática, exhibiendo casos singulares y paradigmáticos en los distintos países iberoamericanos. El diseño for (sic) ‘people, prosperity and planet’ ocupa un espacio cada vez más importante en la vida pública, diseñando el espacio urbano, democratizando la información, influyendo en la conservación y la producción de la cultura y las políticas públicas. Es objeto de este premio los



Figura 50

a) Captura de pantalla de la Página de la Bid 16

b) Grupo de tejedores en la premiación de la Bid 16 en Madrid.

proyectos que abarcan procesos de trabajo innovadores en su dinámica creativa, promoviendo consumos, actitudes y comportamientos responsables para el bienestar de todos los seres vivos en su ecosistema, eso es, diseñando teniendo a los usuarios como protagonistas, dejándose contaminar por la cultura local, desde la colaboración, la cooperación y la participación ciudadana.”¹⁸⁰

La convocatoria tuvo como ganador a *Tejiendo la Calle*, lo cual ha multiplicado la respuesta ante el proyecto, cuenta Marina que “[e]n la próxima edición de *Tejiendo la Calle* podremos convivir con los creadores seleccionados mediante convocatoria pública, y las intervenciones en el pueblo se abrirán a más voces.”¹⁸¹ También habla de la necesidad de que exista una apertura ante el desbordamiento de contenedores conceptuales e interdisciplinariedad, y así concentrarse en proyectos que produzcan mejoras sociales, que se adapten a las necesidades de los participantes.

3.2.2.1 Análisis del proyecto

Del mismo modo que en el *Pussyhat project*, *Tejiendo la calle*, el proyecto propuesto por Marina Fernández tiene su objetivo bien planteado desde el inicio, buscar una solución para activar la socialidad en un poblado abandonado por el flujo migratorio de jóvenes que buscan empleo y estudios en ciudades más grandes. Por lo tanto la población restante quedará desequilibrada, integrada en su mayoría personas que no son activos económicamente como personas de la tercera edad y jubilados. Los pobladores quedan envueltos en una atmósfera de tedio y monotonía, con lo que se perderán muchas dinámicas sociales.

180 Bases del Premio Diseño y Participación ciudadana / UCCI la BID 16, consultadas en: <http://www.bid-dimad.org/wp-content/uploads/Pre-mio-Dise--o-y-participacion-ciudadana-UCCI.pdf>

181 “Entrevista a Marina Fernández Ramos”, *op cit*.

El éxito de esta situación consiste en que al generarse, las habilidades y conocimientos previos de los participantes potenciales son tomados en cuenta, así la participación será voluntaria, relacionándose inmediatamente con el proyecto, de esta manera, si la mayoría de personas de la comunidad son mujeres de la tercera edad, seguramente ocuparán su tiempo libre tejiendo, entonces de esta manera el interés primario para participar está cubierto.

Además de resolver la problemática de partida, este proyecto tiene valores agregados que son atractivos para su difusión: primero, promover una conciencia ecológica al aprovechar las bolsas de compra y darles un nuevo uso, que además hará que el proyecto sea autosustentable y no generará un gasto para los participantes, de esta manera es atractivo también para las instituciones a las que se les propone el ejercicio, –en este caso la municipalidad de Valverde de la Vera–, ya que los insumos no serán muy costosos, además al tener su base en la recolección de material, permitirá que se involucren más personas.

Segundo, la participación ciudadana para dentro de su comunidad tendrá como consecuencia una sinergia en la localidad, activando el turismo y otras actividades económicas para los pobladores. Para los participantes es importante ser parte del proyecto, sin embargo estas prácticas colectivas son anónimas, lo que permiten la identificación con otras acciones colectivas y la humanización de los lugares comunes

Finalmente la comunidad digital no se creará para la generación del proyecto, sino para su difusión, la importancia que adquiere *Tejiendo la calle* al ser compartido por medio de videos y notas de prensa digital, se convertirá en un referente de la capacidad comunitaria del arte participativo, el cual ha sido replicado en muchas partes del mundo como un ejercicio de integración comunitaria, de apropiación de lugar, y de un proyecto de creación de conciencia ecológica a través del reciclaje, por mencionar algunos proyectos que nacen gracias a las repercusiones que ha tenido el

proyecto; en España: *La ciudad Tejida*, en Badajoz, *La Noria Knitting* en Iznájar, Andalucía, *Eco Decora Capileira*, Andalucía, también en otros países se encuentra el proyecto *Entrelaços*, en Lisboa, Portugal, en Buenos Aires y en México el proyecto en gestación, *Tejedoras Anónimas* que tiene el objetivo de promover la reapropiación del pueblo de Santa Fe en la Ciudad de México.

Las réplicas no necesariamente son copias perfectas de *Tejiendo la Calle*, ya que los proyectos al ser generadas en colectivo, el proceso y el desarrollo dependerá directamente del contexto, y al ser la generación de experiencias el objetivo principal, cada vez que se replique en los participantes se realizará una apropiación peculiar, y la modalidad experiencial permite que aunque se participe de forma activa en varios proyectos siempre se generarán experiencias distintas.

3.2.3 Un tributo personal que se convirtió en un tributo nacional: 5000 poppies



Figura 51

En 2012 dos artistas textiles australianas: Lynn Berry y Margaret Knight , decidieron honrar a sus padres que murieron de cáncer , explica Lynn en la entrevista, “hicimos y ‘plantamos’ 120 narcisos crocheteados, –el cual es el emblema del *Cancer Council* en Australia– sobre el camino al *Peter MacCallum Hospital*... un hospital de cancerología en Melbourne (Australia).”¹⁸²

Instalación de 5000 Poppies en la Melbourne’s Federation Square, 2015

182 “Entrevista a Lynn Berry”, Doc. inéd., Melbourne / Puebla.

Ambas habían colaborado con el *Crochet Coral Reef* y otros *yarn-bombings*, así que en 2013 decidieron continuar con su tributo a sus padres, –quienes fueron soldados y pelearon en la Segunda Guerra Mundial– tejiendo flores, pero ahora fueron amapolas (*poppies*). La elección de la flor fue simbólica, ya que:

“Durante la Primera Guerra Mundial, las amapolas rojas fueron de las primeras plantas que florecieron en los devastados campos de batalla del norte de Francia y Bélgica. En el folklore de los soldados, la amapola venía de la sangre de sus camaradas que empapó el piso, convirtiendo a la amapola en símbolo de el derramamiento de sangre en la trinchera de guerra.”¹⁸³

Inicialmente el plan fue tejer 120 amapolas y colocar una instalación en el *Shrine of Remembrance* de Melbourne para honrar a sus padres, sin embargo los familiares y conocidos comenzaron a sumarse al tributo, luego desconocidos se unieron.

Entonces Lynn resolvió presentar el proyecto al *Community and Wellbeing Program* para realizar una instalación artística comunitaria, el proyecto consistía en recolectar 5,000 amapolas tejidas y presentar la instalación el día de *AZNAC*¹⁸⁴ en 2015. Finalmente se presentó en *Melbourne's Federation Square on Anzac (Australian New Zealand Army Corps)* en 2015 y dado el éxito fueron invitadas a Inglaterra para presentarse en el *RHS Chelsea Flower Show* en 2016 donde colaboraron con el diseñador de paisaje Philip Johnson.

“El proyecto literalmente se convirtió en una avalancha imparable a partir de ese momento. Miles de entradas en el blog... mucha gente involucrándose. Lynn entonces abrió un grupo de Facebook para tener a

183 Consultado en: <http://remembranceday.org.au/about-us/remembrance-day-the-appeal/> última consulta 18/03/2017

184 Acrónimo de *Australian and New Zealand Army Corps*, ejército que se conformó para la Primera Guerra Mundial. Se conmemora en estos países el 25 de abril.



todo mundo unido e inspirado.”¹⁸⁵ Así fue como despegó y se potencializó, mucho más de lo planeado: primero fueron invitadas a participar en ferias por todo Australia para dar difusión del proyecto, así muchas personas y asociaciones se unieron a recolectar amapolas y a crear grupos y talleres de tejido. El objetivo fue cubierto en 5 meses, pero siguieron recolectando hasta la fecha planeada, para abril tenían aproximadamente 300,000 amapolas que provenían de todas partes del mundo, se estima que hubo 50,000 participantes, y cada una de las flores tienen historias detrás de lo tejido, lo cual recuerda Lynn: “cada amapola es especial”¹⁸⁶. El compromiso con este proyecto es muy emocional para los participantes por lo que crearon un apartado en su página donde cada tejedora puede dedicar su amapola a los soldados caídos (<https://5000poppies.wordpress.com/dedications/>)

Figura 52

Michael Shanahan, pensionado de 70 años toca la gaita en la instalación de 5000 Poppies del Chelsea Flower Show.

185 Consultado en: <https://5000poppies.wordpress.com/media/> última consulta 18/03/2017

186 Ídem.



Figura 53

a) El diseñador de paisaje Philip Johnson, Lynn Berry y Margaret Knight montando en el Chelsea Flower Show

b) El ejército de voluntarias tejiendo, armando las alfombras e instalándolas.

5000 poppies, es un proyecto que tiene un compromiso emocional significativo, desde sus inicios los participantes están honrando de manera personal y con sus medios a sus familiares, al mismo tiempo su participación está formando parte de algo más grande. La coordinación del proyecto es fundamental para la buena ejecución de las instalaciones ya que la mayoría de los participantes no se encuentra físicamente en el lugar. Lynn explica que así como el proyecto creció, se han integrado a la organización un gran número de participantes también se ha replicado en menor escala fundado proyectos hermanados como el *5000 poppies New Zeland* y la instalación que se montó al norte de Francia en julio del 2016, en el cementerio militar de los Fromelles, donde en 2009 se recuperaron 250 cuerpos de australianos e ingleses que participaron en la Batalla de los Fromelles durante la Primera Guerra Mundial, lo que ha demostrado el

Figura 54

Instalación en Fromelles



impacto que tiene en su comunidad y fuera de ella. Además Lynn detecta seis razones del éxito de su proyecto:

- “1. No hay barreras para involucrarse
2. No hay un gran costo aparte de una bola o dos de estambre (o cualquier medio que se elija para hacer las flores) y tiempo y costo del envío postal o llevarlas a los centros de acopio.
3. Une comunidades de personas con ideas afines a una causa común (algunas admitieron que llevaban mucho tiempo aislados antes de que se involucraran con el proyecto y muchas siguen trabajando juntas en este y otros proyectos)
4. Fue una ocasión oportuna, (la coincidencia con el centenario de *AZNAC* en Australia) para nosotras estar involucrados en algo mucho más grande y significativo de lo que podíamos haber logrado individualmente.
5. No tiene fines políticos.
6. Es muy divertido.”¹⁸⁷

Gracias a las redes sociales el proyecto ha seguido vivo, su página

187 “Entrevista a Lynn Berry”, *op cit.*

de Facebook está muy activa, a través del muro del grupo se hicieron tres preguntas abiertas sin un destinatario. La respuesta fue casi inmediata, las señoras contestaron las preguntas, alegres de contribuir a la investigación de una servidora. Gracias a sus respuestas podemos analizar el impacto personal que tuvo se parte de la instalación monumental, para ellas es muy importante honrar a sus familiares, además, hablan de la pertenencia a un grupo en el que pudieron establecer amistades de por vida, respuestas como la de Ing Cuttiford, hablan del impacto que tuvo centrar su atención en este proyecto “me dio un sentido de participación en algo mayor a mi pequeño mundo y sus pequeños problemas (...) tuve el honor y el privilegio de haber sido –y continuar siendo– parte de algo extraordinario (...)”¹⁸⁸, Mary Brown dice que le ayudó a sobrellevar la enfermedad y muerte de su esposo, Wendy Fowler habla de cómo gracias al grupo de Facebook, en su comunidad rural en la isla de Tazmania se organizaron y crearon un grupo que envió 400 amapolas a Melbourne, y cómo el grupo trascendió para crear cohesión comunitaria desde su localidad. Y las respuestas siguen llegando al igual que el proyecto sigue vivo, están planeando una última instalación monumental para el 2018 y las tejedoras están completamente comprometidas.

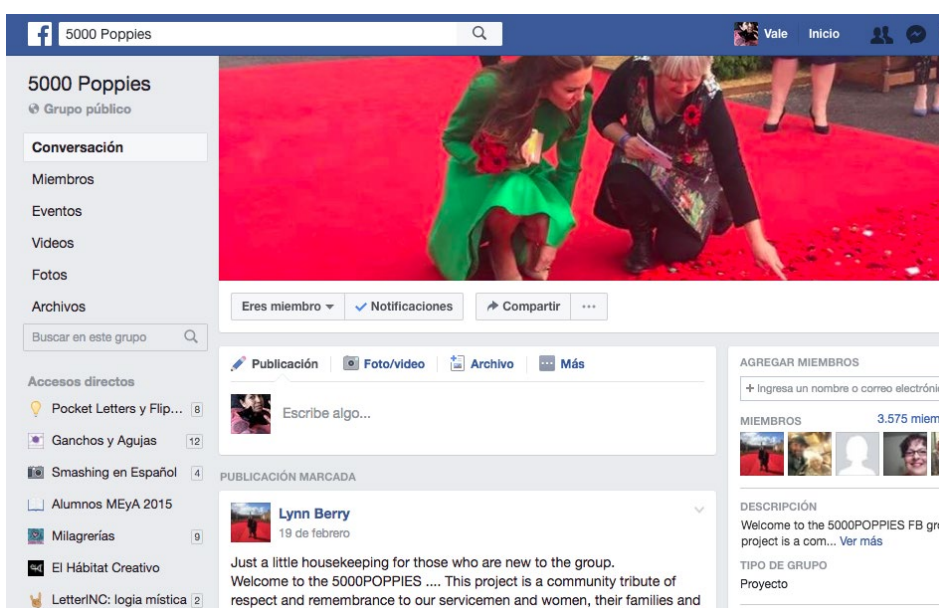


Figura 55

Captura de pantalla de la página de Facebook de 5000 Poppies

188 “Preguntas en el grupo de Facebook 5000 poppies”, Doc. inéd., Melbourne / Puebla.

3.2.3.1 Análisis del proyecto

Este proyecto fue elegido como un ejemplo de cómo una inquietud personal puede ser compartida por comunes apartados, que se unen gracias a la identificación empática con la iniciativa. Cada participante desde su individualidad quiere realizar un tributo personal a quienes lucharon por su país, sin embargo a través de la colaboración pone en marcha relaciones, que activan a una nueva comunidad que se apoya y trabaja en equipo para lograr algo más grande que la propia iniciativa primaria.

Como en los proyectos anteriores la cohesión que logra el tejido es fundamental para la realización de este proyecto, cualquiera que sepa tejer o tenga la voluntad de aprender puede participar sin restricciones, además la libertad estética en la forma y confección logra que todas las amapolas sean distintas y especiales.

El *poppie spirit*, como lo llaman las participantes, es el reflejo de la comunidad creada y difundida desde lo local, permitiendo la generación de múltiples beneficios a todos los involucrados.

3.3 El panorama en México

En México y Latinoamérica, estas prácticas comienzan a tener un impacto considerable y en aumento. Sin embargo el panorama es más complicado que en los ejemplos anteriores, dado la escasez de recursos económicos de nuestros países, ya además de que el tejido es una actividad económica para algunas mujeres, el costo de los insumos tiene que ser absorbido por las participantes o a través de donaciones públicas.

Además de que los grupos aparecen aislados y envueltos en situaciones efímeras, enfrentan problemas cotidianos que están fuera de su alcance, que van desde el poco apoyo institucional y la necesidad de la dependencia de las instituciones para gestionar los gastos de los proyectos, la falta de apoyos a prácticas comunitarias no indígenas sino en entornos

urbanos o la remoción de sus piezas por las autoridades que consideran estos actos vandálicos. Sin embargo aunque los alcances sean pocos, no se puede negar que estas prácticas tienen beneficios para los actores que se relacionan, a través de la praxis por medio de la materialización de la obra y la colocación de ésta en la vía ocupando el lugar público, ampliando así la acción, impactando a otros miembros que pertenecen a la comunidad.

Se eligieron como muestra cuatro proyectos en México que tienen acción, cada uno con objetivos distintos, entornos diferentes y acciones diversas, el primero es *Yarnbombing Juárez* de Ciudad Juárez que trata la reapropiación y la socialización en una sociedad golpeada por la inseguridad, Tejército en Guadalajara colectivo con fines filantrópicos, *The Crochet Gang* en Puebla, proyecto nómada que reúne tejedoras en su viaje y por último *Lana Desastre* en la Ciudad de México, que realiza distintos ejercicios en la ciudad, promoviendo el tejido como arma comunicativa. Sin embargo gran cantidad de proyectos siguen surgiendo como una tendencia importante para la apropiación de la esfera pública y la creación de situaciones colectivas en nuestro país.

3.3.1 Yarnbombing Juárez



Figura 56

Intervención en el Museo de Arqueología del Chamizal.

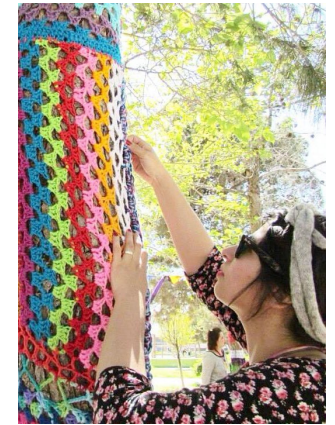


Figura 57

- a) Daniela Montelongo en una de las instalaciones.
- b) El grupo en una de sus reuniones
- c) Varias instalaciones del colectivo.

Daniela Montelongo es la fundadora de un proyecto llamado *Pompon-party* el cual se dedica a la venta de productos hechos a mano y talleres de diversas técnicas en Ciudad Juárez, Chihuahua. Además Daniela participó en en el 2013 en el Yarnbombing day en colaboración con LanaAttack, un reconocido colectivo en Santiago de Chile, así que decidió realizar un Yarnbombing para festejar el décimo aniversario de su proyecto, debía ser algo amigable y vistoso, “al ir organizando el evento, me di cuenta del poder que los hilos podían tener y lo fui enfocando a un proyecto un poco más social.”¹⁸⁹

Entonces se fundó el colectivo Yarnbombing Juárez, integrado por alumnas que asistían a los talleres y finalmente se abrió la convocatoria a la comunidad por la necesidad de nuevas manos.

189 “Entrevista a Daniela Montelongo”, Doc. inéd., Ciudad Juárez / Puebla.

“Comenzamos ‘bombardeando’ de estambre lugares que consideraba olvidados por las personas, entonces, visitábamos el lugar, diseñábamos algo especial para él, lo transformábamos e invitábamos a las personas a visitarlo. El tejido solo duraba entre 10 y 15 días, esto es para de cierta manera ‘obligar’ a las personas a visitarlo realmente, a vivirlo y recordar momentos en el mismo; de la nada y sin avisar quitábamos las piezas y ‘premiábamos’ con mercancía tejida o camisetas a las personas que nos enviaran fotografías de la intervención.”¹⁹⁰

Yarnbombing Juárez no puede separarse de su contexto, Ciudad Juárez en algún tiempo fue conocida por ser una ciudad con un alto nivel de inseguridad y violencia, entre los pobladores –explica Daniela–, se vive una atmósfera de desconfianza, miedo y “la gente tenía miedo de salir de su casa” así que el proyecto ayudó a la comunidad de tejedoras a expandirse y apropiarse de su ciudad, las personas “nos dieron palabras positivas y de aliento para seguir “coloreando” esa ciudad que se veía tan triste y gris.”¹⁹¹ También a través de talleres gratuitos de tejido en parques y en zonas vulnerables se dieron cuenta de que con lo que ellas podían aportar a la sociedad local.



Figura 58

Retroalimentación de las participantes en los talleres.

190 Ídem.
191 Ídem

3.3.2 Tejército



Figura 59

El grupo tejiendo prótesis mamarias.

A través de la cotidianidad de la práctica y su inconfundible vínculo con el hogar, nace una necesidad cívica sin generar algún tipo de ingreso económico, estos son los valores en los que se basa el colectivo Tejército, ya que al tejer para alguien más logran dar “una muestra de afecto maternal”¹⁹² a personas que se encuentran en situaciones vulnerables de distintas naturalezas: muñecos para los niños internados en hospitales, prendas para niños que viven en la calle, gorros para migrantes centroamericanos y para niños de la Sierra Tarahumara, prótesis para pacientes de cáncer de seno y muñecos quitapesares que dan confort a la gente con enfermedades mentales, etc.

Tejército es un colectivo que nace en el 2009, en Guadalajara, Jalisco, como terapia ocupacional de Claudia Castillo –la fundadora del grupo– que se encontraba inmersa en una depresión. Ella decidió convocar en un café a reuniones gratuitas, simplemente por el placer de tejer, como cualquier otro grupo de tejido formado por entre 8 y 10 personas, aunque el número es variable y depende de la temporada del año y de qué

192 “Entrevista a Tejército”, Doc. inéd., Guadalajara / Puebla.

proyecto se esté realizando. Sin embargo no fue suficiente, el colectivo comenzó a hacer ejercicios colaborativos con fines filantrópicos.

“Creemos, ahora más que nunca, que en la colaboración y la unión está la fortaleza para poder desarrollarnos y generar un entorno menos agresivo. Afortunadamente nos hemos encontrado que una gran parte de la población comparte esta misma idea, por estas razones, la convocatoria y participación ha sido siempre positiva; sobre todo en aquellos proyectos donde hay una mayor empatía como el caso de las prótesis mamarias, donde público en general que no asiste a las reuniones nos hace llegar su ayuda en especie.”¹⁹³

A parte de la gente que se reúne en el café los miércoles, Tejército recibe donaciones de gente de toda la república, además del grupo en Monterrey, la comunicación entre ellos es a través de su grupo de Facebook y los patrones que están trabajando están disponibles en su página. Explican que el problema más grande no es la distancia de los tejedores sino, el enlace institucional, ya que la donación de las piezas se hace a través de organizaciones y hospitales donde el trámite burocrático se entorpece.



Figura 60

Varios ejercicios y talleres de Tejército.

Sin embargo la ganancia más grande que han tenido los integrantes del colectivo es el desarrollo del grupo, personas que tienen en común el gusto por el tejido, interesados por generar un cambio social sin necesidad de dar pasos gigantes, sino que humanizándose a sí mismos, siendo empáticos con los necesitados, “entendemos los proyectos más como un acto de crear lazos que de generar objetos.”¹⁹⁴

3.3.3 *The Crochet Gang*



Figura 61

Alejandra Robles haciendo trueque en Panamá.

Alejandra Robles es una crochetera poblana, quien funda *The Crochet Gang*, en Puebla, México, vende productos, imparte talleres y realiza múltiples intervenciones en la ciudad de Puebla y Cholula. También junto a Darlene Broza realizan el festival Bang Bang Fest, una serie de conferencias, talleres, exposición y venta de productos textiles de Puebla.

Pero el proyecto actual –y forma de vida– de Alejandra consiste en demostrar que el tejido es una actividad autosostenible y que puede viajar gracias a la socialización de la práctica: venta de sus piezas y de material que compra de país en país, realizando trueques e intercambiando la enseñanza de la técnica por alimento y hospedaje.

194 Ídem



Figura 62

The Crochet Gang en Xalapa, Ecuador y Cholula.

El viaje comenzó hace casi año y medio en San Cristóbal de las Casas y hasta la fecha ha recorrido Guatemala, Panamá, Colombia, Ecuador y Perú, siendo el plan llegar hasta Ushuaia, en la Patagonia, Argentina al fin del mundo. Ella está consciente de que sus influencias estéticas provienen de las artistas norteamericanas que se dedican al *Yarnbombing*, como Magda Sayeg, Olek y London Kaye: instalaciones de *granny squares*, en gran formato, en colectivo y con mensajes políticos, pero aprehendiendo la forma en la que viven las tejedoras comunitarias de Latinoamérica y consumiendo sus productos, ella explica: “hago un sincretismo con un poco de la estética norteamericana del *Crochet Art*, con materiales producidos de donde voy viajando”¹⁹⁵

Cuenta parte de su experiencia:

“En Guatemala hay gente que ha vivido de esto, no como *crochet art*, pero de forma comunitaria, y no existen los estereotipos de que es una práctica de mujer. La mujer representa las organizaciones pero es un trabajo familiar, el esposo siembra y recolecta el algodón y lo lleva a casa, la mujer lo hila y lo tiñe con cochinilla, cortezas y árboles, luego llegaron personas de fuera y

195 Alejandra Robles en el “Taller Crochet comunitario como acto de resistencia”,

les ayudaron a organizar las asociaciones y ahora es el modo de vida que ellos tienen (...)"¹⁹⁶

Bajo el slogan "*Support your local Crochet Gang*", ella se integra a los grupos de tejedoras que va conociendo a lo largo de su viaje, las promueve a través de sus redes y trabaja a su lado, "(...) al volverme nómada, me volví el colectivo, cuando llego a un lugar me integro a la Crochet Gang local."¹⁹⁷ También los talleres que imparte funcionan como punto de encuentro, después que ella se va del país, la gente a la que le enseñó, sigue tejiendo junta y haciendo instalaciones.

3.3.4 Lana Desastre



Figura 63

Lana Desastre y su instalación en la exposición "En la Ruta"

Lana Desastre es un colectivo de la ciudad de México varias tejedoras de la ciudad, con diversos intereses, explica Miriam Martínez que fue a partir del Abierto Mexicano de Diseño en 2014:

196 Ídem
197 Ídem

“Cuando coincidimos con Lana Desastre fue para intervenir piezas ya olvidadas de Monte de Piedad, durante nuestras reuniones nos conectamos evidentemente por la pasión tejeril y decidimos unir fuerzas, *Lana Desastre* estaba más configurado como un colectivo integrado en ese entonces por Jane Terrazas, Sally Desastre, Cuca Castro y Claudia de las Nieves, Jane está más enfocada en el arte y el activismo, Sally y Cuca son tejedoras profesionales y Claudia es una apasionada del tejido y del Yarn bombing, y Annuska y yo [quienes previamente habían formado *Tejer es punk*] estamos más clavadas en la teoría, como somos escritoras y editoras para nosotras es un soporte y otra forma de narrar. Y de pronto nos pareció que era mejor que nosotras nos integráramos a lo que ya hacía Lana, podíamos aportar más, que sí creáramos una tercera entidad.”¹⁹⁸



Figura 64

a) Colaboración en la exposición retrocolectiva de Mónica Mayer "Si tiene dudas... pregunte", MUAC, 2016

b) Intervención en el metro de la ciudad de México.

Además de tejer, una de las aportaciones más importantes que han hecho a la práctica del tejido, es el libro “El mensaje es el tejido”, escrito por Annuska Angulo y Miriam Martínez, y editado por Futura Textos con el apoyo del FONCA, esta es la primera publicación de tejido en México que no es un libro de patrones, sino que trata la relación que tienen distintos tipos de temáticas que giran en torno al tejido:

“Más sin partimos de que para nosotras el tejido es un oficio, es activismo, es escritura, creatividad, imaginación, colectividad, tradición, inclusión, compañía, herencia, solidaridad. Estamos contentas de haberlo hecho porque creemos que pese a la bibliografía que hay alrededor del tema, en inglés, claro, lo nuestro es a investigación, pero también es experiencia y vivencia... un poco de etnología urbana.”¹⁹⁹

A través de las historias personales de los actores, es claro el vínculo indisoluble de la práctica con la cotidianidad que se refleja en la esencia del texto, las historias de abuelas y de madres, y su enseñanza, las conversaciones y la construcción de nuevas comunidades de tejedoras que se entrelazan y que entretejen en su relación con la práctica; este libro aborda temáticas diversas desde la comercialización de estambres, historia, arte, activismo, hasta el uso catártico del tejido para afrontar el duelo, el cual sirve como un testigo más del carácter participativo y colaborativo de la práctica.

CONCLUSIÓN

El estudio de las prácticas artísticas colaborativas surge ante la necesidad una sociedad urgida de una transformación radical sobre el consumo y los bienes materiales a través de hacer un cambio en las dinámicas de asociación para recobrar el sentido de comunidad, poniendo como prioridad al hombre y sus relaciones en la búsqueda del bien común.

Esta es una propuesta de acción, que vale la pena ser tomada en cuenta como un ejemplo de cómo a través de la generación de situaciones colaborativas artísticas, la sociedad puede salir beneficiada, liberando el potencial creativo de los individuos de tal modo que deje de jugar el papel de espectador pasivo al que están acostumbrado gracias a los medios de comunicación y del espectáculo.

¿Por qué la sociedad puede estar interesada en participar en una experiencia colaborativa? Aunque al ser un ejercicio de socialidad ficticia generada por la práctica artística, esta socialidad tiene la capacidad de trasladarse a la vida cotidiana de los participantes y de esta manera recobrar la solidaridad, el sentimiento de pertenencia y el reconocimiento mutuo. Primero porque sirve para crear una conciencia en la acción como una forma viable para resolver problemáticas, por pequeñas que sean, ya que estamos acostumbrados a simplemente ser espectadores, no sólo del arte sino también de situaciones cotidianas. En segundo lugar también son útiles para realizar un ejercicio de disenso/consenso a través de el intercambio de opiniones y negociación para llegar a acuerdos ya que al realizar una pieza en conjunto tiene que existir un acuerdo común para llegar a un resultado final.

Por otro lado, ¿por qué desde la academia nos interesa estudiar las prácticas artísticas contemporáneas? Porque estamos apostando por una forma de hacer arte que incide en la sociedad de forma activa, de esta manera transforma por completo los modos de apreciarlo y hacerlo, dejando de lado la inequidad y la exclusión ambas características de la estética que ha regido al arte a lo largo de casi dos siglos. Estamos entonces ante una transformación del paradigma del arte, que toma en cuenta al sujeto y su experiencia como parte central de las prácticas; es entonces cuando se abre la puerta para crear otras

propuestas de estudio y distintas formas de abordar estas nuevas prácticas incluyentes y socialmente comprometidas, en las cuales el arte le pertenece a la sociedad.

La inclusión del tejido en las prácticas artísticas contemporáneas, se convierte en el ejemplo ideal para desarrollar estos ejercicios de integración participativa, ya que funge como el agente cohesionador entre estos ejercicios y la integración de lo cotidiano, gracias a las cuales se aprovechan las costumbres y las tradiciones heredadas a través de las generaciones de mujeres que lo practican.

Además, al estudiar la historia del crochet como una práctica que se ha ido adaptando a las condiciones sociales, materiales y estéticas del momento en el que se desarrolla, para así generar nuevas formas de socializar, es posible localizar conceptos relevantes como la filantropía, la colaboración, la feminidad, el feminismo y la generación de comunidades, todos estos aspectos presentes en una práctica cotidiana que tienen la capacidad de migrar al arte, e integrarse a las dinámicas contemporáneas. De esta manera el tejido funge como una *práctica expandida* que no está inscrita en una estrategia de subsistencia ni en una práctica doméstica sino que se convierte en una práctica social que pone en marcha relaciones entre individuos.

Otro aspecto relevante que ha arrojado esta tesis sobre el estudio del tejido en las prácticas artísticas contemporáneas es la generación de una identidad estética femenina que revalúa las labores cotidianas y por lo tanto funge como un arma de empoderamiento femenino que ha sido utilizada tanto por mujeres como un medio de reafirmar su identidad y tradición, tanto por hombres que se integran a la práctica para luchar en contra de las actividades establecedoras de géneros y demostrar que es un ejercicio incluyente.

Además al generar *situaciones* que utilizan el tejido y participación, como ejercicios generados para poner en práctica la teoría, son de gran utilidad para comprender al movimiento feminista como generador de equidad, ya que al dar la oportunidad de participar a cualquiera que se identifique con el ejercicio sin excluir a nadie, procuran el rescate de valores sociales por medio de la reunión, la asociación y el consenso grupal en pos de una transformación social más humana, que sirva como modelo de acción para que la sociedad se involucre de forma activa en otros aspectos de su vida.

Del análisis teórico se destacan cinco puntos con los cuales estos proyectos se pueden servir para justificar teóricamente el uso de una práctica considerada cotidiana para crear nuevas socialidades que beneficien a un grupo específico:

1) Primero, creando una conciencia sobre el cambio de paradigma en el arte contemporáneo, para así a través tomar conceptos disciplinares de la sociología, la estética y el arte se creen nuevas formas de estudiarse, como una práctica expandida y de esta manera tomar de cada una de ellas lo que más le conviene para potencializar el alcance convirtiéndose en una nueva forma de enfrentar las formas de hacer y estar en el mundo.

2) A través del estudio de autores como Bishop y Brea se identificó la necesidad de la creación de un nuevo vocabulario desde el cual definir tanto a las prácticas artísticas contemporáneas como al arte participativo, incluyendo la eliminación del artista único, que se convierte ahora en productor de situaciones; así como la postura del espectador, quien asumirá una posición activa y voluntaria, tomando el papel de co-productor o participante. Por último la obra de arte, ahora se convierte en proyecto y en este sentará sus bases tomando en cuenta la experiencia más que la materialización de un objeto, escapando así de la capitalización del arte y del institucionalismo, confiriéndoles libertad de acción a los actores. Con este punto no queremos declarar el fin del arte comercial o del mercado del arte, sino más bien generar otras formas de crear, que desarrollarán el potencial estético intrínseco del hombre, que estaba conferido exclusivamente a los artistas: en favor de desarrollar la capacidad creativa de cualquier persona que se someta a la experiencia de participar.

3) Además las prácticas contemporáneas tienen la capacidad de someterse a los avances tecnológicos como es la socialización a través de las redes, expandiendo así su espectro colaborativo y difusivo; así como creando comunidades digitales globales, que sentarán su base gracias al tejido y su alcance estará limitado por los intereses estéticos hacia la práctica. Las redes enriquecerán los proyectos al poner en marcha relaciones sociales que no serían posibles sin ellas.

4) Al sentar las bases de las prácticas en una manera de socializar, el énfasis se pondrá en el hacedor, es decir, el ser humano como un ser social, quien busca activar

las relaciones entre comunes. De esta manera que se identifica a sí mismo como un ser que necesita del otro, poniendo en marcha relaciones sociales que gracias a la dinámica capitalista han pasado a un segundo plano.

5) Uso de las redes para enriquecer los proyectos no sólo para su difusión, sino como un lugar de encuentro entre personas con gustos estéticos concordantes, que crean una comunidad que no está restringida por la ubicación geográfica, ampliando así su incidencia social.

El interés de la investigación del uso del tejido y en especial por el crochet, dentro de las sociedades contemporáneas, nos hizo valorar con mayor detenimiento el comportamiento de este modelo a través de tres casos diferentes. Con el estudio de los casos advertimos cómo la transformación se lleva a cabo. Gracias a grupos de personas que se unen en una experiencia de participación equitativa e incluyente, primero en el *PussyHat Project*, en el cual mujeres de todas partes del mundo tejieron gorros rosas como símbolo de poder y unión femenina ante la misoginia, participaron en un movimiento activo e integrador. Este caso es el ejemplo ideal de una situación creada por un grupo local para una causa específica, que a través de la comunidad digital se convierte en un fenómeno global.

En el caso de *Tejiendo la Calle*, la transformación se da como un evento de integración comunitaria que gracias a su relevancia y difusión mediática se convirtió en testigo de una transformación institucional, además de que ha cambiado la dinámica social de su lugar de origen, a través de una intervención urbana que sirve de muestra para crear proyectos de participación ciudadana. Los puntos a destacar de este proyecto, en primer lugar es la reutilización de material, que promueve una conciencia ecológica a través del aprovechamiento de insumos reciclables. En segundo lugar la sinergia local donde cada uno de los participantes tiene la capacidad de utilizar sus propias habilidades que aportan al colectivo. Por último el aprovechamiento de la difusión a través de las redes que permite crecer al proyecto y replicarse en cualquier comunidad.

El último proyecto, *5000 Poppies*, permitió analizar de qué manera un tributo personal en Melbourne, Australia, alcanzó a más de 50,000 personas que se identificaron con el objetivo del proyecto tejiendo amapolas rojas, es decir se integraron participando

con sus propios medios, para finalmente se convirtirse en parte de una pieza monumental que fomentara las relaciones entre mujeres que realizaron un homenaje a quienes pelearon por su país y de esta manera convertirse en un ejemplo de cohesión comunitaria.

Al finalizar nuestros estudios de casos, debemos detener la mirada en la realidad que vive México con respecto a esta temática. En el caso de las prácticas colaborativas en México, el panorama no es tan claro como los analizados anteriormente. Debe reseñarse que comienzan a gestarse colectivos a lo largo de toda la república; grupos femeninos en su mayoría, algunos con fines estéticos, otros con fines sociales, los cuales se enfrentarán a un gran número de obstáculos económicos, políticos y sociales que deben esquivar. Sin embargo a pesar de que no se pierde la riqueza que aportan estos proyectos, se podrían hacer ejercicios que ampliaran su convocatoria y difusión para que no se queden en prácticas locales, sino que apuesten a ser proyectos más incluyentes, en los que se aprovechen los medios digitales para que expandan su campo de acción.

Conviene en el futuro generar una metodología adecuada para sustentar los proyectos inscritos en las prácticas artísticas contemporáneas que utilizan medios cotidianos como el tejido, para que de esta manera sean atractivos a las instituciones y estas entiendan el papel que juegan y los beneficios que tienen las prácticas colaborativas artísticas en la sociedad. De ese modo dejen de ser vistos simplemente como prácticas de bajo perfil que son usadas por artistas para evidenciar una carencia social, sino que más bien se entiendan como acciones que constituyen una transformación total en el modo de organizar la sociedad desde la sociedad misma. Así mismo sirvan para repensar la cotidianidad y la integración social activa se puedan dar modos de solucionar sus propios problemas gracias a la organización y el trabajo en conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes consultadas

- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial, 2004.
- Blakley Kinsler, Gwen, *The fine art of Crochet. Innovative works from 20 contemporary artist*. Author. Author House. Indianapolis, 2013.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells, participatory art and politics spectatorship*, Verso, Londres, 2012.
- Brea, José Luis, *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas, en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003.
- Brown, Carol, “Textile Form and Counter Form: The Revival and Reinterpretation of Composite Knit and Crochet Constructions of the 1930s–1940s”, *Textile*, Volume 10, Issue 1, pp. 60–77 United Kingdom, 2012
- Buszek, Maria Elena, *Extra/ordinary, craft and contemporary art*. Duke University Press, Durham and London, 2011.
- Cole, Alan S. *A Renaissance of the Irish art of Lace-Making*, Chapman and Hall, Limited, London, 1888.
- Etcheverry, Delia H., *Encajes Varios o de Imitación*, Colección de Encajes, Museo Nacional de la Historia del Traje, Fascículo 6, Buenos Aires, 2014.
- Kooler, Donna, *Encyclopedia of Crochet*, Leisure Arts Publication, Arkansas 2002.
- Krauss Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8. Spring, 1979, pp. 30-44.
- Lefébure, Ernesto, *El bordado y los encajes*, Biblioteca de bellas artes, La España Editorial, Madrid, 1887.
- López Cuenca, Alberto *Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico*, Centro de Cultura Digital, Secretaría de Cultura/Dirección General de Publicaciones, México, 2016.
- Macdonald, Anne L., *No Idle Hands. The Social History of American Knitting*. Ballantine Books, New York, 1988.
- Maffesoli, Michel, *El tiempo de las Tribus, El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Siglo XXI editores, México, 2004.
- Martínez, Miriam Mabel y Angulo, Annuska, *El mensaje está en el tejido*, Futura Textos, Ciudad de México, 2016.
- Paludan, Lis, *Crochet History & Technique*, Interweave Press, 1995
- Pollock, Griselda, *Visión and Difference, feminism, femininity and the histories of art*, Routledge Classics edition, New York, 2003.

- Reckitt, Helena & Phelan, Peggy, *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York, NY, 2001.
- Sánchez Medina, Mayra “Estetización, desestetización y reestetización”, doc. ined. sl., sf.
- S/A, *Irish crochet lace, 150 years of a tradition*. Cat. de exp, Berkeley, CA., Lacin Museum of Lace and textiles, 2005
- S/A, *Irish lace, A history of the industry with illustrations*. Cat. de exp, Mansion House, London Exhibition, 1883.
- Sommers, Elyse and Mike, *A new look at crochet*, Crown Publishers INC, Arts and crafts series, New York, 1975.
- Tapper, Joan, *Craft activism, people, ideas and projects from the new community of handmade and how you can join in*, Potter Craft, New York, 2011.
- Toomer, Heather, *Antique Lace, identifying types and techniques*. Schiffer Publishing ltd. United States, 2003
- Turney, Joanne, *The culture of knitting*, Berg Publishers. Nueva York, 2009.

Recursos digitales

- 5000 poppies, consultado en: <https://5000poppies.wordpress.com/> (último acceso: 23-03-2017)
- Australian War Memorial, *ANZAC day*, consultado en: <https://www.awm.gov.au/commemoration/anzac-day/> (último acceso: 23-03-2017)
- Ayuntamiento de Valverde de la Vera, consultado en: <http://www.valverdedelavera.es> (último acceso: 10-03-17)
- Asawa Lanier, Ruth, consultado en: <http://www.ruthasawa.com/> (último acceso: 27 -12-16)
- Barthes, Roland, *La muerte del autor*, consultado en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (último acceso: 23-01-2017)
- BID, Bases del Premio Diseño y Participación ciudadana / UCCI, consultadas en: <http://www.bid-dimad.org/wp-content/uploads/Premio-Dise--o-y-participacion-ciudadana-UCCI.pdf> (último acceso: 24-02-2017)
- Carro Fernández, Susana, “De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista”, *Cuadernos Kóre*, no. 6 (Primavera-Verano 2012), consultado en: <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/download/1570/669>, (último acceso:10-01-2017)
- Crafts Council of Ireland, *Beautiful contemporary interpretations of Irish lace woven together for Interlace exhibition*. Cat. de exp, consultado en: http://www.nationalcraftgallery.ie/content/files/Interlace_Release_National_Craft_Gallery.pdf (último acceso:15-12-2016)
- Guerrilla de ganxet, consultado en: <http://guerrilladeganxet.tumblr.com/>, (último acceso: 22 -03-2017)

Institute For Figuring , *Crochet Coral Reef, How to Make Your Own Crochet Corals*, consultado en: <http://crochetcoralreef.org/makeyourown/index.php> (último acceso: 22-03-2017)

La Maison Bisoux, Recopilación de grupos de punto y ganchillo en España, consultado en: <https://la-maisonbisoux.wordpress.com/2012/07/10/recopilacion-de-grupos-de-punto-y-ganchillo-en-espana/>, (último acceso: 22-03-2017)

Lozano, Gema, *Con el ganchillo XXL «se hace pueblo» y se lleva mejor la solanera*, 11-08-2016, consultado en: <http://www.yorokobu.es/tejiendo-la-calle/> (último acceso: 8-02-2017)

Mall, Melissa, *Crochet in History: Queen Victoria*, consultado en: <http://crochetvolution.com/archives/spring-2012-archives/crochet-in-history-queen-victoria> (último acceso: 10 -01-2017)

Martín, Patricia, *Anni Albers (1899-1994)*, consultado en: <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/anni-albers-1899-1994.html> (último acceso: 25-01-2017)

Marks, Ruthie, *History of crochet*, consultado en: <http://www.crochet.org/?page=CrochetHistory>. (último acceso: 20-12-2016)

National Craft Gallery, *Interlace*, consultado en: <http://www.nationalcraftgallery.ie/exhibitions/Interlace> (último acceso: 25-01-2017)

Neha Singh Gohil, “Activists use knitting needles to make their point”, consultado en: <http://jscms.jrn.columbia.edu/cns/2007-03-13/gohil-knittinginprotest.html>, (último acceso: 23-03-2017)

Olek, Agatha, *Our Pink House | Avesta Sweden*, consultado en: <http://oleknyc.com/current.php/our-pink-house> (último acceso: 23-03-2017)

Pussyhat Project, consultado en: <https://www.pussyhatproject.com/> (último acceso: 23-03-2017)

S/A, *¿Qué es Do it Yourself?, la nueva moda para hacerlo uno mismo*, consultado en: <http://computerhoy.com/noticias/internet/que-es-do-it-yourself-nueva-moda-hacerlo-mismo-10305> (último acceso: 10-01-2017)

S/A, *Remembrance Day & The Appeal - Poppy Appeal Australia*, consultado en: www.remembrance-day.org.au/about-us/remembrance-day-the-appeal (último acceso: 28-03-2017)

Scalessa, Nicole H. Curator. *The hook and the book: The Emergence of Crochet and Knitting in American Popular Culture, 1840-1876*, The Library Company of Philadelphia, EU. Consultado en: <https://books.google.com.mx/books?id=Tug6HLXQ0tcC&lpg=PA25&ots=vyv9HzFoNk&dq=The%20lace%20runners%201844&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (último acceso: 12-02- 2017)

Schwendener, Martha, *Flair and Flash, Not frumpiness*, The New York Times, 27/01/2007, consultado en: <http://www.nytimes.com/2007/01/27/arts/design/27lace.html> (último acceso: 22-03-2017)

Searle, Karen. *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*. Voyageur Press, Minneapolis, 2008, consultado en: https://books.google.com.mx/books?id=_1Nc3qY5RpgC&print

[sec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](#) (último acceso: 10-12-2016)

Serrano, Ángel (coord.), *Black Mountain College una aventura americana*. MNACRS, 2012, consultado en: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2002033-fol-es-001-black-mountain.pdf> (último acceso: 25-04-2017)

Shaw Contract Blog, *Celebrate International Yarn Bombing Day!*, 08/06/12 consultado en: <http://blog.shawcontractgroup.com/celebrate-international-yarn-bombing-day/> (último acceso: 14-03-2017)

Stitch and Bitch, consultado en: <http://stitchnbitch.org/> (último acceso: 14 -03-2017)

Tanya Klich , *What Entrepreneurs Can Learn From The Founders Of The Pussyhat Project*, consultado en: <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2017/01/29/what-entrepreneurs-can-learn-from-the-founders-of-the-pussyhat-project/#4679834e124c> (último acceso: 10-03 2017)

Vasconcelos, Joanna, consultado en: http://joanavasconcelos.com/biografia_en.aspx (último acceso: 24-11-2016)

Vasconcelos, Joanna en Versailles, consultado en: <http://www.vasconcelos-versailles.com/> (último acceso: 24-11-2016)

Vercillo, Kathryn, *Male Crochet Artist Nathan Vincent*, consultado en: <http://www.crochetconcupiscence.com/es/2011/06/male-crochet-artist-nathan-vincent/> (último acceso: 24-11-2016)

Vincent, Nathan, consultado en: <http://www.nathanvincent.com/artist/> (último acceso: 24-11-2016)

World Wide In Public Knitting day, consultado en: <http://www.wkipday.com/> (último acceso: 14-03-2017)

Documentos inéditos (ver anexo)

“Entrevista a Marina Fernández Ramos”, Doc. inéd., Madrid / Puebla.

“Entrevista a Lynn Berry”, Doc. inéd., Melbourne / Puebla.

“Preguntas en el grupo de Facebook 5000 poppies”, Doc. inéd., Melbourne / Puebla.

“Entrevista a Daniela Montelongo”, Doc. inéd., Ciudad Juárez / Puebla.

“Entrevista a Tejército”, Doc. inéd., Guadalajara / Puebla.

Alejandra Robles en el “Taller Crochet comunitario como acto de resistencia”, Doc. inéd., Xalapa, Veracruz.

“Entrevista a Miriam Mabel Martínez”, Doc. inéd., Ciudad de México / Puebla.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.....	14
Técnica de Crochet. Ilustración por Darryl Brown, <i>Geez Magazine, Ritual: Crocheting</i> , Summer 2011 Issue. Consultado en: http://geezmagazine.org/magazine/article/ritual-crocheting1/	
Figura 2	16
<i>La encajera. (De Kantwerkster)</i> Esta obra ilustra el trabajo de encaje de bolillos realizado en los Países Bajos . Johannes Vermeer, ca. 1669-1671. Pintura al óleo. Musée du Louvre, París. Dominio público, Última consulta: 13-01-2017, en: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10289009	
Figura 3.....	16
<i>Una mujer turca.</i> Bordando de pandereça. Angelica Kauffmann, 1773. Pintura al óleo. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. Última consulta: 13-01-2017, en: http://www.allposters.com/-sp/A-Turkish-Woman-1773-Posters_i6244792_.htm	
Figura 4.....	17
Campesinos durante el tiempo de la hambruna irlandesa. Se puede observar a todas las mujeres tejiendo. Fotografía del archivo del museo del Down County Museum en Downpatrick. Última consulta: 13-01-2017, en: http://freepages.genealogy.rootsweb.ancestry.com/~rosdavies/WORDS/Famine.htm	
Figura 5.....	18
Centro de Crochet del convento de Blackrock en el condado de Cork. Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.	
Figura 6.....	20
Muestras de crochet irlandés.	
a) Tejido típico de Cork. Realizado por la Hermana Mary Columba McCann del Convento de Mercy, New Ross. c.1912	
b)Tejido típico de Yougal. En hilo de seda cruda Incorpora uvas y flores con el motivo de “rueda de carro”. Puños largos y cuello cuadrado. Está adjunto al papel de seda original. 1905	
c) Diseño preliminar. El diseño está dibujado en tinta blanca sobre papel grueso. Las palabras Design for Set of Crochet Borders (Diseño para serie de ribetes de crochet) escritos en letra gótica en tinta blanca. Por M. Nagle 1660.	
Las tres imágenes son cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.	
Figura 7.....	21
Almacén de la Asociación de las Industrias Reales Irlandesas en la Calle Grafton, Dublín, 1887 especializadas en la distribución de los productos realizados en los centros de crochet. Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.	
Figura 8.....	22
Mujer vendiendo encaje irlandés abordo del Titanic. Fotografía por el Padre Frank Browne, 11 de abril de 1912. Cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.	
Figura 9.....	23
a) Portada del <i>Crochet book, fourth series</i> de Mdlle. Riego de la Branchardiere, editado en Londres en 1848. Última consulta: 13-01-2017, en: http://www.antiquepatternlibrary.org/html/warm/6-JA021-01.htm	
b) Portada de <i>Knitting, crochet and netting</i> , de Mdlle. Riego de la Branchardiere, editado en Londres en 1846. Última consulta: 10-03-2017, en: http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Riego%20de%20la%20Branchardiere%2C%20Eleonore	

Figura 10.....	25
Ejemplos de vestidos en crochet irlandés de arriba a abajo:	
a) Crochet proveniente de Yoghál presentado a la reina Alexandra c.1902.	
b) Faldón en crochet proveniente de Youghál de principios del s. XX	
c) Vestido de algodón en crochet irlandés, consultado en: <i>Fashion, A History from the 18th to the 20th Century, vol. II: 20th Century</i> . Taschen. p. 337. Todas las imágenes cortesía del National Museum of Ireland, Decorative Art and History.	
Figura 11.....	27
a) Bufanda de la Reina Victoria, 1902. Última consulta: 13-01-2017, en: http://www.queensroyalsurreys.org.uk/new_museum/20th_century_room/case4/Queen_Victorias_Scarves.shtml	
b) Reina Victoria crocheteando. Última consulta: 13-01-2017, en: http://crochetvolution.com/archives/spring-2012-archives/crochet-in-history-queen-victoria	
Figura 12.....	29
a) Edwin H. Chapin. Grabado por Sumner Ellis de <i>Life of Edwin H. Chapin</i> , dominio público. Última consulta: 13-01-2017, en https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6851665	
b) Portada de <i>Characters in the Gospels</i> por Edwin H. Chapin, 1852. Última consulta: 10-03-2017, https://archive.org/details/characteringospe00chap	
Figura 13.....	30
Publicaciones periódicas del siglo XIX.	
a) Revista holandesa <i>Pénélope</i> , 1830. Una de las primeras dedicadas a publicar patrones impresos. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.antiquepatternlibrary.org/pub/PDF/9-SW003Penelope.pdf	
b) Portada de <i>Design in Caps Collars & Jabots</i> . Por Emma Farnes	
Figura 14.....	31
Lydia crocheteando en el jardín en <i>Marly</i> . Mary Cassatt, 1880. Met Museum. Última consulta: 07-03-2017, en: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/65.184/	
Figura 15	35
Esquema relacional del arte, artesanía y diseño. Realizado por el autor.	
Figura 16.....	37
a) Ruth Asawa y sus hijos, 1958. Imogen Cunningham Trust Última consulta: 16-01-2017, https://www.exploratorium.edu/arts/begin-here/ruth-asawa	
b) Dibujos de Ruth Asawa	
c) Ruth Asawa y sus esculturas. Imogen Cunningham Trust	
Ambos de: http://www.ruthasawa.com	
Figura 17.....	38
Untitled (S. 049) c.1962. Alambre de cobre oxidado naturalmente. Medida 28x18x14 in. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.ruthasawa.com/art/sculpture/	
Figura 18.....	39
Primera ola del feminismo. Las sufragistas inglesas —Suffragettes— Annie Kenney y Christabel Pankhurst portando un cartel reivindicativo del sufragio femenino. Última consulta 21/03/2017: https://es.wikipedia.org/wiki/Sufragio_femenino#/media/File:Annie_Kenney_and_Christabel_Pankhurst.jpg	
Figura 19.....	40
La segunda ola del feminismo trató la búsqueda de la equidad. Última consulta 21/03/2017: https://www.humancondition.com/what-is-feminism/	

Figura 20	41
Wonder woman y Vivian Leight tejiendo. Última consulta: 16-01-2017, en: https://lamaisonbisoux.wordpress.com/2014/11/17/las-estrellas-tejen-viii/	
Figura 21	42
Miriam Schapiro y Judy Chicago fundadoras del Feminist Art Program, en el Instituto de las Artes de California en 1970. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-miriam-schapiro-20150703-story.html	
Figura 22	43
Crocheted environment. Faith Wilding, 1972. Lana de acrílico y cuerda. Medida aprox. 108x108x108 in. Última consulta: 16-01-2017, en: https://joineramy.wordpress.com/2016/05/17/crocheted-environment-womb-room-by-faith-wilding/	
Figura 23	47
Grupos de Stitch and Bitch contemporáneos.	
a) Grupo de Bath, Inglaterra. Última consulta 21-03-2017. http://www.emmaleith.co.uk/blog/2015/6/2/crochet-is-good-for-youfact	
b) Grupo en Wellington, Nueva Zelanda. Última consulta 21-03-2017 http://www.stuff.co.nz/life-style/71228613/A-Time-and-A-Place-Knitting-club-gathers-for-more-than-a-yarn https://www.eventfinda.co.nz/2014/stitch-and-bitch-knitting-circle/wellington	
Figura 24	48
a) Las chicas de Guerrilla de Ganxet interviniendo bancas y puentes peatonales en los barrios de Barcelona. Última consulta 21/03/2017. http://guerrilladeganxet.tumblr.com/	
b) Margaret Wertheim en el Föhr Reef, Museum Kunst der Westküste, Föhr, Alemania, 2012. Última consulta 21/03/2017. http://crochetcoralreef.org/coral-reef-gallery.php	
Figura 25	50
Ejemplos de Crochet Art	
a) Jo Hamilton, lana mixta, 24×16 in. 2011. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.johamiltonart.com/work/	
b) Flora plástica, Bárbara de Pirro, Instalación, bolsas de plástico crocheteadas, Bellevue, WA 2014. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.depirro.com/installation.html	
c) Wonder Space II, Toshiko Horiuchi MacAdam, Hakone Open Air Museum. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds	
Figura 26	51
Ejemplos de Crochet Art	
a) Ana Paula Portilla, escultura de crochet, 2012. Última consulta: 16-01-2017, en: http://anapaulaportilla.fineartstudionline.com/works/1073179/2012-mp-1 ,	
b) Moon, Aura y Red, Susanna Bauer, hoja de magnolia e hilo de algodón. Última consulta: 16-01-2017, en: http://www.susannabauer.com/leaves-2d/	
c) Yarnbombing en Londres por el colectivo Knit the City. Última consulta: 16-01-2017, en: http://knitthecity.com/	
Figura 27	53
Exposiciones de Crochet Art	
a) Exhibición Radical Lace, Subversive Knitting, Museum of Art and Design, New York, 2007. Última consulta: 16-01-2017, en: https://wsalibrary.wordpress.com/2016/05/19/nifty-kniffiti/radical-lace-subversive-knitting-746-8-mcf/	
b) Wartime Knitting Circle. Instalación interactiva. Untitled (skulls), Hidir Bjarnadótti, 1999. Última consulta: 16-01-2017, en: http://sweet-station.com/blog/2012/02/page/9	

b) Exhibición Interlace, 2014, en la National Craft Galleri, Kilkenny, Irlanda, 2014.
Pieza Oscilation II, Catherine Hoog, 2013, Vidrio tejido, Última consulta: 16-01-2017, en: <http://www.nationalcraftgallery.ie/exhibitions/Interlace>

Figura 28.....54

Intromisión. Miriam Mabel Martínez.

“Esta pieza sugiere como la esta violencia se ha inmiscuido en cada uno de nuestros actos. Está ahí adentro en nuestra casa, en nuestras actividades, en nuestra mesa, juguetes, las tocamos todos aún sin tocarlas... Y está aquí como un vacío que nos envuelve como en otros tiempos lo hicieran las cobijas tejidas por nuestras mujeres.”

Fotografías y texto cortesía de la artista.

Figura 29.....55

Le Dauphin et la Dauphine, Joana Vasconcelos, 2012. Última consulta: 16-01-2017, en: <http://www.vasconcelos-versailles.com/en/>

Figura 30.....56

Locker Room, Nathan Vincent, 2011, 12' x 19' x 8', Let's play war, 2015. Última consulta: 16-01-2017, en: <http://www.textileartist.org/nathan-vincent-the-mystery-of-creation/>

Figura 31.....68

Our Pink House, Olek 2016.

Última consulta: 31-03-2017, en: <http://oleknyc.com/current.php/our-pink-house-kerava-finland>

Figura 32.....71

Diversas instalaciones por grupos de tejedoras anónimas.

a) Instalación en Extremadura, fotografía Isabel Fraile

b) Instalación del Colectivo Fulanas, Bogotá Última consulta: 3-04-2017, en <https://www.facebook.com/FulanasColectivo/?fref=ts>

c) Instalación en Xalapa en protesta por el caso #Porkys. Última consulta: 3-04-2017, en <https://www.facebook.com/thecrochetgang/?fref=ts>

Figura 33.....77

La plataforma Raverly conecta a tejedoras de todo el mundo para pueden aprender, intercambiar tips, dar clases, comprar patrones, hacer reseñas de materiales, tiendas y promover eventos

a) Captura de pantalla del sitio www.Ravelry.com b) Jessica Forbes, fundadora de ravelry.com

Figura 34.....78

a) Captura de pantalla del sitio en: <http://stitchnbitch.org/>

b) Convocatoria de facebook del Yarnbombing Day 2017. Última consulta 05-04-2017, en: <https://www.facebook.com/events/1418489014841547/>

Figura 35.....82

a) El grupo Peace2Peace de Chipre . Mujeres de una comunidad buscan fomentar la paz entre familias de ascendencia turca y griega en conflicto histórico. Última consulta 05-04-2017, en: <http://cyprus-mail.com/2016/11/06/crochet-peace-heads-north/>

b) Poly, la tortuga crochetada más grande del mundo, hecha en su totalidad con plástico recolectado del mar. La asociación china Brown Planet la utiliza para concientizar sobre el uso desmedido de plásticos que tiene como consecuencia la contaminación en los océanos, también da talleres de reutilización de desechos plásticos. Última consulta 05-04-2017, en: <https://www.facebook.com/OneBrownPlanet/>

Figura 36.....83

a) Publicaciones solicitando la participación de las mujeres para apoyar a los soldados durante la Segunda Guerra Mundial. Última consulta: 23-01-2017, en: <http://craftivism.com/blog/week-7-of-48->

weeks-of-historical-craftivism-knitting-and-wwii/	
b) Revistas con patrones especiales para los soldados. Última consulta: 25-01-2017, Revista Knit for defense ca.1943 Última consulta: 23-01-2017, en: http://www.historylink.org/File/5722	
c) Cartel You can help. Cruz Roja Última consulta: 23-01-2017, en: http://www.historylink.org/File/5721 Cartel Remember Pearl Harbor http://www.historylink.org/File/5722	
Figura 37.....	84
Pink M.24, Mariana Jorgensen Última consulta 05-04-2017, en: http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/viewArticle/pentney/210	
Figura 38.....	85
Marianne Jorgensen con el grupo de tejedoras. Pink M.24 en progreso, 2006. Fotografía: Barbara Katzin. Última consulta 05-04-2017, en: https://www.a-n.co.uk/media/4473701	
Figura 38.....	86
Proyectos que involucran el tejido y filantropía	
a) Knitters United: the red scarf project. Última consulta 05-04-2017, http://www.fc2success.org/programsmentoring-and-support/red-scarf-project/	
b) Wool against weapons. Última consulta 05-04-2017, http://www.woolagainstweapons.co.uk/	
c) WaterAid's Knit A River. Última consulta 05-04-2017, http://knitariver.blogspot.mx/	
d) Australian Knitting Nannas against gas. Última consulta 05-04-2017, http://www.knitting-nannas.com/	
Figura 40.....	87
Blooming Brixton.Intervención del colectivo Knit the city, comisionado por Toyota positive project, Brixton, Londres. Última consulta 05/04/2017, en: http://knitthecity.com/2013/04/05/blooming-brixton/	
Figura 41.....	89
Vista aérea de la Women's March 2017. Última consulta: 23-01-2017, en: https://goo.gl/149NB0	
Figura 42.....	89
a) Krista Suh, Jayna Zweiman, y Kat Coyle en The Little Knittery. Última consulta 05-04-2017 en: http://www.sfexaminer.com/la-born-pink-hats-became-worldwide-symbol-anti-trump-womens-march/	
b) Familia en a marcha.	
Figura 43.....	90
Imágenes de la marcha del 21 -01-2017. Última consulta: 23-01-2017, en: https://www.facebook.com/pu55yhatproject	
Figura 44.....	91
a) La marcha de las mujeres en Amsterdam. Última consulta 05-04-2017 en: https://citinerary.net/amsterdam/article/no-peace-no-pussy-womens-march-amsterdam	
b) La marcha de las mujeres en Tokio. Última consulta 05-04-2017 en: https://www.pussyhatproject.com/blog/2017/3/8/the-march-is-on	
c) Captura de pantalla Pussyhat Gobar Virtual March Última consulta 05-04-2017 en: https://www.pussyhatproject.com/	
Figura 45.....	92
Portadas de Revistas	
a) The New Yorker, 5 de febrero de 2017	
b) Time Magazine, febrero 2017. Última consulta 05-04-2017 en: https://www.pussyhatproject.com/	

Figura 46.....	94
Tejiendo la calle en el pueblo de Valverde de la Vera. Última consulta: 31-01-2017, en: https://submarina.info/2013/08/04/tejiendo-la-calle_instalacion/	
Figura 47.....	95
a) La instalación, 2016	
b) El primer año del proyecto, 2013	
c) Las participantes de los talleres, 2014	
d) El grupo tejiendo en la plaza, 2015. Última consulta: 31-01-2017, https://submarina.info/2013/08/04/tejiendo-la-calle_instalacion/	
Figura 48.....	96
Montaje de 2014. Última consulta: 31-01-2017, https://submarina.info/2014/08/11/tejiendo-la-calle-2014_-instalacion/	
Figura 49.....	98
a) Manolo el maestro que borda poesías que enseñaba a sus alumnos.	
b) Lali (q.e.p.d) una de las tejedoras expertas con sus intrincados tejidos, muestra de su habilidad y herencia.	
Figura 50.....	100
a) Captura de pantalla de la Página de la Bid 16. Última consulta: 31-01-2017, http://www.bid-dimad.org/programa/rafagas-premio-bid-diseno-y-participacion-ciudadana-ucci/	
b) Grupo de tejedores en la premiación de la Bid 16 en Madrid. Última consulta: 31-01-2017, https://submarina.info/2016/11/17/tejiendo-la-calle-premio-diseno-y-participacion-ciudadana-ucci/	
Figura 51	103
Instalación en la Melbourne's Federation Square, 2015. Última consulta: 1-02-2017, https://5000poppies.wordpress.com/about/	
Figura 52	105
Michael Shanahan, pensionado de 70 años toca la gaita en la instalación de 5000 Poppies del Chelsea Flower Show. Última consulta: 1-02-2017, http://www.viraltor.com/news/theres-a-spectacular-display-of-over-300000-crocheted-poppies-at-the-chelsea-flower-show/	
Figura 53.....	106
El ejército de voluntarias tejiendo, armando las alfombras e instalándolas. Última consulta: 1-02-2017 https://www.facebook.com/groups/5000Poppies/	
Figura 54	107
Instalación en Fromelles. Última consulta: 1-02-2017, https://www.facebook.com/groups/5000Poppies/?fref=ts	
Figura 55.....	108
Captura de pantalla de la página de Facebook de 5000 Poppies. Última consulta: 1-02-2017, https://www.facebook.com/groups/5000Poppies/?fref=ts	
Figura 56.....	110
Intervención en el Museo de Arqueología del Chamizal. Última consulta: 17-04-2017 https://www.facebook.com/Yarnbombingjrjz/photos/	
Figura 57.....	111
a) Daniela Montelongo en una de las instalaciones.	
b) El grupo en una de sus reuniones	

c) Varias instalaciones del colectivo. Última consulta: 17-04-2017 <https://www.facebook.com/Yarnbombingjrz/photos/>

Figura 58.....112
Retroalimentación de las participantes en los talleres. Última consulta: 17-04-2017 <https://www.facebook.com/Yarnbombingjrz/photos/>

Figura 59113
El grupo tejiendo prótesis mamarias. Última consulta: 17-04-2017, <https://www.facebook.com/tejercito/>

Figura 60.....114
Varios ejercicios y talleres de Tejército. Última consulta: 17-04-2017, <https://www.facebook.com/tejercito/>

Figura 61115
Alejandra Robles haciendo trueque en Panamá. Última consulta: 17-04-2017, https://www.facebook.com/pg/thecrochetgang/photos/?ref=page_internal

Figura 62116
The Crochet Gang en Xalapa, Ecuador y Cholula. Última consulta: 17-04-2017, https://www.facebook.com/pg/thecrochetgang/photos/?ref=page_internal

Figura 63.....117
Lana Desastre y su instalación en la exposición “En la Ruta” Última consulta: 17-04-2017 <https://www.facebook.com/colectivolanadesastre/>

Figura 64.....118
a) Colaboración en la exposición retrocolectiva de Mónica Mayer "Si tiene dudas... pregunte", MUAC, 2016
b) Intervención en el metro de la ciudad de México. Última consulta: 17-04-2017 <https://www.facebook.com/colectivolanadesastre/>

ANEXO. ENTREVISTAS CON PROYECTOS

Entrevista a Marina Fernández Ramos de Tejiendo la Calle

1. ¿Porqué crees que es importante tu proyecto? A nivel personal, social y comunitario. ¿Cuál es el objetivo principal de Tejiendo la Calle?

Uno de los valores más importantes de Tejiendo la Calle es la trascendencia positiva real en las personas que lo llevamos a cabo y nuestro entorno. Entre los objetivos principales se encuentra el de la realización de un proyecto en común, en equipo, que facilite la expresión personal de cada participante, y la intervención directa en el contexto que habitamos. A través de la instalación en el espacio público del pueblo se visibiliza el tejido social que lo compone.

Trabajar en equipo no es tarea fácil, es un ejercicio de coordinación constante, de respeto, de entenderse a uno mismo y al “otro” para lograr una manifestación conjunta tolerante e inclusiva. A través de prácticas en torno al “hacer” común es posible generar dinámicas que fortalecen los vínculos entre personas, grupos o comunidades, que favorecen la cohesión social.

Tejiendo la Calle empieza su recorrido a finales del año 2012. En 2013 comienzan los talleres de producción, la participación de mujeres del pueblo fue muy positiva desde el primer momento, incluso cuando todavía no se trataba de una propuesta consolidada, sino de un experimento. La primera edición generó sorpresa y asombro, recibimos valoraciones positivas que animaron nuestra motivación. En la segunda edición mejoramos la producción textil y la instalación temporal en el pueblo, y más personas se enrolaron a participar. El impacto en redes sociales y el feedback tan positivo ha sido fundamental. Durante la tercera edición en 2015, Tejiendo la Calle obtuvo un reconocimiento muy importante para nosotros por parte del Instituto Cervantes y el Instituto Goethe, siendo seleccionado en la convocatoria *Architectus Omnibus?* junto a 9 propuestas más que plantean nuevas respuestas por parte de arquitectos a las necesidades de la sociedad contemporánea. Creo que es posible decir que ese año el proyecto se consolidó, tanto en el propio pueblo como en relación a un reconocimiento general. La edición del año pasado (2016) presentó los tejidos más elaborados hasta el momento y una instalación que activaba múltiples lugares en pueblo, con un recorrido muy amplio. Recibimos numerosas visitas y el proyecto tuvo mucha visibilidad en diferentes medios de comunicación.

Durante esta experiencia hemos comprobado como la autoestima y la propia imagen colectiva del pueblo ha mejorado notablemente. Hemos recibido comentarios de vecinos como: “habéis devuelto la ilusión al pueblo”, y múltiples felicitaciones de personas que nos escriben desde diversos países. Para las personas que participamos, es muy reconfortante comprobar cómo el trabajo que realizamos a mano, en nuestro día a día, tiene un impacto positivo para nosotros y nuestros vecinos.

También ha ocurrido que muchas mujeres han aprendido a hacer ganchillo, otras han mejorado su técnica o se han aventurado a realizar nuevas propuestas creativas. También se ha generado una conciencia mayor por el estado del patrimonio urbano: los propios vecinos empiezan a reivindicar su cuidado.

2. Me gustaría que me explicaras el proceso de trabajo, y qué tanto diriges y qué tanto dejas que tomen iniciativa los participantes

Mi propia experiencia personal viene de mi formación como arquitecta, diseñadora industrial, e investigadora en arte. He realizado múltiples trabajos de arquitectura efímera e instalaciones temporales en espacios. También soy aficionada a tejer y coser. Desde el comienzo quise plantear una propuesta que favoreciese sumar conocimientos heterogéneos para realizar un trabajo más rico, sumativo, un trabajo colectivo en el que la libertad creativa de los que lo realizamos es esencial.

Por mi parte, organizo el proceso global del proyecto. Al ponerlo en marcha, defino el sistema constructivo: tejido a ganchillo, una técnica local accesible, de plásticos reutilizados, por lo que se trata de un recurso económico, sostenible, y que permite realizar estructuras ligeras e impermeables. Así mismo, planteo unas pautas generales en cuanto al tamaño de las piezas y su integración en el espacio público en el momento del montaje, y cuido de que se mantenga una coherencia general. Todas las propuestas son escuchadas, e incorporamos aquellas que ayudan a mejorar el proyecto. También hay propuestas que son inviables en su realización o generan problemas, me responsabilizo de tratar de adaptarlas para que puedan ser factibles, o plantear otras alternativas. También tejo, pero es cierto que cada vez tengo menos tiempo para esto.

Cada tejedor o tejedora diseña y produce sus propias piezas y decide su grado de implicación con el proyecto. Como comentaba, la libertad creativa es muy importante, cada cual debe ser libre de manifestar lo que desee, de plantear su propio mensaje a la comunidad, su contribución personal. Aunque hay unas pautas marcadas sobre tamaños y procesos, las aportaciones son bienvenidas, y per-

sonalmente trato de animar a que así sea.

Manolo realiza bordados con poemas por iniciativa propia (fue maestro en el pueblo durante muchos años, y enseñó esas poesías a sus alumnos), Nuria teje motivos muy complejos que aprende investigando en YouTube, Neme y Maria Rosa se han asociado para realizar un parasol entre las dos de tamaño extra grande en el que incorporan materiales reutilizados que han ido testando, Lali prefiere realizar tejidos similares a labores heredadas en su familia (además, utiliza aguja de tamaño muy pequeño porque le resulta más cómo tejer así), Justa elabora piezas extra grandes con dibujos calados (es una de las tejedoras expertas del grupo), Rocío prefiere experimentar y probar nuevos motivos y técnicas en cada edición... Rocío, además, toma la iniciativa de realizar prototipos, de enseñar su know how a otras que se incorporan de nuevas al proyecto, y de generar cohesión en el grupo, un asunto fundamental sin el que el proyecto no podría salir adelante.

3. ¿Qué cambios sociales y repercusiones crees que Tejiendo la calle ha logrado? A nivel comunidad y a nivel global (otros proyectos que lo repliquen, implicación gubernamental, privada, etc)

A nivel social, muchas de las mujeres que participan en el proyecto manifiestan que para ellas es muy placentero tejer, tiene algo de terapéutico. Cada cual tiene sus motivos, y participa según desea. En el grupo hay mujeres con vidas que no son precisamente fáciles: algunas cuidan de maridos dependientes, o están solas, o enfermas. El hecho de tejer, de crear una pieza plástica que además formará parte de su propio hábitat (casi como un regalo a la comunidad) les resulta muy motivador. Otras participan en el proyecto como vía de conexión con los vecinos, para generar vínculos. A través de esta práctica colectiva se fomenta el afecto o sentimiento de pertenencia, de identificación con un contexto. Valverde es un pueblo pequeño, de alrededor de 500 habitantes, de población envejecida, donde cada vez hay menos nacimientos y los jóvenes no se quedan porque no hay oportunidades de trabajo. Para muchas de las tejedoras, poder ver cómo el pueblo se activa, se llena de vida en verano con la instalación en las calles, es un gran aliciente, genera mucha ilusión. Este sentimiento trasciende a nuestros los familiares, amigos y vecinos. Hemos comprobado que es un ejercicio transformador, tanto de las personas que participamos en él, como de toda la comunidad. Así mismo, se genera conciencia sobre nuestro entorno, su arquitectura y patrimonio, y además se ha reactivado una técnica tradicional, el ganchillo, que estaba en desuso.

Considero que Tejiendo la Calle está en la línea de prácticas similares tipo *Urban Knitting* o

Yarn Bombing, prácticas Craftivistas que intervienen en el espacio común que son desarrolladas en todas partes del planeta, tanto por grupos, por artistas o personas anónimas. En mi opinión, son acciones que humanizan el espacio público, son medios de reivindicación, visibilizan el tejido social, y son muy necesarias.

Hemos recibido mensajes de felicitación de muchas personas de lugares muy dispares, y también se han puesto en contacto con nosotras varios grupos que quieren seguir la iniciativa en sus contextos. Estamos en contacto con varios colectivos que están realizando la actividad, como Eco Decora Capileira en Granada (España), han empezado a tejer parasoles hace unos meses para sus próximas fiestas de abril; un centro de ancianos y niños en Lisboa está haciendo talleres entre los trabajadores y los residentes para generar comunidad en su entorno; en un barrio de Buenos Aires quieren cubrir una pista llamada “La Canchita” donde realizan dinámicas deportivas con los jóvenes de la zona; una asociación de mujeres en Guadalajara (España) también quiere ponerse manos a la obra... Esto es algo maravilloso. El proyecto tiene vida propia, se expande, y es un gran orgullo, tanto para mí, como para el equipo de Valverde, saber que el trabajo que hemos realizado pueda servir de inspiración y ser positivo en más lugares. ¡Sería estupendo poder visitar todos estos sitios!

Estas prácticas sociales sí pueden tener trascendencia a nivel gubernamental o institucional. En el caso de Tejiendo la Calle, cada vez recibimos más apoyo institucional, como el Premio al Diseño y Participación Ciudadana | UCCI de la Bienal Iberoamericana de Diseño, que es un gran reconocimiento. O la implicación cada vez mayor del Ayuntamiento local en el proyecto. El próximo verano tendremos otro gran avance. Propuse al Gobierno Regional la posibilidad de invitar a arquitectos, artistas o creadores en general a intervenir en el pueblo junto con la instalación de parasoles. Su respuesta ha sido muy positiva y está apoyando esta idea. En la próxima edición de Tejiendo la Calle podremos convivir con los creadores seleccionados mediante convocatoria pública, y las intervenciones en el pueblo se abrirán a más voces.

4. En mi investigación analizo dos tipos de proyectos colaborativos con tejido, uno es donde protagoniza el artista como la mente maestra de la obra y por otro lado Tejiendo la Calle, que es un proyecto donde (a mi percepción) tú no protagonizas sino es Valverde de La Vera, un pequeño pueblo en España que se volvió viral gracias a la intervención y participación de los vecinos ¿Por qué en vez de hacer un proyecto donde tú protagonizaras como artista tienes la iniciativa de convocar y permitir que todos los participantes se involucren?

Considero que son necesarias tanto propuestas de carácter personal e independiente, como propuestas comunitarias, depende del proyecto, las condiciones y el contexto. En el caso de Valverde, el protagonista es el equipo. Cada participante realizamos una labor que suma al conjunto, y esto es lo que hace que el resultado final sea interesante, rico y valioso. Hoy en día hay un florecimiento de las prácticas colaborativas. Es necesaria la participación de los ciudadanos, quizá porque vivimos escenarios con un bienestar social muy frágil, deteriorado o inexistente, y es precisa la acción de todas para su transformación, mediante procesos más horizontales y menos jerárquicos. A nivel personal, en mi práctica profesional trato de plantear propuestas que mejoren nuestro entorno. En el caso de Tejiendo la Calle, para mejorar las condiciones de este contexto específico, la implicación de sus habitantes es fundamental.

4. Vi las fotos de la DIMAD, ¿cómo se inscribió el proyecto, en qué categoría y cuáles han sido las repercusiones en el mundo del arte y del diseño, qué comentarios les han hecho?

Creo que las etiquetas son restrictivas, acostumbramos a categorizar y encasillar, lo cual facilita que podamos establecer vínculos, entendernos y llegar a acuerdos, pero al mismo tiempo, pueden ser demasiado limitantes. Siempre existirá el debate sobre lo que es arte, o lo que es arquitectura, o lo que es diseño. En mi opinión, es posible que lo más sano y eficiente sea ofrecer propuestas que ayuden a mejorar problemas o necesidades, o de las que podamos aprender, sin restringirnos a cánones o definiciones establecidas en algunos contextos muy específicos. En el caso de Tejiendo la Calle, cuando un tejedor o tejedora dibuja un boceto y prueba colores, está diseñando. Cuando piensa cuál será la técnica más apropiada para su realización, también está diseñando. Cuando planificamos la organización de talleres y la instalación durante el año, estamos realizando un proceso de diseño. O cuando un montador tiene que definir una serie de tensores para instalar un parasol con una forma precisa en relación a la calle, también está diseñando.

Los proyectos complejos, con muchas capas, pueden identificarse en múltiples disciplinas. Trabajar desde diferentes campos creo que es un reto difícil, pero también de esta manera es posible desarrollar un conocimiento muy valioso y generar innovación.

Participar en la Bienal Iberoamericana, y recibir el Premio al Diseño y Participación Ciudadana | UCCI ha sido un gran reconocimiento para nosotras, estamos muy agradecidas. Esta es la primera

edición en la que existe la categoría “participación ciudadana”. El día de la entrega del premio muchas de las tejedoras vinieron desde Valverde a Madrid, fue muy emocionante, y también poder coincidir con tantos diseñadores Iberoamericanos que están realizando trabajos magníficos en torno al diseño social.

Entrevista a Jane Terrazas a.k.a Mustang Jane

¿A ti como artista porqué te interesa tejer, qué aporta a tu obra el textil, en qué difiere de alguna técnica tradicional?

Me interesa tejer por que creo que todo en el universo está entretejido, somos parte de una misma existencia, creo en la interconectividad, el sentido de comunidad, por otro lado me gusta expresar temas profundos aunque la técnica en si es bastante profunda, por que durante muchas décadas en la sociedad moderna el tejido ó las actividades consideradas como craft han sido consideradas con menor valor en el arte contemporáneo por ser actividades relacionadas a las “mujeres”.

Todas las técnicas son igualmente valiosas, creo que lo único que difiere es la identificación que uno tiene sobre una u otra técnica, a mi me apasiona el textil en general, es el lenguaje del mundo ancestral que evolucionó hasta nuestros días.

Sobre la temática veo que tu obra siempre tiene un interés político, me interesa mucho tu trabajo sobre la muerte, ¿Cómo logras relacionar el textil con la muerte?

Para mi la muerte es un tema de reflexión, tomando como punto de partida la frontera geopolítica en la que me tocó nacer y experimentar gran parte de mi vida, es un tema que siempre he sentido latente, aunque más allá de la muerte... por que considero que esta puede tener varias interpretaciones, lo que me interesa expresar es un punto de reflexión sobre los cuerpos de mujeres que son basurizados y objetificados por un sistema machista-opresor en el cual no se respetan nuestros derechos.

“En la Ruta”, Un Tsompantli tejido. ¿cómo incide socialmente un proyecto como este?, ¿crees que el hecho de que la obra sea tejida la vuelva más cercana al espectador?

Un muro de esqueletos tejidos con colores de la bandera de Estados Unidos es un tema para reflexionar sobre las condiciones por las que atraviesa la vida de muchas mujeres, niños y hombres que buscan atravesar las fronteras y que encontrándose expuestos a la vulnerabilidad de ser privados de su libertad en cualquier momento han tenido que dejar su vida en el camino, por causas como el narcotráfico con la trata de personas, los abusos por parte de la policía y el ejercito, las condiciones climáticas, enfrentarse al gran muro y la patrulla fronteriza, aparte cruzar y llegar a un país donde no tienes derechos, en

el cual se ejerce una violencia sistemática, xenófoba a causa del neoliberalismo y en el cual estas vidas son solamente objetos de consumo, creo que ningún ser humano es ilegal y las vidas de los migrantes son vidas que importan.

Me encanta la idea de la ofrenda tejida, entiendo que es un proyecto colectivo, ¿cómo trabajas en colectivo? ¿qué objetivo tienen al plantearse un proyecto como éste?

En el 2013 creamos el colectivo Lana Desastre y durante el tiempo que viví en el DF hicimos esta ofrenda, el proyecto surgió por mero gusto de todas para realizar un altar tejido, los disfrutamos al máximo y nos divertimos, fue pura diversión.

Me interesa la relación que puedes generar con tu público, y con las personas que trabajas, creo que el tejido es una forma para crear lazos fuertes entre seres humanos (recordando los grupos de tejido de las abuelas), ¿tú que opinas? ¿crees que pueda ser una forma de catarsis ante los problemas sociales, la violencia y otros casos? ¿que las mujeres puedan formar lazos más fuertes entre ellas porque pertenecen a algo y pueden crear algo que les pertenece en conjunto?

Definitivamente la práctica del tejido te puede conectar con otras personas a niveles muy profundos del alma como en mi caso me pasó con mis hermanas de Lana Desastre y muchas otras personas dentro de la comunidad textiles en el mundo. Hablamos un lenguaje que nos hace encontrarnos una y otra vez. Cada vez que veo el trabajo de algún artista textil o tejedora me emociono muchísimo y casi de inmediato me vuelvo su fan. Es algo que se da por sí mismo. Es admirable los beneficios que tienen estas prácticas para reunir grupos y sanar heridas del alma.

Entrevista a Lynn Berry co fundadora de 5000 poppies

Can you tell me how do you came out with 5000 poppies, describe your participation on the project, and what was the initial goal, do you as organizers had clear about the project from the begining?

My sister in law Margaret Knight and I are fibre artists. We work mainly in yarn ... knit, crochet but we also felt and stitch.

In 2012 we did a project in honour of our parents who all died of cancer... we made and “planted” 120 crocheted daffodils - which is the emblem of the Cancer Council in Australia over the road from the Peter MacCallum Hospital... a cancer hospital in Melbourne (Australia).



*Figura.
Cortesía del artista.*

After we had done this we decided that we would like to do some Poppies in honour of our fathers who both fought in World War II. Poppies are a particularly poignant symbol of remembrance dating back to the first world war in which the Australian military played a significant part, and many Commonwealth countries have adopted this as a symbol of remembrance.

You can read a lot more about the progression of the project on our blog <https://5000poppies.wordpress.com/> but if there are more specific questions feel free to ask.

Why did you choose crochet and knitting as medium of work?

Marg and I have both been knitters from a very young age. Our mothers and grandmothers were knitters and we both enjoy the craft. In recent years we have also enjoyed the opportunity to create more meaningful and at the same time playful art pieces and installations. There is more information about our other projects on my personal blog ... <https://lynnberry.wordpress.com/>

How is the degree of involvement of the participants, can they give opinions and ideas? Do you have restrictions with the decision-making?

We estimate that there are some 50,000 participants in this project from all over the world - although the majority are from Australia. The project itself has changed in scope from simply an Australian project to a global tribute of respect, remembrance and for some peace. As the author and creative director of the project, all the decision making is generally my realm along with a close knit executive team (including Marg). The fact is that the project has grown so large now and has grown new “legs” as in diversified a little. When there is work to be done... and there is always work to be done... many many people come together rather joyfully as a group to get the work done.

What does this experience left you (on the emotional, personal, groupal, community)

This project really struck a chord across an incredibly broad range of people... aged from 2 to 102, and from many different cultures.

The reason for its success really has been on a number of levels ...

1. There are no barriers to involvement
2. There is no cost to be involved apart from a ball or two of yarn (or whatever medium chosen to make poppies) and time and postage or delivery
3. It brought communities of like minded people together to a common cause (some of whom admit to being quite isolated before they got involved, and many of whom continue to work together on this and other projects even now)
4. It was a timely opportunity (coinciding with the Centenary of Anzac in Australia) for us all to be involved in something much bigger and so much more meaningful than we could have achieved individually

5. It is non-political
6. It is so much FUN

As a community It's been quite amazing, and Marg and I are very proud of the community/ connection that has been achieved through the project.

For Marg and I , the project is still about our fathers
For the many who contributed it's about their own personal heroes
But, as a collective its about love, honour and respect for our military

What does this experience left you in the social media (as a globaly viral project)

There is no doubt that social media played a huge role in the ultimate success of the project. Facebook and blogging have been our main communication tools and in particular, the facebook group has allowed everyone to share their stories, patterns, anecdotes... and even today nearly 4 years later ... the facebook group continues to be very active.

Entrevista a las participantes de 5000 poppies por medio del grupo de Facebook del proyecto.

Para estas entrevistas se colocó las tres preguntas en el muro de Facebook del proyecto, que se utiliza para que Lynn se pueda poner en contacto con las participantes. Las preguntas quedaron a biertas para que las contestara quien quisiera.

- 1) Can you describe your participation on the project,**
- 2) How do you feel about the process (from planning to the final results)**
- 3) What does this experience left you (personal and in group)**

Anne Bryan

My interest was caught because my father fought in WW 2 and always participated in Anzac Day events at our local Returned Servicemen's League . The idea to honour the service of our men and women was beautifully conceived by Lynn & Margaret and I felt privileged to be involved. My husband and I helped in several venues tagging Poppies to mats, counting Poppies, mending Poppies, making stems, the friendships begun continue still as the project is continuing and I am sure will remain with us for life. We are proud to have been part of this tribute!!!

Ing Cuttiford

1) I came upon the project late one night in 2014 via the Internet while I was looking for crochet patterns for baby blankets. Decided to crochet a few Poppies, using my own random creations, and soon became addicted - although my contributions were not nearly as many others. Then I was further delighted, with the project based in my home town of Melbourne, at being able to further contribute - in a very small way - to the actual assembly of nets and Poppies on stems and strings, helping with the installation/removal at Federation Square for Anzac Day in 2015 and other smaller installations and also the subsequent help with restoration of the nets - and making yet more Poppies! - for their journey to London and, at the time hopefully, the Western Front.

2) The process from start to finish, from the very little that I knew of it - with a final installation still due in 2018 - has been an extraordinary journey of discovery into the capabilities of the individual and human collective. What was started by Lynn Berry and Margaret Knight - as a tribute to their fathers in WWII - became one of the largest grass roots community arts projects in Australia's history, which was then shown to the world at the Chelsea Flower Show in 2016 and, amazingly, the Western Front.

I was, and am still, in awe of how it was all pulled together. When something was needed, the call was made and, invariably - and often with extraordinary efforts and not just a little pressure - answers came, solutions followed and wishes were indeed granted.

3) Personally, this project lifted my spirits at a difficult time in my life and it gave me a sense of involvement & understanding in something bigger than my own small world and its minor troubles. Being a part of this project opened my eyes to some incredible deeds being undertaken by knitting and craft groups, particularly in Melbourne, such as Kogo (knit one give one) which is a not-for-profit organisation that asks volunteers to donate time and wool to knot warm winter woollies that kogo then distributes to people in need through over 250 community groups and Chicks with Sticks (a knitting group dedicated to assisting those in need throughout our communities). I know there are many many more. It has also blessed me with new-found lifetime friendships and the honour and privilege of having been - & continue to be - a part of something extraordinary, which I will cherish always.

Mary Brown

One day on my way to judge at a local show (fair) I went into my material shop. There on the counter was a jar of poppies. Once I found out what they were for I couldn't stop crocheting them. I joined Anne Bryant's group of happy poppy makers We met at our local bakery and over numerous cups of coffee we sat and talked whilst making our little treasures.

We spoke about why we were making them It seemed that we all had the same common purpose making them in honour of our forebears. What a truly memorable way to thank those that fought in numerous past wars so that we may live in such a wonderful free country. All our poppies were made with love which were somehow interwoven into our crocheted poppies.

My husband's father was an original ANZAC veteran and both he and his son (my loving husband) fought in World War 2 and the Korean War. My husband (Ern) had Alzheimers Disease and was in a nursing facility whilst we crocheted our poppies and I would sit by his side, crocheting and talking and then leaving the poppies with him to look after. He was so proud of our achievements that I decided to wholeheartedly commit to the 5,000 Poppy project.

I have beautiful memories of my husband holding those poppies close to his heart. Now many years later, I don't have Ern but instead I have some wonderful friends that I met at Anne Bryant's poppy making group. These beautiful friends will be friends forever.

Danièle Aurich

Allo over the World ! Here , in France, where the western front was 100 years ago, we are Knitting Poppies

Wendy Fowler

I knit, however.... I heard a radio interview at about the same time as I met someone who was after some assistance collating a list of WW1 vetrans from this community in rural Tasmania. We worked together on the list and then descided to knit, crochet or stitch a poppy for each serviceman or woman. We had a list so we spoke to families, all of whom came on board so acouple of we “non locals” did the rest. It became a real community project ... there are several craft groups within this district and each group got involved. Between us all we managed over 400 poppies and we also taught people to knit or crochet, talked about the folly of war and understood a bit more local social history. I had nothing to do with the bigger pictiure organisation but I did co ordinate a local knitting group and also develop a couple of patterns as well as writing anumber of articles for publication in the local news paper. I write from St Marys, Tasmania, Australia (part of the Break O Day Municipality) The Face-book page was a great way of communicating with people and I also frequently read the blog those good ladies set up. It would never have occured without Lynne’s idea but it pretty soon took on a life of it’s own as we all worked away either individually or in groups. For thesis purposes I would say that the success of the project was due ... in no small measure... to the fact that it is possible to produce a poppy while enjoying a coffee even if you are a novice knitter/crocheter. While some of the patterns were more complex even a novice could produce a finished item quite quickly, as could someone with ealy stages of dementai of diminished fine motor skills.

Janet White

I knitted some Poppies to honour my grandfather, who served at Gallipoli in WW1.
My grandfather survived and lived to the age of 94.
Very proud to be able to contribute in a small way.
A friend took one of my Poppies and laid it at a gravesite at Lone Pine.

Susan McDougall

1)Hi Vale, my uncle was. POW during WW2, my father grew up next to a concentration camp in Holland - the project touched my heart. I have been involved with the poppies since about November

2013. I was walking past Federation Square on Remembrance Day, 11/11/13, and saw a lovely bunch of people sitting and crocheting away, so I joined in; first as a neatener and tidier of poppies, then helping with the mail (opening and counting the thousands of poppies sent in from around the world, then graduated to running workshops and managing the Poppy Hospital. I helped roll out the poppy mats on ANZAC Day, 2015 and roll them back up after the display concluded. The next step was to coordinate the poppies on stems that were to be used at the Chelsea Flower Show in 2016, I had teams of magnificent women around Victoria churning out kilometres of green I-cord and thousands of poppies and creating art. I am in awe of their energy and capacity to say “yes” to almost anything poppy related. The highlight thus far was to go to Chelsea and help with the installation at the Hospital - an honour and a privilege, and one of the highlights of my life, right up there with the birth of my son! Next step - more poppies for the Centenary of wars end, I look forward to working with my magnificent team again - it is an honour to know them all.

2) amazing that a “small” community art tribute could capture the imagination and energy of people around the globe with a very tangible result that reflects the pride and esteem and honour that we feel for those who fought in the military as well as the home front to ensure we could live as we do now.

3) I have made some beautiful friendships, met some amazing people, cried with visitors who were overcome by the enormity of and hope presented by the poppy project and an awareness of my capacity to inspire, lead and be humble in the presence of a powerful community art statement.

Being part of the Poppy family is energising and uplifting. Thanks to Lynn and Margaret and Philip - for their leadership, humour, sense of irony and the never-ending optimism that it will all work out.

Mary Ann Jessica Nobbs

Hi Vale the 500 poppies project has kept my hands busy while I recover from surgery. I knitted a couple of special batches with Australian themed centres which were taken to the Western Front and placed on Aussie graves.

Entrevista a las participantes de Tejército.

1.¿Cómo surge Tejército?

Tejército surge en el 2009 como terapia ocupacional para su fundadora, Claudia Castillo. Tejer fue la terapia necesaria para salir de una depresión por estar desempleada y haber cambiado de residencia. Cada miércoles se organizaban reuniones en cafés del perímetro central de Guadalajara con la finalidad de despertar la curiosidad en asistentes y así ir reuniendo a personas que quisieran aprender a tejer de manera gratuita.

¿Con qué objetivo?

Tejer siempre ha sido un símbolo de amor. Uno aprende a tejer para regalar sus prendas tejidas a otros. Nosotros queremos regalar cosas tejidas a otros: quienes puedan no tener quién teja para ellos y/o se encuentren en una situación vulnerable y necesiten una muestra de amor hecho con las manos.

¿Quiénes lo integran?

Somos un grupo de personas con profesiones muy diversas, desde historiadores, fotógrafos, docentes, artistas, diseñadores, administradores, etc. Nos mantenemos abiertos a recibir a cualquier persona que quiera compartir esta actividad, normalmente nos juntamos alrededor de 8-10 personas, este número varía mucho, depende la temporada del año y el proyecto que estemos realizando.

2 .¿Ustedes creen que en México estamos preparados para estos proyectos sociales y colaborativos?, ¿Qué tan sencillo (o qué tan complejo) ha sido convocar, recopilar y tener participación?

No sabemos si México está o no preparado para ese tipo proyectos, lo que sí sabemos es que necesitamos generar más. Creemos, ahora más que nunca, que en la colaboración y la unión está la fortaleza para poder desarrollarnos y generar un entorno menos agresivo. Afortunadamente nos hemos encontrado que una gran parte de la población comparte esta misma idea, por estas razones, la convocatoria y participación ha sido siempre positiva; sobre todo en aquellos proyectos donde hay una mayor empatía como el caso de las prótesis mamarias, donde público en general que no asiste a las reuniones nos hace llegar su ayuda en especie. Cabe señalar que lo que dificulta un poco la logística de nuestro grupo son los procesos de recepción y burocracia de algunas instituciones y organizaciones a quienes tratamos de ayudar. Dichos procedimientos entorpecen la fluidez con la que se podrían hacer, o tal vez fallamos en comunicar eficientemente el objetivo del grupo y no logramos darle seguimiento a la

causa que deseamos apoyar.

3. ¿Creen que el tejido de piezas funcione como un arma para dar mensajes y cuales son estos mensajes o no son relevantes, o lo que importa es el valor de uso de las piezas?

Definitivamente el tejido puede ser un arma muy poderosa. La mayor parte de los proyectos que hemos hecho tienen que ver con el uso de las piezas tejidas, pero también hemos hecho al menos dos en los que lo importante es el mensaje. Por ejemplo, para un 14 de febrero tejimos corazones y les escribimos mensajes que tenían que ver con el amor propio y amores diversos en vez del amor romántico que generalmente vemos en esas fechas. Mensajes como “me amo a mí misma”, “el amor de mi vida soy yo”, “amo a mis gatos” y cosas así fue lo que entregamos ese día. Nos pusimos en el camellón de Chapultepec y regalamos los corazones a quienes pasaban. Muchos pensaban que los vendíamos para regalar a las parejas, pero se sorprendían gratamente cuando veían que nuestro mensaje tenía poco que ver con la idea preconcebida sobre el amor.

Tejer, en sí, puede ser un acto político, lo hagas para beneficencia o no. En este mundo donde uno ya no se da tiempo para nada y todo lo compra hecho, hacer uno mismo un suéter, unos calcetines, una simple bufanda, con sus propias manos, dice algo y es un símbolo de resistencia en sí.

4. ¿Qué aportan socialmente y personalmente hablando? ¿Cuál es la labor social del colectivo además de tejer piezas para regalar?

Creo que nuestro objetivo tal cual no es aportar algo a la sociedad, las problemáticas existen y hay muchas organizaciones que están ahí luchando día a día (sic) para erradicar dichos conflictos, nuestra aportación tiene que ver a un nivel de empatía, darle a las personas o comunidades vulnerables una muestra de apoyo, es el hacerles saber que no están solos y que hay gente que entiende su problemática y se solidariza con ellos. Ese mismo objeto tejido es más un “apapacho” que lo utilitario que pudiera llegar a ser. Esto lo entendemos en la misma naturaleza con la que se desarrolló el grupo, un detalle muy peculiar es que la mayoría de los integrantes regulares de Tejército entramos cuando estábamos pasando por un momento difícil, y encontramos en el grupo una identificación y apoyo que nos hizo salir adelante (el hecho de tejer también es terapéutico). Por esa razón entendemos los proyectos más como un acto de crear lazos que de generar objetos.