

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES



## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.  
CDD 700.71

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

### ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

#### COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

#### CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

#### ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

#### DISEÑO

Soledad Sábato

#### COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

**RDA.III**

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

# EJE 1

**ARTES, DEMOCRACIA  
Y DERECHOS HUMANOS**



*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVAS DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y*

*DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

## **Zurcirnos. Manos tentaculares de ayer y hoy: primeras aproximaciones a la historia del bordado activista en Argentina**

Almendra Corona Martínez (Universidad Nacional de las Artes)

**RESUMEN:** El bordado como técnica textil ha sido asociado, desde sus inicios, a las tareas femeninas, y entendido como habilidad y creación al servicio de cuidar y enmendar desde el seno doméstico. Legado simbólico, traspasado generacionalmente como un mandato patriarcal, se ha reconvertido en herramienta de expresión y de resistencia para las comunidades activistas transfeministas en la Argentina actual.

Las producciones de bordado suscitan interrogantes respecto de la escisión del arte y la artesanía, tensionan el espacio doméstico en contraposición al ámbito público, resisten a las imposiciones de la individualidad y de la mecanización, y propician espacios de realización colectiva. El interés que ha comenzado a despertar esta técnica, en nuestra contemporaneidad, es el disparador para repensar la historia del bordado activista en la Argentina.

A partir del entramado precedente, este trabajo pretende indagar las relaciones entre el legado del activismo feminista del siglo pasado con el activismo disidente de la actualidad. Recopilamos información a través de relevamiento de archivo y trabajo de entrevistas, para delinear las primeras experiencias de la región. A través de un análisis de tres casos cuyos

hilos conductores son el emblemático pañuelo blanco y la tragedia y la denuncia, signos imbricados, inevitablemente, en la historia de las mujeres y las disidencias, y sus obras, nos aproximamos, en este primer trabajo, a la construcción de una historicidad con miras a generar nuevas cartografías que nos permitan ubicar y reflexionar sobre esta práctica, los grupos sociales que la realizan y las cargas conceptuales y simbólicas que convergen en ella.

**Palabras clave:** Bordado; Intergeneracional; Transfeminismo; Arte textil; Activismo.

## Introducción

El bordado en particular ha servido a fines comunicativos para las mujeres que, recluidas a las tareas domésticas, encontraran en este quehacer una forma de expresión. Las mujeres eran consideradas inferiores a los hombres, en sus aspectos psicológicos y físicos, lo que constituía el sustento válido para que fueran recluidas en quehaceres al interior del hogar (Parker, 1984).

El bordado en Occidente ha sido históricamente asociado a una mirada de la identidad llamada “femenina”. Esta técnica es vinculada, en el imaginario popular, a características consideradas propias de las mujeres, como la belleza, la concentración, la prolijidad y la atención al detalle. La finalidad de los bordados era ornamental, decorativa. La técnica del bordado fue transmitida, de generación en generación, por mujeres dentro del seno doméstico; el bordado formaba parte de las tareas del ama de casa y contribuía a la relegación de la mujer a este espacio. Más tarde en el tiempo, también fue enseñado en las instituciones educativas a las alumnas mujeres. La educación profesional de las mujeres en oficios que les eran familiares, como la costura y el bordado, generó oportunidades laborales que les permitieron convertirse en sostén de sus familias, pero, de la misma manera, las mantenía en ocupación dentro de los límites del ambiente al que se consideraba que pertenecían.

A esto podemos sumarle la escisión de arte y artesanía, que se produce inevitablemente en Occidente, y las clasificaciones de alta cultura y baja cultura, que se manifiestan claramente a la hora de categorizar el arte textil. En Latinoamérica, en particular, donde las tradiciones textiles originarias se entrecruzaron con las técnicas coloniales, la variedad de manifestaciones del arte textil es de una particular riqueza. La mayoría de ellas son, aún en nuestros días, catalogadas como artesanías, manualidades o productos etnográficos o antropológicos antes que como arte, enfatizando el deje peyorativo hacia estas producciones, que son, generalmente, producidas por grupos sociales marginalizados, tales como mujeres o poblaciones indígenas, de clase baja y de emplazamientos rurales.

En la Argentina, el bordado artístico activista, al que a partir de ahora me referiré como artista, conjuga, en sus producciones contemporáneas, denuncias a la subyugación de la mujer, la discriminación y la invisibilización de las disidencias, de la pobreza y de la marginalidad, al pasado colonialista y a la explotación medioambiental, entre otras banderas. Las lógicas del bordado activista articulan dos ejes fundamentales. Por un lado, el carácter colectivo: se propician los grupos de encuentro, las charlas de transmisión de saberes, los talleres de producción circular y las redes de trabajo. Por otro, se trabaja por fuera del ámbito doméstico, intentando ganar el espacio público y exhibir las producciones, tensionando el concepto de intimidad que el bordado trae aparejado.

Tal como lo expresa la investigadora argentina Ruth Corcuera, la técnica del bordado es común a casi todas las culturas. Aun así, en nuestro país, la construcción de una historia del bordado activista no tiene aún una narrativa ni un trabajo de archivo que recopile las trayectorias de esta práctica. Además, lxs artistas bordadorxs no son fácilmente referenciadxs, ya que, en principio, no han contado con una plataforma donde exponer sus trabajos con las consideraciones específicas que estos habilitan. Es a partir del proyecto curatorial Zurcirnos, realizado en la UNA y presentado en la Casa de la Provincia de Buenos

Aires, en 2022, que surge, desde mi grupo de trabajo, Manos Tentaculares, la iniciativa de indagar las producciones de bordado activista.

En esta investigación, de la cual esta ponencia comprende solo la primera aproximación y el comienzo del proceso, intentaré aportar a la construcción de un registro de la historia y el desarrollo del bordado activista en la Argentina. A partir de las experiencias y obras contemporáneas a las que tuvimos acceso, iniciaré un proceso de investigación para dar cuenta de obras y experiencias que repongan dinámicas creativas similares. Comenzaré por esbozar la región, tomando también referencias de otros países de Latinoamérica, por entender que la complejidad del entramado, a la hora de conseguir información en esta etapa, habilita paralelismos y comparaciones que permitan comprender y transmitir mejor el objeto de estudio. Como consideramos el arte del bordado un saber popular, entendemos que el borramiento de estas prácticas de los registros más formales se debe, también, a que prima en el bordado una esencia de saber colectivo transgeneracional. Es por eso que la metodología de trabajo, basada en parte en experiencias anteriores de investigaciones similares, apelará, más que a la bibliografía académica, a la memoria activa de historiadores, artistas y trabajadores de la cultura, que formaron parte o tuvieron contacto con la práctica del bordado activista, para continuar entrelazando narrativas que enriquezcan la trama de esta historia.

En esta ponencia se trabajarán casos y obras que se enmarcan en el género de bordado activista y artístico, y cuya producción está signada por las lógicas que propongo aquí como ejes articuladores. En principio, delinearé las primeras experiencias de bordado activista en la región, continuando con una de las primeras obras de bordado artístico legitimadas en la Argentina, para finalizar con una obra-taller colectiva emplazada en el ámbito público. Los hilos conductores que enlazan estas producciones de bordado son, por un lado, su soporte, el pañuelo blanco, asemejado en su materia al lienzo de las artes pictóricas, pero también potencia simbólica de peso propio para la historia argentina y, por el otro, la tragedia y la

denuncia, signos imbricados inevitablemente en la historia de las mujeres y disidencias, y sus obras.

## 1. PRIMEROS BORDADOS ACTIVISTAS: EXPERIENCIAS EN LA REGIÓN

El arte del bordado ha servido para educar a las mujeres dentro del ideal femenino, pero también les dio una herramienta de resistencia a las limitaciones de la feminidad (Parker, 1984).

El comienzo del bordado activista en Latinoamérica no puede reducirse a un hecho particular. El arte de trabajar los textiles como trasmisión de saberes se remonta a mucho antes de la conquista europea, siendo el bordado una técnica utilizada por los pueblos originarios. Claro es el caso del pueblo mapuche, cuya historia es transmitida sobre soportes textiles, con intervención del bordado, y cuyas hacedoras son mujeres, las cuales transmiten sus conocimientos a las generaciones siguientes. A pesar de la riqueza de las producciones de bordado y de la maestría de las bordadoras, como ya mencionamos antes, el bordado es reconocido principalmente como técnica artesanal, doméstica y femenina, cuyo potencial artístico y comunicativo comienza a reconocerse recién a mediados del siglo xx.

El arte del bordado será legitimado en nuestra región de la mano de la cantautora chilena Violeta Parra, quien, en la década del 1960, realiza obras visuales bordando con lana sobre tela de arpillera. Estas piezas figurativas retratan motivos populares y religiosos, refieren a escenas de la conquista española, del pueblo mapuche, así como también a eventos cotidianos. La multidisciplinariedad de su trabajo y lo particular de sus arpilleras le valió el reconocimiento del mundo artístico, convirtiéndose en la primera mujer latinoamericana en exponer su obra en el museo del Louvre, con la muestra *Les tapisseries chiliennes de Violeta Parra. Peintures et sculptures*<sup>15</sup>, de 1964, tal como se narra en la página de Museo Violeta Parra de Chile. El trabajo de ella es señalado como disparador para que otras mujeres

---

<sup>15</sup> Los tapices chilenos de Violeta Parra. Pinturas y esculturas.

chilenas comiencen a bordar arpilleras con diferentes motivos, siendo uno de los principales la necesidad económica.

Esta práctica, según explica más extensamente Agosin en su texto *Agujas que hablan: las arpilleras chilenas* (1985), será retomada en Chile tras el golpe militar a Salvador Allende en 1973. A partir del año 1974, las arpilleras comienzan a organizarse en talleres comunitarios, donde empiezan a bordar con lana sobre bolsas de papa o azúcar, con una doble premisa: en primer lugar, generar un ingreso económico para sostener a sus familias frente a la ausencia de sus maridos e hijos, desaparecidos por la dictadura; en segundo, denunciar estas ausencias, la violencia y la persecución del régimen de Pinochet. Plasman en sus obras las escenas del horror y los pedidos de justicia, transformando sus agujas en herramienta política, y sus obras, en manifiesto.

## 2. LOS PAÑUELOS DE LAS MADRES: EL BORDADO QUE MARCHA

En nuestro país, la primera manifestación que reconocemos como bordado activista llega de la mano de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Estas mujeres fueron quienes, por primera vez y para siempre, sostienen la resistencia contra la dictadura cívico-militar de los años setenta. El sábado 1.º octubre de 1977, durante la tradicional peregrinación católica a Luján, las Madres se colocan el pañal de sus hijos en la cabeza, para reconocerse entre la multitud. Nace así su mayor emblema: el pañuelo blanco (Comunicación Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2022).

Este pañal pronto se reconvirtió en el símbolo indiscutible de la lucha por los derechos humanos, el pañuelo blanco. En este pañuelo, cada madre bordó el nombre de su hijo y la fecha de su desaparición. Aquí, el bordado, aunque utilizado simplemente como herramienta, comienza a vislumbrarse como potencia discursiva; propio de lo femenino y del ámbito doméstico, sale a las calles a marchar en ronda, disputando la hegemonía discursiva reinante, denunciando la violencia. Hasta nuestros días, el pañuelo sigue siendo

símbolo de toma de posición política, y los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas se continúan bordando con el reclamo “Aparición con vida de los desaparecidos”, construyendo colectividades que reconocen, abrazan y portan la lucha.

Si bien comencé esta investigación aseverando que los pañuelos de las Madres se inscribían en la historia del bordado argentino como experiencia activista y no artística, luego de desarrollar esta ponencia me queda preguntarme, en el futuro, si no hay posibilidades de reconocer en la creación de los pañuelos un gesto creativo y, en su perpetuidad, una obra artística. Si el arte tiene entre sus facultades la capacidad de generar contemplación, reflexión y cambio; si es en el arte donde se genera perpetuidad de los mensajes a través del tiempo, me pregunto si hay algo que haya generado más contemplación, reflexión y cambio, y que se haya sostenido como emblema, atravesando las barreras culturales y temporales, que los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo.

### 3. LAS FLORES DEL MAL DE AMOR: EL BORDADO QUE EXPONE

Durante los años que median entre las décadas del sesenta y del noventa no hemos hallado aún registros de artistas que trabajen con el bordado como herramienta expresiva. El mundo del arte, en la Argentina de mediados de siglo a esta parte, se concentra en comenzar a legitimar obras textiles relacionadas, principalmente, con el tejido y el telar; dándole especial importancia al tapiz, crea el primer Salón de Tapices, en 1973, en el Museo Eduardo Sívori, el Premio María Calderón de La Barca para tapices, en 1974, y el Centro Argentino de Arte Textil, en 1977 y, finalmente, la sección de Arte Textil del entonces Salón Nacional de Bellas Artes, en 1978. Estos espacios son reticentes a albergar otro tipo de expresiones textiles, y no es hasta finales del siglo xx que incorporan, a sus certámenes, obras por fuera de la categoría del tapiz o el tejido.

Es recién en la década de los noventa cuando el bordado comienza a aparecer en obras emplazadas en espacios legitimadores. Como gran parte de la vanguardia de su época, será

la escena del Centro Cultural Rojas la que albergará las primeras obras de arte bordadas. Si bien varixs de lxs artistas pertenecientes a este círculo incursionaron en el uso de esta y otras técnicas textiles, el mayor exponente del arte bordado será Feliciano Centurión.

Centurión, nacido en Paraguay y formado como artista en la Argentina, proviene de una familia de costureras. Su contacto, desde pequeño, con las telas, los hilos y las agujas lo lleva a incursionar con textiles desde el principio de su obra, utilizando géneros novedosos e interviniéndolos con lo pictórico. Prontamente, comienza a trabajar interviniendo objetos textiles domésticos: cortinas, trapos, servilletas, fundas de almohada, delantales, frazadas. Las mantas se convierten en un lienzo recurrente que deja de intervenir para comenzar a confeccionar él mismo. Los textiles hechos para cuidar, para limpiar, para dar calor, se convierten en su obra.

En 1992, fue diagnosticado de VIH. La enfermedad, que ya se había ensañado con la escena del arte *queer* argentino, se llevaría a muchos de sus amigos, entre ellos a Liliana Maresca, también artista del Rojas. Feliciano empezó a relatar las ausencias y el deterioro de su salud bordando textos. “Quiero estar a la altura de mi trabajo. Bordar lo que pienso, lo que siento”, repetía.

La serie de obras *Las flores del mal de amor* está compuesta por pañuelos de tela blanca, donde se conjugan la imagen de una rosa y una frase. El bordado es, aquí, utilizado de manera consciente, como herramienta expresiva. A través de una materialidad “amorosa”, perteneciente al imaginario femenino, Feliciano trabaja desde la matriz decorativa con una premisa política.

La materialidad del bordado aplicada, además, en las piezas que Centurión realiza sobre objetos del mundo doméstico implica una intimidad que se expone en la obra. No solo el soporte, sino también la narración de amores pasados, sus ausencias, y la angustia que esto

provoca poner de manifiesto la tensión de algo privado, que es hecho público en la obra de arte.

En las rosas podemos leer una doble representación; por un lado, retoman la herencia de su espacio creativo, el Rojas, donde era común referirse al arte allí realizado y expuesto como “arte rosa”, como explica la autora M. Laura Rosa en su texto *Cuando la intimidad es política...* (2015), aludiendo justamente a la orientación sexual *queer* y disidente de sus artistas y producciones. Por otro lado, la fragilidad con la que es identificada la flor se pone en relación con la fragilidad del cuerpo, que se deteriora frente a la enfermedad. A su vez, trabajar sobre el VIH conlleva una lucha contra la marginalidad, la discriminación, la estereotipación, la falta de libertad sexual y de recursos materiales e intelectuales para hacer frente a la enfermedad, que forman parte del trasfondo ideológico en la obra de este artista.

El bordado es aquí una técnica que refleja temporalidad; legado de la infancia, de la labor maternal en su sostén y en su cuidado, las puntadas se cargan de recuerdo y de herencia. Pero, a su vez, la técnica del bordado, en sí misma, requiere un tiempo específico, caracterizado por la paciencia y la parsimonia. Para bordar hay que volver sobre las propias puntadas. Bordar es, en este caso, volver sobre el propio tiempo, indicar la vida y la cercanía con el final. El bordado documenta la resistencia del artista ante la fugacidad del tiempo. Las obras del último período de vida de Centurión utilizan el bordado como lenguaje para expresar, cuidadosa y reflexivamente, el dolor ante la muerte.

#### 4. DORA MORGEN: EL BORDADO QUE GRITA

A partir de los años 2000, y particularmente del 2010 en adelante, el bordado comenzó no solo a recibir atención y aceptación en ciertos espacios artísticos, sino que resurgió como actividad artesanal de muchas mujeres. Las generaciones a las que el bordado no les fue impuesto como mandato volvieron a practicarlo, redescubriéndolo como herramienta

expresiva. Ciertas artistas, cuya exploración del textil las había llevado al bordado, como es el caso de Viviana Debicki, se consolidaron como precursoras y comenzaron a exponer su trabajo, pero también, y quizás más importante, a construir redes y grupos de “costurero abierto”. Congregaron alrededor de la práctica del bordado a mujeres y a disidencias, realizando talleres y rondas de bordado donde se intercambiaban no solo las agujas y los hilos, sino también las técnicas, las experiencias, los saberes y las vivencias de un pasado que vuelve sobre sí mismo, cargado de significado. Los recuerdos de abuelas, afanadas en labores de aguja interminables, se comparten. Los restos de ajueres heredados de bisabuelas costureras se desempolvan, se admiran y se reciclan. Se borda de nuevo la historia, las pérdidas, las ausencias, las necesidades, las demandas. Los gritos y también los silencios.

Dora Morgen Arte Colectivo nace en el 2016, días antes de la segunda marcha de NiUnaMenos. Analía Gaguín es su fundadora. El nombre del colectivo es un homenaje a su madre, Dora Morgenlender, víctima de una mala praxis ginecológica que la mantuvo dieciséis años en estado vegetativo. En sus convocatorias, Analía invita a mujeres y varones disidentes a bordar sobre pañuelos blancos de hombre, con hilo rojo, frases de violencias que hayan calado hondo en quien las escuchaba.

Estos pañuelos, que en esa primera convocatoria, y hasta el día de hoy, continúan llegando hasta Analía de todas partes del país, son cosidos por ella, ensamblados unos con otros, conformando banderas gigantes llenas de denuncias. Las rondas en las que se los realiza, y la forma en que se encuentran unos con otros en su circulación para componer un todo, sientan el carácter colectivo de estos bordados. Estos estandartes han sido portados a las marchas de NiUnaMenos, expuestos en museos y espacios culturales, colgados, en forma de intervención, en las rejas del Congreso Nacional. A su vez, es entonces que estas denuncias, provenientes de una historia de dolor íntima y personal, se plasman a través del bordado, técnica propia del ámbito doméstico, donde muchas de estas frases fueron dichas, y salen

juntos a la calle, a interpelar con su narrativa, desde la plaza, la marcha, el museo, tensionando nuevamente el ámbito público.

Las piezas de Dora Morgen se componen de retazos de historias que se plasman a través del bordado. La materialidad del pañuelo blanco retorna como lienzo límpido, pero también se afilia a la tradición denunciante de los pañuelos de las Madres. En este caso es el pañuelo de hombre, nuevo o usado, que tradicionalmente se bordaba para el marido, el padre o el hijo, donde se zurcen las frases más descarnadas y exponenciales de la violencia machista. En el hilo rojo, por otro lado, podemos leer, con una multiplicidad de significados, la sangre; la sangre que hereda la práctica del bordado, la sangre que se encuentra naturalmente imbricada en la vida de las mujeres; y también la sangre que corre con cada crimen de violencia doméstica, con cada abuso y violación, con cada femicidio, con cada compañera asesinada por la violencia patriarcal, muerta por la ausencia de las instituciones del Estado, que se desborda como una marea denunciante en estas obras.

En el trazo de estas frases no hay homogeneidad. Hay bordados ágiles y bordados parsimoniosos. Hay letras cursivas cuidadosamente delineadas y luego rellenas, y también hay mayúsculas de palitos en punto liso, o puntos cadena recién aprendidos. Hay bordados con el dorso prolijo y reversos llenos de nudos. Hay bordados fuertes y claros que ocupan todo el pañuelo, y también bordados chiquitos que parecen contar un secreto. Hay bordados que crecen a medida que hablan y otros que se empequeñecen en las puntadas finales, orgullo o vergüenza. Es aquí, quizás, donde reside una de las mayores riquezas de esta obra. Cada bordado pertenece a una mano diversa, y en esa mano hay una historia de relación con el bordado diferente. A través de las puntadas se vislumbra una bordadora. Es casi como una voz, con un tono, un color, una dicción y una presencia diferente. Aquí, el bordado no habla, pero dice. Y cuando dice, grita.

## CONCLUSIONES

En este trabajo he intentado delinear una historicidad de la práctica del bordado activista en la Argentina. La investigación me ha presentado las dificultades de construir un marco teórico de abordaje. Asimismo, otras dificultades fueron la nulidad de un archivo concreto y el desafío de recolectar experiencias diseminadas en distintos campos y tiempos, que puedan inscribirse dentro de las características del género y la matriz de análisis propuesta originalmente. En la investigación, los casos y las experiencias que he reunido, y que no se agotan en esta ponencia, desbordan mis principales expectativas y plantean interrogantes para continuar pensando y desarrollando. Mi intención primera, de contribuir a consolidar un registro de esta práctica desde un ámbito y un lenguaje académico, es un gesto en el sentido de legitimar estas producciones no solo como objeto artístico frente a su histórico estatus de artesanía, sino también como objeto digno de estudio, como pieza fundamental de la historia del arte con perspectiva feminista.

Puedo afirmar que las características del bordado activista en la Argentina, tal como las planteé en un principio (el trabajo colectivo y la tensión de lo público vs. lo doméstico), pueden leerse como hilo conductor a través de estas obras, a pesar del tiempo que las separa y de las diferentes condiciones de su producción. Pero son nuevas las aristas que estos conceptos me han presentado en este desarrollo. Lo colectivo no es solamente la producción grupal, sino también la carga de una herencia generacional que condiciona y acompaña la práctica del bordado. La tensión de lo doméstico vs. lo público no se encuentra solo en el emplazamiento de la obra, sino que se manifiesta también en los contenidos, en la expresión de verdades íntimas, que se consolidan como denuncias sociales.

He descubierto, trabajando la selección de obras, cómo el bordado como lenguaje artístico está ligado no solo al activismo, sino mucho más de lo que yo creía, a la expresión del pesar y la violencia perpetuada hacia las mujeres y las disidencias a través del tiempo. Las obras que aquí he presentado se inscriben en una tradición de narrar la tragedia, la ausencia, el

dolor. Es en el bordado que converge el sufrimiento, pero en él también está la potencia de la cura. Liberarlo es sacarlo afuera, a la calle, es correr los límites de lo doméstico. Colectivizarlo es reivindicar el pasado, la carga; es bordar con otras, con las que bordaron antes. Zurcir es remendar. Bordar es volver sobre la herida, para sanarla.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1977) Artículos varios. *Tramemos* (tomo 1 a 50). CAAT.

Agosin, M. (1985). *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*. Wellesley College.

Arpilleras. Museo Violeta Parra. Recuperado de

<https://www.museovioletaparra.cl/categorias/arpilleras/>

Comunicación Asociación Madres de Plaza de Mayo. (7 de febrero de 2022). *45Años 45Hechos. El pañuelo blanco*. Disponible en <https://madres.org/2-el-panuelo-blanco/>

Corcuera, R. (2015). Arte textil del '60 al 2000. *Historia General del Arte en Argentina*, tomo XII. Academia Nacional de Bellas Artes.

Debicki, V. (2023). Entrevista personal, 13 de junio.

Parker, R. (1984) [2010]. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*.

I. B. Tauris.

Rosa, M. L. (2015). *Cuando la intimidad es política. Los artistas del Rojas y la cuestión de la sexualidad en el contexto del SIDA*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Catamarca.