

MARÍA
CARBONELL

The Subversive Stitch

24.04
28.06.2026
Centre del Carme

MARÍA CARBONELL

The Subversive Stitch



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



MY BODY
BELONGS
TO ME



Consejo General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

President d'honor
Juan Francisco Pérez Llorca
President de la Generalitat

Presidente
María del Carmen Ortí Ferre
Consellera de Educación,
Cultura y Universidades

Vicepresidentes
Luis José Barcala Sierra
Alcalde de Alicante

Begoña Carrasco García
Alcaldesa de Castelló
de la Plana

Maria José Catalá Verdet
Alcaldesa de València

Vocales
Marta Alonso Rodríguez
Secretaria Autonómica
de Cultura

Antonio Pérez Pérez
Presidente de la Diputación
Provincial de Alicante

Marta Barrachina Mateu
Presidenta de la Diputación
Provincial de Castellón

Vicente José Mompó Aledo
Presidente de la Diputación
Provincial de Valencia

José María Lozano Velasco
Presidente del Consell
Valencià de Cultura

Secretario
Carlos Pablo Gracia Calandín
Subsecretario de la
Conselleria de Educación,
Cultura y Universidades

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

**Jefe de Unidad de Coordinación
de Régimen Jurídico**
Ignacio Úbeda Amago

**Jefe de Unidad de Coordinación
de Gestión Económica
y Presupuestaria**
Miguel Ángel Romero García

**Jefe de Sección Económica
y Presupuestaria**
Miguel Ángel Antonio Gómez

**Jefa de Sопorte de
Coordinación de Contratación
y Asuntos Generales**
Claudia Hernández Pérez

Coordinación de exposiciones
Eva Doménech López
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programas públicos
Aida Antonino Queralt
Andrés Sánchez Pérez

Medios y redes
Carmen Valero Escribá

Educación y mediación
José Campos Alemany

**Secretario de Dirección
- Gerencia**
Antonio Martínez Palop

Administración
Rosario Campos Saborido
Rocío Gómez Prats
Germà Sánchez Eslava
Ana Viña Sanchis

The Subversive Stitch

Exposición

Organiza
Consortio de Museos
de la Comunitat Valenciana

Comisariado
Isabel Tejada Martín
María Soledad González-Reforma

Coordinación técnica
Vicente Samper

Diseño museográfico
María Carbonell
Isabel Tejada Martín
María Soledad González-Reforma

Diseño gráfico
Marta Negre

Montaje
Espais d'Art

Rotulación
Artefacte Servicios Gráficos

Seguros
One Underwriting, SLU

Catálogo

Textos
Isabel Tejada
María Soledad González-Reforma
María Carbonell
Semíramis González

Diseño y maquetación
Marta Negre

Fotografías
Juan R. Peiró

Traducción al valenciano
Servei de Traducció
i Assessorament Lingüístic,
Conselleria d'Educació, Cultura
i Universitats

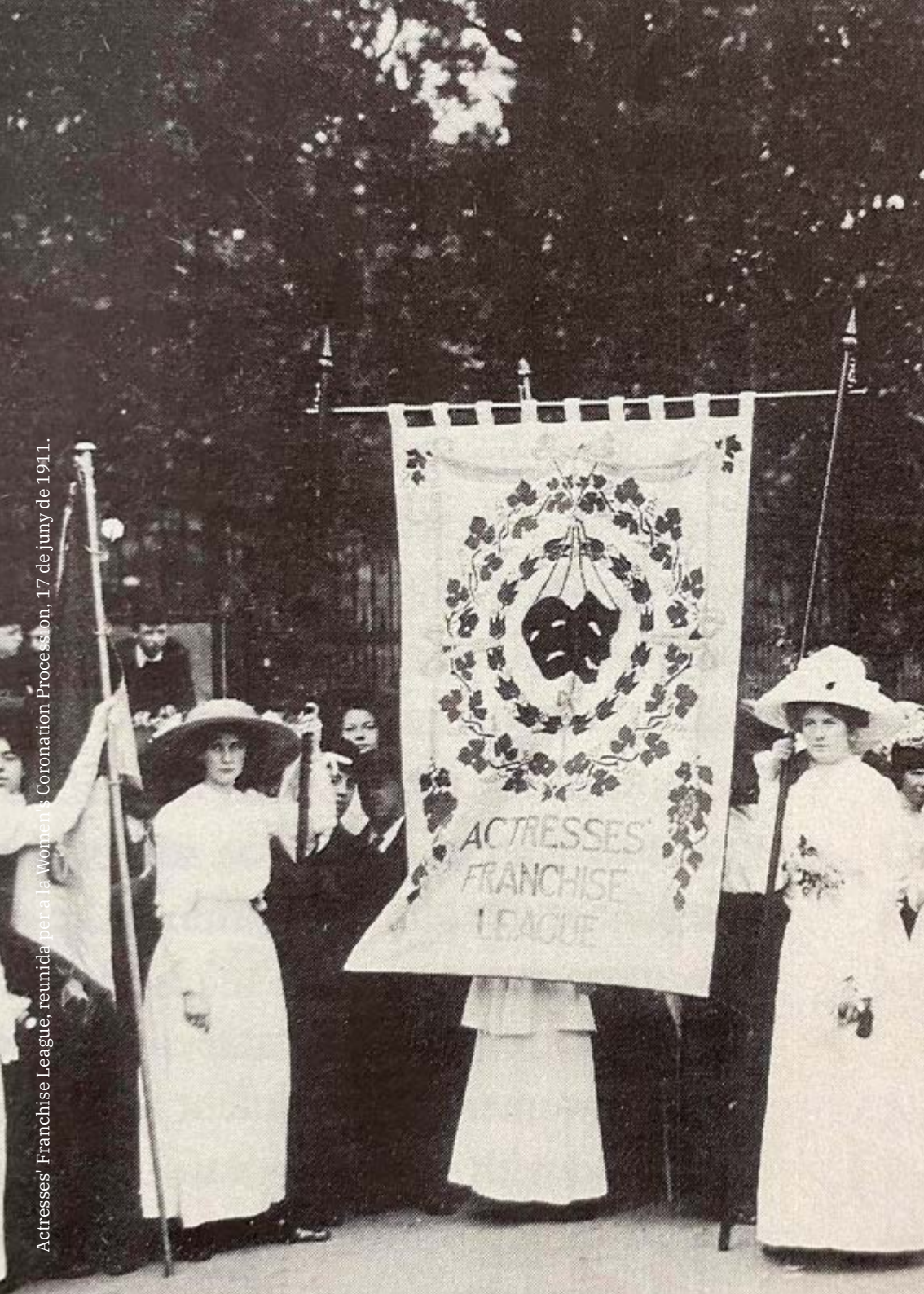
Traducción al inglés
A. G. Álvarez

Impresión y encuadernación
Mundo Gráfico

© de los textos: las autoras
© de las imágenes: los autores
y las autoras, propietarios
y depositarios
© de la presente edición:
Consortio de Museos de la
Comunitat Valenciana, 2026

ISBN 978-84-482-7142-8
Depósito Legal V-2114-2026

**Agradecimientos
de María Carbonell:**
Quiero expresar mi más sincero
agradecimiento a mis comisarias,
Isabel Tejada y Marisol González-
Reforma, por su acompañamiento,
cuidado y cariño a lo largo de todo
el proceso; a Semíramis González,
por su confianza y generosidad;
y a Cristina Sánchez, por su
implicación y trabajo. A mi madre,
por transmitirme el saber y
acompañarme en el hacer; y a Josep
Tornero, por estar siempre ahí.
Mi agradecimiento también a todo
el equipo de Espais d'art; a Marta
Negre y a Antonio García. Finalmente,
agradezco el apoyo de VEGAP y
el CMCV en la producción de este
proyecto.



The Subversive Stitch

Isabel Tejada
María Soledad González-Reforma

*María Carbonell:
brodant la memòria
de les sufragistes,
el feminisme com
a estendard*

10-16

*María Carbonell:
bordando la memoria
de las sufragistas,
el feminismo como
estandarte*

18-24

*María Carbonell:
embroidering
the memory of
the suffragettes,
feminism as a banner*

102-108

María Carbonell

The Subversive Stitch

26-31

The Subversive Stitch

32-37

The Subversive Stitch

109-113

Semíramis González

*Quan el brodat és
polític*

38-43

*Cuando el bordado
es político*

44-49

*When embroidery
is political*

114-118

Catálogo de obra y vistas de sala

50-101

María Carbonell: brodant la memòria de les sufragistes, el feminisme com a estandard

VAL

Les dones, almenys des de l'Antic Egipte, hem cosit i teixit. Així es posa en evidència en les representacions que tenim des de llavors. El filat, el teixit i, més tardanament, la costura amb agulla, apareixen com a activitats estretament vinculades a labors socialment assignades a les dones, però no sols com un treball de caràcter econòmic sinó també, i això resulta fonamental per a entendre el treball a què ens referim de María Carbonell (Molina de Segura, Múrcia, 1980), com a símbol de la virtut, la dedicació, la puresa o la fidelitat, unes categories morals identificades des d'antic com a femenines.¹

Així, trobem representacions en les quals la labor tèxtil és un símbol de l'autocontrol femení en la ceràmica grega dels segles VII al V aC —recordem el mite de Penèlope i el sudari que teixia i desfeia de nit per a preservar la fidelitat al seu espòs desaparegut—; en relleus funeraris romans que també lliguen l'acció de filar de la matrona romana amb les qualitats morals de lleialtat i dedicació; en manuscrits carolingis i romànics francesos, o en les miniatures perses medievals. El fet que en la tradició catòlica la Mare de Déu siga representada en moltes ocasions filant o cosint subratlla que eixa labor encarnava tant la seua puresa com la seua dedicació i entrega.

Estes eren labors silencioses, però també silenciades, quasi sempre sense autoria; van ser considerades com a artesanies o arts menors des de l'aparició de la història de l'art per ser utilitàries, per ser ornamentals..., però també per associar-se tradicionalment a la feminitat. Adolf Loos, quan escriu *Ornament i delictes*, a l'eliminar

1 Un dels exemples més primerencs amb representacions de producció tèxtil en les quals dones filen amb fusos, manipulen fibres de lli i treballen en telers verticals es troba en la tomba de Khnumhotep II, a Beni-Hassan (c. 1900 aC).

la decoració de l'arquitectura i despollar-la de qualsevol afegit més enllà del que és necessàriament constructiu, conscientment o no genera uns espais en els quals s'esborra d'un cop de ploma l'aportació femenina burgesa o de classe mitjana, que durant el segle XIX consistia a "embellir" l'espai privat, fer-lo més casolà. Això estava connectat directament amb la separació social en dos esferes, també pel que fa a les classes riques: l'àmbit del privat estava reservat a les dones. No sols era la seua gàbia d'or, sinó també l'únic lloc en el qual podien expressar-se de manera creativa, és clar, sempre que quedaren salvaguardades la virtut i el decor: podien cantar Schubert, sonar el piano (potser millor deixem fora l'últim Beethoven o el més apassionat), pintar aquarel·les pintoresques, o brodar coixins, els faldons d'una cortina, xicotetes robes de taula, tulipes de llums, etc. Això és així perquè durant el huit-cents s'havia intensificat la pràctica del brodat —cosir o solsir estava reservat a les dones de les classes populars—; es duia a terme asseguda, amb el tors recte, els peus a terra i la labor en el bastidor ben tibant situada un poc per davall del pit, la qual cosa atorgava elegància i marcava la silueta de la jove novençana. Per descomptat, es duia a terme en un espai interior ben il·luminat, el mateix que s'harmonitzava amb peònies o lliris brodats, amb cors o ales d'àngels pintats ací o allà. Estes burgeses eren especialistes en l'epidermis de la casa, com tindre-la segons s'estilava en les revistes il·lustrades, participant de la novetat com a proposta cardinal del huit-cents. Construïen per al defora el seu "regne" com un espai harmònic i sense tensions; eren l'àngel de la llar, ingràvid, submís i manejable que levitava sobre les coses. Subratllem que el fet ornamental era, en este context, una traducció del món personal, dels seus cosos construint imatges.² Llavors, la modernitat de Loos deixava sense ofici ni benefici les dones de totes aquelles famílies que optaven per una contemporaneïtat que s'allunyava del suposat "delictes". Les dones no eren artistes sinó aficionades —independentment de la seua formació— i, per tant, la seua producció era plenament prescindible.³

2 Analitzem més en profunditat esta qüestió en Isabel Tejada Martín, "La intervención en el Museo Lázaro Galdiano de la artista Marina Núñez: alfa y omega", en *Marina Núñez. Nada es tan profundo como la piel*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2023.

Tanmateix, entre els segles X i XI va haver-hi a Girona una dona anomenada Maria que es va resistir a la invisibilitat: Maria va ser l'autora de l'*Estola de Sant Narcís* conservada a l'església de Sant Feliu, i ho va deixar així brodat amb una inscripció:⁴ “MARIA ME FECIT... vsq[ue] trinum deitatis...”, que es tradueix com “Maria em va fer... en la divinitat trina creiem...”.⁵ En una època en què l'autoria d'elements artístics era majoritàriament anònima, la inscripció és un senyal específic de creació, del lloc de l'enunciació; alhora, és un testimoni d'incalculable valor sobre les pràctiques artístiques femenines medievals. També es creu que el *Tapís de la Creació* (c. 1075–1100) de la catedral de Girona va poder dur-se a terme per una inscripció conservada parcialment per una altra dona, casualment també anomenada Maria. Arran d'això, podem travessar diversos segles seguint una fórmula d'entendre el femení que arriba al 800 i que integra el treball tèxtil dins d'un marc de refinament cultural burgès associat a la moral femenina i al control dels seus cossos.

Així, una de les ferramentes que millor coneixien les burgeses del 800 era l'agulla, juntament amb els fils i les llanes de colors amb què cosien i brodaven sobre sedes i teles de cotó. Tanmateix, entre estes recaptoses i hàbils dones n'hi va haver, especialment a Gran Bretanya, que es van rebel·lar davant de la situació perpetuada de ser considerades i educades com a ciutadanes de segona classe, de ser eternes menors d'edat —naixien i morien sense que canviara el seu paper polític, que era pràcticament nul, tret que foren reines—.

La seua primera i més bàsica reivindicació era aconseguir, en una societat aparentment democràtica i amb un esbombat sufragi universal que no era tal, ser ciutadanes de ple dret, això és, poder votar. Les sufragistes britàniques van emprar estandards elegants i

3 Vid. l'anàlisi de Hal Foster del text d'Adolf Loos en *Diseño y Delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002, pp. 13-26.

4 La peça va ser extreta del sepulcre del sant en 1936 i es compon de tres fragments de teixit brodat sobre lli i seda amb motius cristians i textos litúrgics en llatí.

5 *Me fecit* (“em feu”), en la tradició artística medieval s'emprava per a indicar autoria o responsabilitat sobre l'execució de l'objecte, una tècnica més habitual en escultura, pintura i manuscrits que en brodats tèxtils. Una monja de l'antic Regne de Lleó, Ende, va firmar *Ende pintrix* quan va il·luminar el Beat de l'Apocalipsi de Girona (segle X) o Teresa Dieç en les pintures al fresc que va pintar a Toro (segle XIV). Vid. M. Elisa Varela Rodríguez i Teresa Vinyoles Vidal, “Sembrando luces y colores. Las huellas de algunas artistas medievales”, en Duoda. Centro de investigación de mujeres, Universitat de Barcelona [en línia <https://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/secundario13.html> última entrada el 23/2/26]. Vid. Així mateix, Verónica Carla Abenza Soria, “En torno a donantes y *me fecit* en los bordados medievales: la estola de San Narciso y el estandarte de San Ot”, en *Archivo Español de Arte*, XCIV, 376, octubre-diciembre 2021, pp. 315-334.

finament brodats com a instrument polític que oferira unitat i visibilitat en les marxes que organitzaven per a reivindicar els seus drets. El seu llenguatge naixia dels mateixos patrons i models que utilitzaven per a fer la seua casa més casolana, brollava precisament dels limitats rudiments culturals que la societat de l'època els oferia. A partir d'estes iconografies ornamentals —motius florals, cors alats, angelots o figures femenines inspiradores— i amb la tradició millenària del tèxtil femení, estes dones alçaven en les seues marxes potents símbols col·lectius de visibilitat, dignitat i resistència: les seues banderoles. Estos estandards de tela obrien les manifestacions sufragistes identificant cada agrupació o branca local dins d'un moviment que se servia fonamentalment de tres colors per a donar una imatge d'unitat, d'identitat visual, dins del mateix moviment: el verd, el blanc i el violeta representaven esperança, puresa i dignitat respectivament. Però també visibilitzaven que davall d'estes pancartes hi havia per primera vegada centenars de cossos de dones unides amb un mateix lema, amb un mateix ideari: la defensa dels seus drets i de la igualtat davant de la llei.

Així, les sufragistes van capgirar simbòlicament l'ús de la confecció dels tèxtils i del brodat —fins a eixe moment, com hem indicat, assenyalava una fidelitat identificada amb docilitat, amb “domatge”, com diria la senyora Emilia Pardo Bazán— per a traduir-los en elements de protesta i condemna de l'estructura patriarcal i de visibilitat femenina en l'espai públic (recordem que els llocs públics en eixe moment estaven reservats als hòmens que, fins i tot, tenien els seus clubs o casinos, els seus llocs privats exclusivament masculins). Més enllà d'exigir el dret al vot, també participaven en la modernització social al canviar la idea sobre què era el femení i quin havia de ser el comportament “adient” d'una dona i el seu paper en la societat; però, a més, les seues propostes van transformar, com la historiografia ha posat sobre la taula en les últimes dècades, què podia ser considerat art i qui estava legitimat i legitimada per a ser artista.

Mària Carbonell va defensar la seua tesi doctoral l'any passat lligant visualment i conceptualment les protestes femenines de les sufragistes amb els moviments i activismes feministes dels últims anys: va descobrir que l'exposició dels cossos femenins com a ferramenta política identificava els dos moments històrics. El seu treball d'investigació havia començat precisament amb una estada de creació del Consorci de Museus en el Centre Cultural Las Cigarreras d'Alacant: *The Subversive Stitch* (2022-2023), el projecte que va desenrotllar en la seua tesi i que presenta ampliat en esta individual del CCCC.⁶ Mària Carbonell va arregar el llegat de les pioneres, analitzant

6 La tesi es va defensar en la Universitat de Múrcia fa dos anys i va estar dirigida per les doctores Isabel Tejeda Martín i Lorena Amorós Blasco.

un a un els patrons, els brodats, els colors i les formes dels estendards d'entre segles introduint en el seu interior els lemes feministes actuals en una mena de genealogia de la resistència feminista i de la visibilitat de les dones en l'espai públic i polític. El títol, de fet, remet al llibre *The Subversive Stitch* (1984) de Rozsika Parker, en el qual s'analitza com el brodat ha operat simultàniament com a mecanisme de domesticació femenina i com a potencial espai d'emancipació i resistència. Carbonell reprén eixa tensió històrica i la reactiva des del present, construint una genealogia visual que connecta el sufragisme britànic amb activismes feministes contemporanis, establint un diàleg entre memòria, cos i política.

Seguint la definició de Nina Felshin (1995) sobre art activista, aquell que busca incidir en canvis socials qüestionant estructures de poder mitjançant estratègies conceptuals, performatives i contextuais, les obres que conformen la mostra *The Subversive Stitch* de Maria Carbonell poden situar-se dins dels paràmetres de l'*artivisme* contemporani. L'exposició proposa un espai de reflexió que articula de manera crítica la memòria històrica amb les lluites feministes actuals, i convertix els teixits en un vehicle de resistència i resignificació política.

A diferència de les manifestacions artístiques de finals dels anys seixanta i començaments dels setanta, la naturalesa oberta i híbrida de disciplines com la *performance*, el vídeo, la instal·lació, la narrativa o la fotografia va permetre a les artistes accedir a espais de visibilitat i participar críticament en el sistema artístic.⁷ Maria Carbonell, tanmateix, decidix recuperar el brodat i l'art tèxtil per a explorar les empremtes del que havia quedat ocult en les narratives hegemòniques. Esta decisió no és una elusió d'aquelles pràctiques, és un desplaçament que es fa visible en peces com *Lettera 20*, en què Carbonell incorpora la referència a *Flores en el cuerpo: La huella de la feminidad en la tierra* (1973) d'Ana Mendieta. Una *performance* en la qual l'artista inscriví la seua silueta en el paisatge per a explorar la relació entre cos femení i territori. Esta peça dialoga amb *Lettera 16*, en la qual comença a representar teixits i superfícies brodades, combinant-los amb fragments de cartes d'Artemisia Gentileschi, en les quals reivindicava la capacitat i legitimitat de les dones creadores. Esta sèrie constitueix l'avantsala del gir tèxtil que vertebrava la resta dels projectes en què l'artista murciana va arreplegar el llegat de les pioneres, analitzant un a un els patrons, els brodats, els colors i les formes dels estendards d'entre segles.

⁷ Vid. Nina Felshin, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 135.

L'adopció final d'estos llenguatges es pot vincular amb el concepte d'ètica de la cura, encunyat per Carol Gilligan com a resposta a les teories que havien desvalorat l'experiència femenina en el desenrotllament moral. Enfront d'eixa visió, l'ètica de la cura proposa una perspectiva centrada en la interdependència humana, la responsabilitat envers els altres i la validació de les veus històricament marginades.⁸ En l'àmbit artístic, esta perspectiva ha donat lloc a l'anomenada estètica de les cures, que trasllada els principis de l'ètica de la cura al terreny creatiu. En este context, llenguatges tradicionalment associats al fet domèstic com teixir i brodar adquirixen una nova rellevància, i s'evidencia com poden convertir-se en maneres de fer, de resistir i de defensar-se sense recórrer a la violència, articulant memòria, cos i política en un mateix gest. Una dimensió que en estes obres s'intensifica pel component emocional que impregna alguna de les peces brodades, ja que van ser realitzades amb la col·laboració de la seua mare, incorporant la transmissió generacional de sabers i afectes com a part integral de l'obra.

D'esta manera, la primera sala estableix eixe llinar, en què es fa visible una transició orgànica que partix de la sèrie de pintures on el teixit encara no és material autònom, sinó un primer acostament al teixit des de la mirada pictòrica. Un lloc de trànsit entre imatge i matèria, que dialoguen amb la peça *Espais de resistència N01*. En esta, combina pintura i tèxtil per a recuperar símbols de les banderes sufragistes i, al mateix temps, ret homenatge a referents com Anni Albers o Gunta Stölzl, establint un pont entre història, memòria i reivindicació de l'espai de les dones en l'art que ens connecta amb la segona sala.

La segona sala s'obri amb el mapa visual realitzat durant la residència de Maria Carbonell en el Centre Cultural Las Cigarreras. Este mapa s'expandix sobre el mur com una constel·lació de genealogies que sostenen les banderes, el cor de l'exposició. El mapa connecta el moviment sufragista britànic amb col·lectius contemporanis com Femen, SlutWalk, Las Tesis o Pussy Riot, establint línies de continuïtat en els seus llenguatges i discursos.

Enfront del mapa, tres vitrines desplacen l'atenció cap a una escala més íntima i processual en què trobem esbossos, proves de color, mostres de teixit que documenten les eleccions materials de l'artista. Sobre este entramat es disposen les banderes, l'altura de les quals remet a la forma en què desfilaven i es ballaven en l'espai públic a començaments del segle XX. Es presenten com a presències verticals que reclamen el seu espai, traslladant a l'interior de la sala

⁸ Vid. Carol Gilligan, *La ética del cuidado*, Barcelona, Fundación Víctor Grifols i Lucas, 2013, p. 72.

la memòria d'ocupació del carrer, posant en evidència la translació de l'espai polític al lloc artístic, a l'exposició.

Cada bandera estableix un diàleg entre passat i present. Materials com el ras, el vellut, el cotó o el setí, i tècniques com el brodat, l'*appliqué* o la pintura tèxtil, incorporen lemes contemporanis com "My body belongs to me", "Nombremos a todas, vivas y muertas", "My clothes are not my consent" o "Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía". Així, Maria Carbonell reescriu les banderes fent visible que un moviment social és quelcom viu que s'hereta, es transforma i s'adapta al seu temps. Al mateix temps, la conjugació dels llenguatges d'estes obres ens plantegen la pregunta "què significa ca brodar un estendard hui?"

En un temps en què tot sembla profundament fragmentat, el fet de cosir significa també unir, solsir. En un context en què les lluites feministes continuen confrontant estructures de poder, gestos com cosir, pintar i penjar una bandera recuperen la seua potència simbòlica i ahora es convertixen en accions clarament polítiques.

De fet, no queden tan llunyanes les accions del campament de dones de Greenham Common, que emergix en plena Guerra Freda com a resposta a l'anunci del desplegament armamentístic nuclear a Europa. Una protesta sostinguda des de començaments dels anys huitanta fins a la primera dècada del dos mil, en la qual les dones van articular pacifisme, crítica ambiental i formes de resistència no-violenta, teixint literalment la seua protesta en les tanques de la base militar.⁹ Estes accions ressonen hui en dia amb una urgència renovada en un moment de tensió global que estripa els valors pels quals s'ha lluitat, i que revelen, com l'obra de Maria Carbonell, que el tèxtil i el cos van ser, són i continuaran sent formes inherents de subversió.

Un gest que hereta lluites i reafirma que la resistència també pot ser pacífica i profundament radical.

⁹ Vid. Benedikte Zitouni, *Planetary Destruction, Ecofeminists and Transformative Politics in the Early 1980s, Interface: A Journal for and About Social Movements*, vol. 6, núm. 2, 2014, pp. 244–270. I Verónica Perales, *Ecofeminismo, activismo, corporeización: Women's Pentagon Actions y Greenham Common*, en Tonia Raquejo i Victoria Perales (ed.), *Arte ecosocial: otras maneras de pensar, hacer y sentir*, Madrid, Plaza y Valdés, 2022, pp. 45–64.



María Carbonell: bordando la memoria de las sufragistas, el feminismo como estandarte

CAS

Las mujeres, al menos desde el Antiguo Egipto, hemos cosido y tejido. Así se pone en evidencia en las representaciones que existen desde entonces. El hilado, el tejido y, más tardíamente, la costura con aguja, aparecen como actividades estrechamente vinculadas a labores socialmente asignadas a las mujeres, pero no sólo como un trabajo de carácter económico sino también, y esto resulta fundamental para entender el trabajo que aquí glosamos de María Carbonell (Molina de Segura, Murcia, 1980), como símbolo de la virtud, la dedicación, la pureza o la fidelidad, todas ellas categorías morales identificadas desde antiguo como femeninas.¹

Así encontramos representaciones en las que la labor textil es un símbolo del autocontrol femenino en la cerámica griega de los siglos VII al V a. C. -recordemos el mito de Penélope y el sudario que tejía y destejía por las noches para preservar la fidelidad a su esposo desaparecido-, en relieves funerarios romanos que también ligan la acción de hilar de la matrona romana con las cualidades morales de lealtad y dedicación, en manuscritos carolingios y románicos franceses o en las miniaturas persas medievales. El hecho de que en la tradición católica la Virgen María sea representada en muchas ocasiones hilando o cosiendo, subraya que esa labor encarnaba tanto su pureza como su dedicación y entrega.

Estas eran labores silenciosas, pero también silenciadas, casi siempre carentes de autoría; fueron consideradas como artesanías o artes menores desde la aparición de la historia del arte por ser

1 Uno de los ejemplos más tempranos con representaciones de producción textil en las que mujeres hilan con husos, manipulan fibras de lino y trabajan en telares verticales se encuentra en la Tumba de Khnumhotep II, en Beni Hasan (c. 1900 a. C.).

utilitarias, por ser ornamentales... pero también por asociarse tradicionalmente a lo femenino. Adolf Loos, cuando escribe *Ornamento y delito*, al eliminar la decoración de la arquitectura y despojarla de cualquier aditamento más allá de lo necesariamente constructivo, consciente o no genera unos espacios en los que se borra de un plumazo la aportación femenina burguesa o de clase media, que durante el siglo XIX consistía en “embellecer” el espacio privado, hacerlo más hogareño. Esto estaba conectado directamente con la separación social en dos esferas, también en lo que respecta a las clases pudientes: el ámbito de lo privado estaba reservado a las mujeres. No sólo era su jaula de oro, sino que también el único lugar en el que podían expresarse de forma creativa, siempre claro está que quedarán salvaguardadas su virtud y el decoro: podían cantar a Schubert, tocar el piano (quizás mejor dejemos fuera al último Beethoven o al más apasionado), pintar acuarelas pintorescas, o bordar cojines, los faldones de una cortina, pequeñas mantelerías, tulipas de lámparas, etc. Y es que durante el ochocientos se había intensificado la práctica del bordado -coser o zurcir estaba reservado a las mujeres de las clases populares-; se llevaba a cabo sentada, con el torso recto, los pies en el suelo, y con la labor en el bastidor bien tenso situada un poco por debajo del pecho, lo que otorgaba elegancia y marcaba la silueta de la joven debutante. Y por supuesto se llevaba a cabo en un espacio interior bien iluminado, el mismo que se armonizaba con peonías o lirios bordados, con corazones o alas de ángeles pintados aquí o allá. Estas burguesas eran especialistas en la epidermis de la casa, en tenerla a la moda de las revistas ilustradas participando de lo nuevo como propuesta cardinal del ochocientos. Construían para el afuera su “reino” como un espacio armónico y sin tensiones; eran el ángel del hogar, ingrátido, sumiso y manejable que levitaba sobre las cosas. Subrayemos que lo ornamental era, en este contexto, una traducción de lo personal, de sus cuerpos construyendo imágenes.² Así la modernidad de Loos dejaba sin oficio ni beneficio a las mujeres

2 Analizamos más en profundidad esta cuestión en Isabel Tejeda Martín, “La intervención en el Museo Lázaro Galdiano de la artista Marina Núñez: alfa y omega”, en *Marina Núñez. Nada es tan profundo como la piel*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2023.

de todas aquellas familias que optaran por la contemporaneidad que se alejara del supuesto “delito”. Las mujeres no eran artistas sino aficionadas -fuera cual fuera su formación- y, por tanto, su producción plenamente prescindible.³

No obstante, entre los siglos X y XI hubo en Girona una mujer llamada María que se resistió a la invisibilidad: María fue la autora de la *Estola de San Narciso* conservada en la Iglesia de Sant Fel·liu y lo dejó así bordado con una inscripción:⁴ “MARIA ME FECIT... vsq[ue] trinum deitatis...”, que se traduce como “María me hizo... en la divinidad trina creemos...”.⁵ En una época en que la autoría de elementos artísticos era mayoritariamente anónima, la inscripción es un señalamiento específico de creación, del lugar de la enunciación; al tiempo es un testimonio de incalculable valor sobre las prácticas artísticas femeninas medievales. También se cree que el *Tapiz de la Creación* (c. 1075–1100) de la Catedral de Girona pudo llevarse a cabo por una inscripción conservada parcialmente por otra mujer llamada también casualmente María. Desde ahí podemos atravesar siglos tras una fórmula de entender lo femenino que llega al 800 y que integra el trabajo textil dentro de un marco de refinamiento cultural burgués asociado a la moral femenina y al control de sus cuerpos.

Así que una de las herramientas que mejor conocían las burguesas del 800 era la aguja acompañada de los hilos y lanas de colores con los que cosían y bordaban sobre sedas y telas de algodón. Pero entre estas hacendosas y hábiles mujeres las hubo, especialmente en Gran Bretaña, que se rebelaron ante la situación perpetuada de ser consideradas y educadas como ciudadanas de segunda clase, de ser eternas menores de edad -nacían y morían sin que cambiara su papel político, que era prácticamente nulo a no ser que fueran reinas-.

3 Vid. el análisis de Hal Foster del texto de Adolf Loos en *Diseño y Delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002, pp. 13-26.

4 La pieza fue extraída del sepulcro del santo en 1936 y se compone de tres fragmentos de tejido bordado sobre lino y seda con motivos cristianos y textos litúrgicos en latín.

5 *Me fecit* (“me hizo”) en la tradición artística medieval se empleaba para indicar autoría o responsabilidad sobre la ejecución del objeto, técnica más habitual en escultura, pintura y manuscritos que en bordados textiles. Una monja del antiguo Reino de León, Ende firmaba en su caso *Ende pintrix* al iluminar el Beato del Apocalipsis de Girona (siglo X) o Teresa Dieç en las pinturas al fresco que pintó en Toro (siglo XIV). Vid. M. Elisa Varela Rodríguez y Teresa Vinyoles Vidal, “Sembrando luces y colores. Las huellas de algunas artistas medievales”, en Duoda. Centro de investigación de mujeres, Universitat de Barcelona [En línea <https://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/secundario13.html> última entrada el 23/2/26] Vid. Asimismo, Verónica Carla Abenza Soria, “En torno a donantes y *me fecit* en los bordados medievales: la estola de San Narciso y el estandarte de San Ot”, en *Archivo Español de Arte*, XCIV, 376, octubre-diciembre 2021, pp. 315-334.

Su primera y más básica reivindicación era conseguir, en una sociedad aparentemente democrática y con un cacareado sufragio universal que no era tal, ser ciudadanas de pleno derecho, esto es, poder votar. Las sufragistas británicas emplearon estandartes que estaban elegante y finamente bordados como instrumento político que ofreciera unidad y visibilidad en las marchas que organizaban por la reivindicación de sus derechos. Su lenguaje nacía de los mismos patrones y modelos que utilizaban para hacer su casa más hogareña, brotaba precisamente de los limitados rudimentos culturales que la sociedad de la época les ofrecía. Y partiendo de estas iconografías ornamentales -motivos florales, corazones alados, angelotes, o figuras femeninas inspiradoras- y con la tradición milenaria del textil femenino, estas mujeres levantaban en sus marchas potentes símbolos colectivos de visibilidad, dignidad y resistencia: sus banderolas. Estos estandartes de tela abrían las manifestaciones sufragistas identificando a cada agrupación o rama local dentro de un movimiento que se servía fundamentalmente de tres colores para dar una imagen de unidad, de identidad visual, dentro del propio movimiento: el verde, el blanco y el violeta representaban respectivamente esperanza, pureza y dignidad. Pero también visibilizaban que debajo de estas pancartas había por vez primera cientos de cuerpos de mujeres unidas bajo un mismo lema, bajo un mismo ideario: la defensa de sus derechos y de la igualdad ante la ley.

De esta manera las sufragistas le dieron una vuelta simbólica al uso de la confección de textiles y del bordado -hasta ese momento, como hemos indicado, señalaba fidelidad, identificada con docilidad, con “doma” como dijera doña Emilia Pardo Bazán- para traducirlos en elementos de protesta y condena a la estructura patriarcal y de visibilidad femenina en el espacio público (recordemos que los lugares públicos en ese momento estaban reservados a los varones que, incluso, tenían sus clubs o casinos, su lugares privados exclusivamente masculinos). Más allá de exigir el derecho al voto, también participaban de la modernización social al cambiar la idea de qué era lo femenino y cuál debía ser el comportamiento “adecuado” de una mujer, y su papel en la sociedad; pero además sus propuestas transformaron, como la historiografía viene poniendo sobre la mesa en las últimas décadas, qué podía ser considerado art y quién estaba legitimado y legitimada para ser artista.

María Carbonell defendió su tesis doctoral el pasado año ligando visual y conceptualmente las protestas femeninas de las sufragistas con los movimientos y activismos feministas de los últimos años: encontró que la exposición de los cuerpos femeninos como herramienta política identificaba ambos momentos históricos. Su trabajo de investigación había comenzado precisamente con una estancia de creación del Consorcio de Museos en el Centro Cultural Las Cigarreras de Alicante: *The Subversive Stitch* (2022-2023), el proyecto

que desarrolló en su tesis y que presenta ampliado en esta individual del CCCC.⁶ María Carbonell recogió el legado de las pioneras, analizando uno a uno los patrones, bordados, colores y formas de los estandartes de entre siglos introduciendo en su interior los lemas feministas actuales en una suerte de genealogía de la resistencia feminista y de la visibilidad de las mujeres en el espacio público y político. El título, de hecho, remite al libro *The Subversive Stitch* (1984) de Rozsika Parker, en el que se analiza cómo el bordado ha operado simultáneamente como mecanismo de domesticación femenina y como potencial espacio de emancipación y resistencia. Carbonell retoma esa tensión histórica y la reactiva desde el presente, construyendo una genealogía visual que conecta el sufragismo británico con activismos feministas contemporáneos, estableciendo un diálogo entre memoria, cuerpo y política.

Siguiendo la definición de Nina Felshin (1995) sobre arte activista, aquel que busca incidir en cambios sociales cuestionando estructuras de poder mediante estrategias conceptuales, performativas y contextuales, las obras que conforman la muestra *The Subversive Stitch* de María Carbonell pueden situarse dentro de los parámetros del *artivismo* contemporáneo. La exposición propone un espacio de reflexión que articula de manera crítica la memoria histórica con las luchas feministas actuales, haciendo de los tejidos un vehículo de resistencia y resignificación política.

A diferencia de las manifestaciones artísticas de finales de los años sesenta y principios de los setenta, la naturaleza abierta e híbrida de disciplinas como la performance, el vídeo, la instalación, la narrativa o la fotografía permitió a las artistas acceder a espacios de visibilidad y participar críticamente en el sistema artístico.⁷ María Carbonell, sin embargo, decide recuperar el bordado y el arte textil para explorar las huellas de aquello que había quedado oculto en las narrativas hegemónicas. Esta decisión no es una elusión de aquellas prácticas, es un desplazamiento que se hace visible en piezas como *Lettera 20*, donde Carbonell incorpora la referencia a *Flores en el cuerpo: La huella de la feminidad en la tierra* (1973) de Ana Mendieta. Una performance en la que la artista inscribía su silueta en el paisaje para explorar la relación entre cuerpo femenino y territorio. Esta pieza dialoga con *Lettera 16*, donde comienza a representar tejidos y superficies bordadas, combinándolos con fragmentos de cartas de Artemisia Gentileschi, en las que reivindicaba la capacidad y legitimidad de las mujeres creadoras. Esta serie constituye la antesala del giro textil

6 La tesis se defendió en la Universidad de Murcia hace dos años y estuvo dirigida por las doctoras Isabel Tejeda Martín y Lorena Amorós Blasco.

7 Vid. Nina Felshin, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 135.

que vertebra el resto del proyecto en los que la artista murciana recogió el legado de las pioneras, analizando uno a uno los patrones, bordados, colores y formas de los estandartes de entre siglos.

La adopción final de estos lenguajes se puede vincular con el concepto de ética del cuidado, acuñado por Carol Gilligan como respuesta a las teorías que habían desvalorizado la experiencia femenina en el desarrollo moral. Frente a esa visión, la ética del cuidado propone una perspectiva centrada en la interdependencia humana, la responsabilidad hacia los demás y la validación de las voces históricamente marginadas.⁸ En el ámbito artístico, esta perspectiva ha dado lugar a la llamada estética de los cuidados, que traslada los principios de la ética del cuidado al terreno creativo. En este contexto, lenguajes tradicionalmente asociados a lo doméstico como tejer y bordar adquieren una nueva relevancia, evidenciando cómo pueden convertirse en modos de hacer, de resistir y de defender sin recurrir a la violencia, articulando memoria, cuerpo y política en un mismo gesto. Una dimensión que en estas obras se intensifica por el componente emocional que impregna alguna de las piezas bordadas, ya que fueron realizadas con la colaboración de su madre, incorporando la transmisión generacional de saberes y afectos como parte integral de la obra.

De este modo, la primera sala establece ese umbral. Donde se hace visible la transición orgánica, que parte de la serie de pinturas donde el tejido aún no es material autónomo, sino un primer acercamiento al tejido desde la mirada pictórica. Un lugar de tránsito entre imagen y materia, que dialogan con la pieza *Espacios de resistencia N01*. En ella, combina pintura y textil para recuperar símbolos de las banderas sufragistas y al mismo tiempo, rinde homenaje a referentes como Anni Albers o Gunta Stölzl, estableciendo el puente entre historia, memoria y reivindicación del espacio de las mujeres en el arte que nos conecta con la segunda sala.

La segunda sala se abre con el mapa visual realizado durante la residencia de María Carbonell en el Centro Cultural Las Cigarreras. Este mapa se expande sobre el muro como una constelación de genealogías que sostienen las banderas, el corazón de la exposición. El mapa conecta el movimiento sufragista británico con colectivos contemporáneos como Femen, SlutWalk, Las Tesis o Pussy Riot, estableciendo líneas de continuidad en sus lenguajes y discursos.

Frente al mapa tres vitrinas desplazan la atención hacia una escala más íntima y procesual. Donde encontramos bocetos, pruebas de color, muestras de tejido que documentan las elecciones

8 Vid. Carol Gilligan, *La ética del cuidado*, Barcelona, Fundación Víctor Grifols i Lucas, 2013, p. 72.

materiales de la artista. Sobre este entramado se disponen las banderas, cuya altura remite a la forma en que desfilaban, se bailaban, en el espacio público a comienzos del siglo XX. Se presentan como presencias verticales que reclaman su espacio, trasladando al interior de la sala la memoria de ocupación de la calle, poniendo en evidencia la traslación del espacio político al lugar artístico, a la exposición.

Cada bandera establece un diálogo entre pasado y presente. Materiales como el raso, terciopelo, algodón o satén, y técnicas como bordado, *appliqué* o pintura textil, incorporan lemas contemporáneos como *My Body Belongs to Me*, *Nombremos a todas, vivas y muertas*, *My Clothes Are Not My Consent* o *Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía*. María Carbonell, de esta manera, reescribe las banderas haciendo visible que un movimiento social es algo vivo, que se hereda, se transforma y se adapta a su tiempo. Al mismo tiempo, que la conjugación de los lenguajes de estas obras nos plantean la pregunta “¿qué significa bordar un estandarte hoy?”

En un tiempo donde todo parece profundamente fragmentado, el hecho de coser significa también unir, remendar. En un contexto donde las luchas feministas continúan confrontando estructuras de poder, gestos como coser, pintar y colgar una bandera recuperan su potencia simbólica, al mismo tiempo que se convierten en acciones claramente políticas.

De hecho, no nos quedan tan lejanas las acciones del campamento de mujeres de Greenham Common, que emerge en plena Guerra Fría como respuesta al anuncio de desplegar armamento nuclear en Europa. Una protesta sostenida desde inicios de los años ochenta hasta la primera década del dos mil, en la que mujeres articularon pacifismo, crítica ambiental y formas de resistencia no violenta, tejiendo literalmente su protesta en las vallas de la base militar.⁹ Acciones que resuenan hoy con una urgencia renovada ante un momento de tensión global que desgarrar los valores por los que se ha luchado, y que revelan, como la obra de María Carbonell, que el textil y el cuerpo fueron, son y seguirán siendo formas inherentes de subversión.

Un gesto que hereda luchas y reafirma que la resistencia también puede ser pacífica y profundamente radical.

9 Vid. Benedikte Zitouni, *Planetary Destruction, Ecofeminists and Transformative Politics in the Early 1980s*, *Interface: A Journal for and About Social Movements*, vol. 6, n.º 2, 2014, pp. 244–270. Y Verónica Perales, *Ecofeminismo, activismo, corporeización: Women's Pentagon Actions y Greenham Common*, en Tonia Raquejo y Victoria Perales (eds.), *Arte ecosocial: otras maneras de pensar, hacer y sentir*, Madrid, Plaza y Valdés, 2022, pp. 45–64.



“As a woman, I have no country.
As a woman, I want no country.
As a woman, my country is the whole world.”
Virginia Woolf, *Three Guineas* (1938)

VAL

En octubre de 2022, coincidint amb l'inici de la meua investigació doctoral *El cuerpo femenino como herramienta política y social en el siglo XXI. De las sufragettes al activismo feminista contemporáneo*, vaig començar a desenrotllar el projecte *The Subversive Stitch* en el marc d'una residència en el Centre Cultural Las Cigarreras d'Alacant, gràcies a una beca del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, i continue posteriorment amb una ajuda de producció concedida per VEGAP. Des del seu origen, el projecte se situa en un territori d'encreuament entre investigació i pràctica artística, a on el cos, el tèxtil i l'acció política no apareixen com a elements independents, sinó com a dimensions entrelaçades d'una mateixa problemàtica.

El títol de l'exposició, que coincidix amb el títol del projecte, estableix un diàleg directe amb *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* de Rozsika Parker (2023), a on s'analitza com el brodat, històricament associat al gènere femení, ha operat tant com un mecanisme de control social com un espai de resistència. Des d'esta perspectiva, m'interessa especialment ressaltar la dimensió subversiva de les pràctiques tèxtils —com el brodat i la costura—, enteses com a llenguatges capaços de qüestionar estructures normatives, juntament amb la del propi cos, concebut com un territori a on s'inscriuen dinàmiques de resistència i transformació.

En este marc, el moviment sufragista britànic emergeix com un antecedent fonamental, tant per la naturalesa de les seues reivindicacions com per les formes en què les dones van transformar la seua presència en l'espai públic en una ferramenta d'intervenció política. En un context d'exclusió política i social, les sufragistes van desenrotllar estratègies que desbordaven la mera demanda de drets per a operar sobre les condicions mateixes d'aparició del cos femení en l'esfera pública. El cos emergeix així com un espai performatiu des

del qual les activistes —en particular les vinculades a la WSPU— van assumir un paper actiu en la construcció de la seua identitat política. Les marxes i desfilades, entre 1907 i 1913, es van configurar com elaborades *performances* carregades de simbolisme, a on el vestuari, el color i la coreografia contribuïen a la construcció d'una imatge col·lectiva que, lluny de ser neutra, articulava una posició política.

L'elecció del blanc, acompanyat pel violeta i el verd, configurava un sistema cromàtic coherent capaç d'identificar el moviment i fer-lo visible en termes massius, tenyint carrers, places i parcs d'una presència col·lectiva que alterava l'orde habitual de l'espai urbà. Com apunta Tickner (1989), estes accions responien a una lògica de “vore i creure”, en la qual la visibilitat funcionava com una forma de producció de legitimitat. L'aparició del cos col·lectiu evidenciava l'existència del moviment i el constituïa com a subjecte polític.

Exemples paradigmàtics d'esta posada en escena van ser la marxa coneguda com *Women's Sunday*, organitzada per la Women's Social and Political Union (WSPU) el 21 de juny de 1908, en la qual més de 30.000 dones, vestides de blanc i amb detalls en verd i violeta, van desfilat davant de 250.000 espectadors i van transformar la ciutat en un escenari polític acuradament construït, i la *Women's Coronation Procession*, celebrada el 17 de juny de 1911, també organitzada per la WSPU en col·laboració amb almenys 28 associacions sufragistes, en la qual 40.000 dones van marxar davant de 500.000 espectadors i van desplegar una complexa escenografia en què cada grup incorporava els seus propis codis visuals. Esta última va suposar la culminació d'una sèrie de desfilades progressivament més elaborades, tant en la seua dimensió simbòlica com en la seua capacitat de produir imatges de gran impacte.

Dins d'este desplegament escenogràfic, les banderes ornamentades van adquirir una rellevància singular. La seua presència en les marxes excedia l'aspecte decoratiu i contribuïa a estructurar el mateix esdeveniment. Confeccionades mitjançant tècniques tèxtils com el brodat, la costura o les aplicacions, estes peces activaven un llenguatge profundament carregat de significat, en recuperar pràctiques tradicionalment relegades a l'àmbit domèstic per a inserir-les en l'espai públic. Esta operació implicava una inversió simbòlica: el que havia sigut històricament associat a la passivitat i a la feminitat normativa es convertia en un instrument de visibilitat, agència i resistència.

Enfront de la propaganda antisufragista, que representava les militants com a figures desproveïdes de feminitat —cossos desviats, excessius o masculinitzats—, les banderes articulaven una imatge alternativa que reconfigurava eixos codis des de dins. El brodat, lluny de reafirmar la debilitat, es convertia en un mitjà a través del qual s’afirmava una presència política. Com assenyala Parker, podia arribar a constituir “a weapon of resistance to the constraints of femininity” (2023, p. IX), subratllant el seu potencial com a ferramenta de subversió.

D’acord amb Tickner (1989), s’estima que entre 1908 i 1913 es van confeccionar almenys 150 banderes, dissenyades per col·lectius com l’Artists’ Suffrage League o el Suffrage Atelier, així com per artistes com May Morris, Mary Sargant Florence o Sylvia Pankhurst, juntament amb nombroses dones anònimes. Estes peces s’organitzaven en categories locals, ocupacionals i històriques, que evidenciaven tant l’extensió territorial del moviment com la diversitat de les dones implicades i la construcció d’una genealogia de referents femenins que contribuïa a legitimar les seues reivindicacions.

La seua materialitat —sedes, velluts, setí— i la seua escala, a vegades superior als tres metres d’altura, les convertien en elements capaços de dominar l’espai i transformar l’esfera pública en escenaris d’afirmació política i visual. Des d’esta lògica, funcionaven com a objectes profundament ambivalents, situats entre l’art i la propaganda, entre la delicadesa i la subversivitat, entre la festivitat i la política. Esta ambivalència no sols definia la seua potència en el context històric en el qual van sorgir, sinó que permet entendre-les, des d’una perspectiva contemporània, com a artefactes capaços de desestabilitzar les jerarquies tradicionals de l’art, qüestionar la divisió entre l’artístic i l’artesanal, així com els criteris que han sostingut la construcció del cànon. Encara que la transformació del paradigma artístic no constituïra un objectiu explícit del moviment sufragista, l’ús del tèxtil —i, en particular, del brodat— va operar com un desplaçament significatiu en els modes de producció i de visibilitat, en què se situaven pràctiques considerades menors en el centre d’una acció política i col·lectiva. Des d’esta perspectiva, el sufragisme pot entendre’s com un antecedent clau en l’activació del potencial polític del tèxtil, que va anticipar formes d’intervenció que, des del material, qüestionen estructures de poder i obrin noves possibilitats d’articulació entre art, gènere i política.

The Subversive Stitch es desenrotlla com un projecte que pren estes banderes com a punt de partida per a reescriure-les des del present. Les deu banderes exposades es construeixen a partir de l’estudi de materials, colors i formes pròpies dels estendards històrics, que recuperen la seua lògica constructiva i la seua dimensió simbòlica mitjançant la incorporació de textos que operen com a

eslògans contemporanis. Estos lemes funcionen com a inscripcions que activen les peces en relació amb contextos actuals i permeten que les banderes operen com a espais d’enunciació política en les quals convergixen diferents moments històrics. A partir d’estes, el projecte articula una continuïtat entre l’activisme del moviment sufragista britànic i les pràctiques del feminisme contemporani, per a la qual cosa trasllada estratègies històriques a contextos actuals i evidencia tant les seues transformacions com les seues continuïtats.

D’esta manera, el projecte estableix vincles amb pràctiques activistes contemporànies com les de FEMEN, Pussy Riot, Fuerza Artística de Choque Comunicativo o LasTesis, així com amb moviments com SlutWalk o *Me Too*, que, igual que el sufragisme, han fet del cos una ferramenta central d’intervenció en l’espai públic. En tots estos casos, l’exposició del cos, la seua inscripció simbòlica i la seua capacitat per a generar imatges d’impacte es convertixen en estratègies fonamentals per a cridar l’atenció dels mitjans i de l’audiència, evidenciant la continuïtat de certes formes d’acció que travessen diferents contextos històrics. Les banderes, en este sentit, funcionen com a dispositius de connexió entre estos moments, no des d’una lògica d’equivalència, sinó des d’una genealogia que permet pensar les transformacions i persistències de les pràctiques activistes.

Cada una de les banderes estableix una correspondència específica amb estos contextos, de manera que articula un diàleg entre passat i present a través de la materialitat tèxtil i del llenguatge. Els lemes incorporats —*My Body Belongs to Me, I am a woman not an object, Nombremos a todas vivas y muertas, Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía, My Clothes are not my Consent, It is a Dress, not a Yes, You Are Not Alone*, entre altres— remetien a consignes recognoscibles i introduïxen en les banderes una dimensió d’urgència contemporània que reactiva el seu potencial polític. En este gest, el projecte no reproduïx els estendards històrics; els reescriu i evidencia que els moviments socials no són estructures tancades, sinó processos vius que es transformen, s’hereten i s’adapten als seus contextos.

La disposició de les banderes en la sala reprén, de manera conscient, la lògica de les marxades sufragistes, en les quals estos estendards s’elevaven per damunt de la multitud i configuraven un paisatge visual en moviment. Esta referència va més enllà d’una qüestió formal i busca traslladar a l’espai expositiu la memòria d’eixa ocupació de l’espai públic, fent visible la relació entre el cos, l’objecte i l’entorn en el qual s’inscriu. Com assenyala Mary Lowndes, les banderes eren formes que suraven en el vent i seduïen a través del color, i és precisament eixa qualitat dinàmica la que es recupera en la proposta expositiva, que permet una observació simultània de l’anvers i el revers i activa la materialitat del teixit, la riquesa dels colors i la precisió de les tècniques emprades.

L'exposició va més enllà de mostrar objectes: proposa un espai en el qual estos poden ser experimentats en relació amb la seua dimensió performativa. Les banderes apareixen com a presències que ocupen l'espai, el travessen i el reorganitzen, de manera que estableixen una continuïtat entre el carrer i l'espai expositiu. Esta translació suposa la reactivació de la seua càrrega política en un altre context, i evidencia com estes formes continuen operant com a dispositius de visibilitat i d'articulació col·lectiva. Des d'esta perspectiva, les pràctiques tèxtils es configuren com a formes d'activació que impliquen temps, cos i acció. Les banderes condensen esta dimensió articulant una relació entre gest, imatge i presència que es desplega tant en l'espai expositiu com en la seua projecció simbòlica, posa en relació diferents temporalitats i permet que les formes de resistència heretades continuen operant. El tèxtil no sols remet a una memòria històrica, sinó que l'activa, i evidencia que el cos i el tèxtil han sigut —i continuen sent— espais privilegiats d'articulació política.

En este sentit, tornar sobre estes formes respon a la necessitat de situar-me en relació amb el que em precedix, més enllà d'un exercici de revisió històrica. Treballar amb estes genealogies implica reconèixer que les imatges, els gestos i les estratègies que hui actuem formen part d'una trama de continuïtats i desplaçaments que travessa diferents moments històrics. Des de l'inici d'esta investigació en 2022, i a través del mateix desenrotllament del projecte, s'ha fet especialment evident la importància d'atendre estos vincles intergeneracionals com a espais des dels quals rellegir, resignificar i transformar els codis de representació heretats. El projecte proposa així no sols una revisió crítica dels símbols del passat, sinó la construcció d'un pont —teòric i material— entre diferents formes d'activisme, i posa en relació les seues estratègies, els seus llenguatges i els seus modes d'aparició. És ací a on el projecte cobra sentit: en la possibilitat de sostindre eixos vincles, de fer-los visibles i de tornar a pensar, des del present, allò que encara ens interpel·la. Perquè si alguna cosa travessa estes pràctiques, és precisament la seua capacitat de persistir, de transformar-se i de reaparèixer, recordant-nos que tota forma de resistència és, en si mateixa, també una forma de memòria.

Referències bibliogràfiques

Parker, R. (2023). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Visual Arts.

Tickner, L. (1989). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. Chatto & Windus.



“As a woman, I have no country.
As a woman, I want no country.
As a woman, my country is the whole world.”
Virginia Woolf, *Three Guineas* (1938)

CAS

En octubre de 2022, coincidiendo con el inicio de mi investigación doctoral *El cuerpo femenino como herramienta política y social en el siglo XXI. De las suffragettes al activismo feminista contemporáneo*, comienzo a desarrollar el proyecto *The Subversive Stitch* en el marco de una residencia en el Centro Cultural Las Cigarreras de Alicante, gracias a una beca del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, y continúo posteriormente con una ayuda de producción concedida por VEGAP. Desde su origen, el proyecto se sitúa en un territorio de cruce entre investigación y práctica artística, donde el cuerpo, el textil y la acción política no aparecen como elementos independientes, sino como dimensiones entrelazadas de una misma problemática.

El título de la exposición, que coincide con el título del proyecto, establece un diálogo directo con *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* de Rozsika Parker (2023), donde se analiza cómo el bordado, históricamente asociado a lo femenino, ha operado tanto como un mecanismo de control social como un espacio de resistencia. Desde esta perspectiva, me interesa especialmente resaltar la dimensión subversiva de las prácticas textiles —como el bordado y la costura—, entendidas como lenguajes capaces de cuestionar estructuras normativas, junto con la del propio cuerpo, concebido como un territorio donde se inscriben dinámicas de resistencia y transformación.

En este marco, el movimiento sufragista británico emerge como un antecedente fundamental, tanto por la naturaleza de sus reivindicaciones como por las formas en que las mujeres transformaron su presencia en el espacio público en una herramienta de intervención política. En un contexto de exclusión política y social, las sufragistas desarrollaron estrategias que desbordaban la mera demanda de derechos para operar sobre las condiciones mismas

de aparición del cuerpo femenino en la esfera pública. El cuerpo emerge así como un espacio performativo desde el cual las activistas —en particular las vinculadas a la WSPU— asumieron un papel activo en la construcción de su identidad política. Las marchas y desfiles, entre 1907 y 1913, se configuraron como elaborados performances cargados de simbolismo, donde el vestuario, el color y la coreografía contribuían a la construcción de una imagen colectiva que, lejos de ser neutra, articulaba una posición política.

La elección del blanco, acompañada por el violeta y el verde, configuraba un sistema cromático coherente capaz de identificar al movimiento y hacerlo visible en términos masivos, tiñendo calles, plazas y parques de una presencia colectiva que alteraba el orden habitual del espacio urbano. Como apunta Tickner (1989), estas acciones respondían a una lógica de “ver y creer”, en la que la visibilidad funcionaba como una forma de producción de legitimidad. La aparición del cuerpo colectivo evidenciaba la existencia del movimiento y lo constituía como sujeto político.

Ejemplos paradigmáticos de esta puesta en escena fueron la marcha conocida como *Women's Sunday*, organizada por la Women's Social and Political Union (WSPU) el 21 de junio de 1908, en la que más de 30.000 mujeres, vestidas de blanco y con detalles en verde y violeta, desfilaron ante 250.000 espectadores, transformando la ciudad en un escenario político cuidadosamente construido; y la *Women's Coronation Procession*, celebrada el 17 de junio de 1911, también organizada por la WSPU en colaboración con al menos 28 asociaciones sufragistas, en la que 40.000 mujeres marcharon ante 500.000 espectadores, desplegando una compleja escenografía en la que cada grupo incorporaba sus propios códigos visuales. Esta última supuso la culminación de una serie de desfiles progresivamente más elaborados, tanto en su dimensión simbólica como en su capacidad de producir imágenes de gran impacto.

Dentro de este despliegue escenográfico, las banderas ornamentadas adquirieron una relevancia singular. Su presencia en las marchas excedía lo decorativo y contribuía a estructurar el propio acontecimiento. Confeccionadas mediante técnicas textiles como el bordado, la costura o las aplicaciones, estas piezas activaban un lenguaje profundamente cargado de significado, al recuperar prácticas tradicionalmente relegadas al ámbito doméstico para insertarlas en

el espacio público. Esta operación implicaba una inversión simbólica: aquello que había sido históricamente asociado a la pasividad y a la feminidad normativa se convertía en un instrumento de visibilidad, agencia y resistencia.

Frente a la propaganda antisufragista, que representaba a las militantes como figuras desprovistas de feminidad —cuerpos desviados, excesivos o masculinizados—, las banderas articulaban una imagen alternativa que reconfiguraba esos códigos desde dentro. El bordado, lejos de reafirmar la debilidad, se convertía en un medio a través del cual se afirmaba una presencia política. Como señala Parker, podía llegar a constituir “a weapon of resistance to the constraints of femininity” (2023, p. IX), subrayando su potencial como herramienta de subversión.

De acuerdo con Tickner (1989), se estima que entre 1908 y 1913 se confeccionaron al menos 150 banderas, diseñadas por colectivos como la Artists’ Suffrage League o el Suffrage Atelier, así como por artistas como May Morris, Mary Sargant Florence o Sylvia Pankhurst, junto a numerosas mujeres anónimas. Estas piezas se organizaban en categorías locales, ocupacionales e históricas, evidenciando tanto la extensión territorial del movimiento como la diversidad de las mujeres implicadas y la construcción de una genealogía de referentes femeninos que contribuía a legitimar sus reivindicaciones.

Su materialidad —sedas, terciopelos, satén— y su escala, en ocasiones superior a los tres metros de altura, las convertían en elementos capaces de dominar el espacio, transformando la esfera pública en escenarios de afirmación política y visual. Desde esta lógica, funcionaban como objetos profundamente ambivalentes, situados entre el arte y la propaganda, entre lo delicado y lo subversivo, entre lo festivo y lo político. Esta ambivalencia no solo definía su potencia en el contexto histórico en el que surgieron, sino que permite entenderlas, desde una perspectiva contemporánea, como artefactos capaces de desestabilizar las jerarquías tradicionales del arte, cuestionando la división entre lo artístico y lo artesanal, así como los criterios que han sostenido la construcción del canon. Aunque la transformación del paradigma artístico no constituyera un objetivo explícito del movimiento sufragista, el uso del textil —y, en particular, del bordado— operó como un desplazamiento significativo en los modos de producción y de visibilidad, situando prácticas consideradas menores en el centro de una acción política y colectiva. Desde esta perspectiva, el sufragismo puede entenderse como un antecedente clave en la activación del potencial político de lo textil, anticipando formas de intervención que, desde lo material, cuestionan estructuras de poder y abren nuevas posibilidades de articulación entre arte, género y política.

The Subversive Stitch se desarrolla como un proyecto que toma estas banderas como punto de partida para reescribirlas desde el presente. Las diez banderas expuestas se construyen a partir del estudio de materiales, colores y formas propias de los estandartes históricos, recuperando su lógica constructiva y su dimensión simbólica mediante la incorporación de textos que operan como slogans contemporáneos. Estos lemas funcionan como inscripciones que activan las piezas en relación con contextos actuales, permitiendo que las banderas operen como espacios de enunciación política en las que convergen distintos momentos históricos. A partir de estas, el proyecto articula una continuidad entre el activismo del movimiento sufragista británico y las prácticas del feminismo contemporáneo, trasladando estrategias históricas a contextos actuales y evidenciando tanto sus transformaciones como sus continuidades.

De este modo, el proyecto establece vínculos con prácticas activistas contemporáneas como las de FEMEN, Pussy Riot, Fuerza Artística de Choque Comunicativo o LasTesis, así como con movimientos como SlutWalk o *Me Too*, que, al igual que el sufragismo, han hecho del cuerpo una herramienta central de intervención en el espacio público. En todos estos casos, la exposición del cuerpo, su inscripción simbólica y su capacidad para generar imágenes de impacto se convierten en estrategias fundamentales para llamar la atención de los medios y de la audiencia, evidenciando la continuidad de ciertas formas de acción que atraviesan distintos contextos históricos. Las banderas, en este sentido, funcionan como dispositivos de conexión entre estos momentos, no desde una lógica de equivalencia, sino desde una genealogía que permite pensar las transformaciones y persistencias de las prácticas activistas.

Cada una de las banderas establece una correspondencia específica con estos contextos, articulando un diálogo entre pasado y presente a través de la materialidad textil y del lenguaje. Los lemas incorporados —*My Body Belongs to Me, I am a woman not an object, Nombramos a todas vivas y muertas, Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía, My Clothes are not my Consent, It is a Dress, not a Yes, You Are Not Alone*, entre otros— remiten a consignas reconocibles e introducen en las banderas una dimensión de urgencia contemporánea que reactiva su potencial político. En este gesto, el proyecto no reproduce los estandartes históricos; los reescribe, evidenciando que los movimientos sociales no son estructuras cerradas, sino procesos vivos que se transforman, se heredan y se adaptan a sus contextos.

La disposición de las banderas en la sala retoma, de manera consciente, la lógica de las marchas sufragistas, en las que estos estandartes se elevaban por encima de la multitud, configurando un paisaje visual en movimiento. Esta referencia va más allá de una cuestión formal y busca trasladar al espacio expositivo la memoria de esa ocupación del espacio público, haciendo visible la relación

entre el cuerpo, el objeto y el entorno en el que se inscribe. Como señalaba Mary Lowndes, las banderas eran formas que flotaban en el viento y seducían a través del color, y es precisamente esa cualidad dinámica la que se recupera en la propuesta expositiva, permitiendo una observación simultánea del anverso y el reverso, activando la materialidad del tejido, la riqueza de los colores y la precisión de las técnicas empleadas.

La exposición va más allá de mostrar objetos: propone un espacio en el que estos pueden ser experimentados en relación con su dimensión performativa. Las banderas aparecen como presencias que ocupan el espacio, lo atraviesan y lo reorganizan, estableciendo una continuidad entre la calle y el espacio expositivo. Esta traslación supone la reactivación de su carga política en otro contexto, evidenciando cómo estas formas continúan operando como dispositivos de visibilidad y de articulación colectiva. Desde esta perspectiva, las prácticas textiles se configuran como formas de activación que implican tiempo, cuerpo y acción. Las banderas condensan esta dimensión, articulando una relación entre gesto, imagen y presencia que se despliega tanto en el espacio expositivo como en su proyección simbólica, poniendo en relación distintas temporalidades y permitiendo que las formas de resistencia heredadas continúen operando. Lo textil no solo remite a una memoria histórica, sino que la activa, evidenciando que el cuerpo y el textil han sido —y siguen siendo— espacios privilegiados de articulación política.

En este sentido, volver sobre estas formas responde a la necesidad de situarme en relación con aquello que me precede, más allá de un ejercicio de revisión histórica. Trabajar con estas genealogías implica reconocer que las imágenes, los gestos y las estrategias que hoy activamos forman parte de una trama de continuidades y desplazamientos que atraviesa distintos momentos históricos. Desde el inicio de esta investigación en 2022, y a través del propio desarrollo del proyecto, se ha hecho especialmente evidente la importancia de atender a estos vínculos intergeneracionales como espacios desde los que releer, resignificar y transformar los códigos de representación heredados. El proyecto propone así no solo una revisión crítica de los símbolos del pasado, sino la construcción de un puente —teórico y material— entre distintas formas de activismo, poniendo en relación sus estrategias, sus lenguajes y sus modos de aparición. Es ahí donde el proyecto cobra sentido: en la posibilidad de sostener esos vínculos, de hacerlos visibles y de volver a pensar, desde el presente, aquello que todavía nos interpela. Porque si algo atraviesa estas prácticas es precisamente su capacidad de persistir, de transformarse y de reaparecer, recordándonos que toda forma de resistencia es, en sí misma, también una forma de memoria.

36

Annie Kenney i Christabel Pankhurst, líderes de la Women's Social and Political Union (WSPU).

37

The Subversive Stitch

Referencias bibliográficas

Parker, R. (2023). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Visual Arts.

Tickner, L. (1989). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. Chatto & Windus.



VAL

Resulta significatiu que un dels llenguatges històricament més associats a l'àmbit domèstic femení, com és el brodat, haja sigut també, de manera contínua, encara que silenciada, un dispositiu d'insubordinació. Allí on la història de l'art va establir jerarquies entre art i artesanía, belles arts i arts aplicades i entre creació pública i labor privada, es va traçar també una cartografia de gènere que va relegar les dones al territori simbòlic i material de l'ornament i el passatemp com una cosa pejorativa. No obstant això, com ha demostrat la historiografia feminista, eixes pràctiques que ocorrien en l'àmbit domèstic no van ser espais de simple reproducció ideològica, sinó també llocs de resistència i agència.

Partint de la premissa que “el sexe és una categoria social impregnada de política” (Millett, 2019, p. 68), podem analitzar com també les pràctiques culturals han modelat la nostra comprensió del món femení. Si el sexe és polític, també ho són les tècniques, els suports i els materials associats a cada gènere. El brodat, doncs, no és innocent; és més prompte una tècnica travessada per segles de pedagogia disciplinària, però també per la possibilitat de reinscripció.

Este projecte de l'artista María Carbonell se situa precisament en eixe punt de fricció: allí on l'agulla deixa de ser instrument passiu per a convertir-se en ferramenta d'articulació política. En recuperar les estratègies tèxtils del moviment sufragista britànic i vincular-les amb accions feministes contemporànies, Carbonell no es limita a presentar una genealogia formal; activa una memòria política que interroga el nostre present i el dota d'agència.

El tèxtil viu un moment de recuperació, especialment els últims anys i en el sistema de l'art, no sols espanyol sinó internacional. No obstant això, el seu auge es remunta a unes quantes dècades:

The Subversive Stitch

“Entre els anys seixanta i huitanta, es va produir un esclat de la representació que va recórrer a la fotografia, a la *performance* i al vídeo com a suports privilegiats, encara que no excloents (pintura, dibuix, gravat o escultura també van ser llenguatges d'exploració). El tèxtil, el teixit, la trama, la ceràmica, processos tècnics exclosos del cànon del gran art, amb majúscules, integraven —en forma innovadora i en col·lisió amb les jerarquies de l'art— obres extraordinàriament diverses. El treball de les artistes sobre el propi cos va ser una tasca de mapatge, coneixement, identificació, apoderament i emancipació” (Giunta, 2021). Este esclat no va sorgir del no-res. Va ser el resultat d'una acumulació de gestos, molts d'estos invisibilitzats, que havien començat dècades abans.

Les sufragistes britàniques van comprendre que la lluita pel vot no era únicament una demanda legal, sinó una disputa simbòlica pel dret a estar en l'espai públic. Les seues protestes multitudinàries, acuradament organitzades, desplegaven una iconografia que combinava estètica i estratègia. Les banderes brodades, els estendards i la indumentària no eren solament ornament, eren també dispositius de visibilitat. En traure a l'espai públic tècniques associades a l'interior domèstic, van forçar un gir significatiu, tant en l'activista com en el visual, i el que s'havia considerat menor va esdevindre emblema.

Les sufragistes van utilitzar els seus cossos (sovint violents i disciplinats per les autoritats que intentaven silenciar-les) com a superfície d'inscripció política. És el que assenyala Federici quan diu que “han intentat disciplinar i apropiat-se el cos femení, posant de manifest que els cossos de les dones han constituït els principals objectius —llocs privilegiats— per al desplegament de les tècniques de poder i de les relacions de poder” (Federici, 2010). Van brodar consignes, van vestir colors codificats, van marxar organitzades en coreografies que convertien la presència de les dones en esdeveniment públic; l'espai públic, tradicionalment masculí, era ocupat pel d'elles, les dones, condemnades a l'espai privat, aparentment un lloc sense agència. El cos i el tèxtil s'unien en les marxades sufragistes com a suports d'una mateixa proclama.

María Carbonell reprén en este treball eixa tradició no des de la nostàlgia, sinó des d'una consciència crítica del present. En un moment en què, com apunta Giunta, “ens trobem en un nou moment d'expansió internacional del feminisme, que, en un sentit, reprén l'agenda incomplida del feminisme de segona onada alhora que actua contra les formes contemporànies de la violència” (Giunta, 2021), el treball que presenta Carbonell opera com un pont entre dos temps. Les banderes que conformen la instal·lació no reproduïxen simplement lemes històrics: incorporen consignes provinents d'accions feministes de diferents països, moltes de les quals viralitzades a través d'internet, i travessades per contextos socials diversos; i ací este gest no és innocent. L'oblit de les dones obreres en les proclames del sufragisme va ser precisament una de les crítiques més feroces al moviment. Autores com Kate Millett van advertir sobre un sufragisme burgès que no havia prestat “la deguda atenció a la dona obrera, sobre qui requeia l'explotació més indignant” (Millett, 2019). I és que, com ha ocorregut de manera sistemàtica, la història del feminisme ha estat marcada per tensions de classe, raça i geopolítica. No obstant això, com a esmena a eixe oblit primer, i en prendre com a referència lemes sorgits de mobilitzacions contemporànies amb diferents orígens socials i culturals, Carbonell desborda una genealogia exclusivament occidental o de classe mitjana. Si van ser precisament les xarxes socials les que possibilitaren la circulació global de consignes feministes i la vitalització de les proclames en diferents països, en incorporar-les l'artista al seu treball, ens introdueix una dimensió internacionalista que complica l'herència sufragista i la completa i amplia. No es tracta ja d'una única narrativa lineal, sinó d'una constel·lació de veus feministes de tot el món.

Carbonell encarna amb este projecte el que assenyalava Adrienne Rich quan deia que “tota la història de la lluita de les dones per la seua autodeterminació ha quedat sepultada davall del silenci una vegada i una altra”, i que cada obra feminista tendix a ser rebuda “com si sorgira del no-res” (Rich, 1983). Amb este treball, presenciem una resistència a eixa desmemòria patriarcal. En fer visibles els antecedents sufragistes i posar-los en diàleg amb lemes feministes actuals, Carbonell inscriu la pràctica artística en una tradició de resistència que no és episòdica ni accidental, sinó continuada.

Però més enllà de la dimensió històrica, hi ha en este treball una reflexió implícita sobre l'espai expositiu. L'exposició es planteja trencant la lògica de la vitrina i evocant l'experiència de caminar entre estendards, com en una manifestació suspesa en el temps i l'espai. El *display* de la sala es convertix així en una zona intermèdia entre la memòria i l'acció. No és el carrer, però tampoc és un cub blanc. És un lloc on les proclames brodades adquirixen una altra temporalitat: deixen de ser efímeres per a inscriure's en una duració més llarga, sense perdre la seua potència crítica. Si el feminisme en l'art

ha denunciat que el museu no és només una institució nascuda al caliu de la modernitat burgesa, sinó que ha sigut també un aparell de legitimació i exclusió, amb la introducció en este de banderes que remeten a la protesta feminista, estem també davant d'una operació de desplaçament. Carbonell traça així un fil continu des dels anys setanta fins a l'actualitat, en què reconeix a les autores que han reclamat que tant el museu com allò que l'art mostra “poguera ser un lloc on els reptes a les convencions socials pogueren allotjar-se, florir i difondre's” (Perry, 2015, p. 45).

En este trànsit entre l'àmbit domèstic, el públic i l'institucional s'activa una altra de les intuïcions centrals del pensament feminista: l'àmbit personal és polític. Brodar un lema no és simplement reproduir-lo: és incorporar-lo, travessar-lo amb el temps del cos, amb la repetició del gest. La consigna deixa de ser un crit momentani per a convertir-se en teixit i prendre cos. Este èmfasi en el procés manual no és anecdòtic. En una època marcada per la immediatesa digital, el brodat introdueix una temporalitat lenta i insistent. Enfront de la fugacitat del present, el fil fixa la paraula en la tela. Les consignes viralitzades en les xarxes troben ací una segona lectura, una nova vida material.

Però la subversió que planteja Carbonell no se situa únicament en el contingut, sinó en la relectura crítica a la tradició. El títol mateix remet al llibre de Rozsika Parker, en què analitzava com el brodat va participar en la construcció de la feminitat. Carbonell assumix eixa ambivalència: el brodat ha sigut ferramenta de domesticació, però també pot ser una via per al qüestionament, per a la relectura crítica.

En un present global en què les violències contra les dones adopten formes renovades (des de la precarietat laboral, la bretxa de gènere, la violència digital o l'auge dels discursos reaccionaris i negacionistes), el gest de brodar consignes pot semblar modest, però és ací justament on radica la seua potència. Federici ens recorda que el cos és terreny d'explotació i resistència. El treball manual, fet amb el propi cos, és també una forma de reapropiació.

El projecte de Carbonell no idealitza el passat ni el present, sinó que presenta moltes preguntes: què significa hui heretar les estratègies sufragistes? Com evitar repetir les seues exclusions de classe i raça? Com sostindre una pràctica artística que no es limite a representar la protesta, sinó que dialogue amb esta? En incorporar lemes sorgits de contextos diversos i en situar el tèxtil al centre del discurs, l'artista proposa una resposta crítica. I és que si, com assenyalava Millett, el patriarcat és una estructura política que travessa totes les esferes de la vida, llavors la transformació no pot limitar-se a l'àmbit jurídic o legislatiu. Ha d'afectar també els imaginaris, els símbols i les pràctiques quotidianes que carreguen de significat les coses

que veiem i anomenem. Brodar és una pràctica quotidiana; convertir-la en acte polític desplaça l'eix d'allò que és possible.

En última instància, *The Subversive Stitch* no és només una instal·lació artística, és una reflexió sobre la memòria, la transmissió i l'agència. Anomenar les sufragistes, recuperar les seues estratègies, posar-les en diàleg amb activistes contemporànies és un acte de genealogia feminista. I fer genealogia és també fer activisme.

Davant de la tendència a considerar cada onada feminista com a ruptura absoluta, este projecte subratlla la continuïtat, els fils que unixen les mateixes proclames, travessades per anys de diferència. Davant del risc d'una institucionalització desactivadora, Carbonell reivindica ací també la potència crítica del museu com a espai de ressonància. Davant de la fragmentació neoliberal que aïlla lluites, l'artista proposa una trama, una trama que, fil a fil, construïx teixit.

Potser ací residix la força d'este treball: a recordar-nos que la història del feminisme no és una línia recta, sinó una xarxa de puntades que s'entrecreuen. Cada generació broda sobre la tela heretada, hi afig capes, corregix, desfà i torna a cosir. La subversió no és un gest únic i solitari, és una tasca contínua. Al contrari que Penélope, que cosia i descosia, ací les mans, les veus i les reivindicacions de moltes dones es presenten unides, puntada a puntada, per a continuar exigint que se les escolte.

42

Sufragistes portant la bandera de la Societat de Sufragi Femení de Cardiff i Districtes per a la marxa del 13 de juny de 1908 organitzada per la NUWSS.

43

The Subversive Stitch

Referències bibliogràfiques

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (V. Hendel, Trad.). Traficantes de Sueños.

Millett, K. (2019). *Política sexual* (A. Moreno Sardá, Trad.; 5ª ed). Ediciones Cátedra.

Perry, L. (2015). A Good Time to Be a Woman? Women Artists, Feminism and Tate Modern. En A. Dimitrakaki & L. Perry (Eds.), *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions* (pp. 31-47). Liverpool University Press.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1a). Icaria.



Resulta significativo que uno de los lenguajes históricamente más asociados al ámbito doméstico femenino, como es el bordado, haya sido también, de forma continua, aunque silenciada, un dispositivo de insubordinación. Allí donde la historia del arte estableció jerarquías entre arte y artesanía, bellas artes y artes aplicadas y entre creación pública y labor privada, se trazó también una cartografía de género que relegó a las mujeres al territorio simbólico y material del ornamento y el pasatiempo como algo peyorativo. Sin embargo, como ha demostrado la historiografía feminista, esas prácticas que ocurrían en el ámbito doméstico no fueron espacios de simple reproducción ideológica, sino también lugares de resistencia y agencia.

Partiendo de la premisa de que “el sexo es una categoría social impregnada de política” (Millett, 2019, p. 68) podemos analizar cómo también las prácticas culturales han modelado nuestra comprensión de lo femenino. Si el sexo es político, también lo son las técnicas, los soportes y los materiales asociados a cada género. El bordado, pues, no es inocente; es más bien una técnica atravesada por siglos de pedagogía disciplinaria, pero también por la posibilidad de reinscripción.

Este proyecto de la artista María Carbonell se sitúa precisamente en ese punto de fricción: allí donde la aguja deja de ser instrumento pasivo para convertirse en herramienta de articulación política. Al recuperar las estrategias textiles del movimiento sufragista británico y vincularlas con acciones feministas contemporáneas, Carbonell no se limita a presentar una genealogía formal; activa una memoria política que interroga nuestro presente y le dota de agencia.

El textil vive un momento de recuperación, especialmente en los últimos años y en el sistema del arte, no sólo español sino internacional. Sin embargo, su auge se remonta a varias décadas: “Entre los años sesenta y ochenta, se produjo un estallido de la representación que recurrió a la fotografía, la performance y el video como soportes privilegiados, aunque no excluyentes (pintura, dibujo, grabado o escultura también fueron lenguajes de exploración). El textil, el tejido, la trama, la cerámica, procesos técnicos excluidos del canon del gran arte, con mayúsculas, integraban -en forma innovadora y en colisión con las jerarquías del arte- obras extraordinariamente diversas. El trabajo de las artistas sobre el propio cuerpo fue una tarea de mapeo, conocimiento, identificación, empoderamiento y emancipación” (Giunta, 2021). Este estallido no surgió de la nada. Fue el resultado de una acumulación de gestos, muchos de ellos invisibilizados, que habían comenzado décadas antes.

Las sufragistas británicas comprendieron que la lucha por el voto no era únicamente una demanda legal, sino una disputa simbólica por el derecho a estar en el espacio público. Sus protestas multitudinarias, cuidadosamente organizadas, desplegaban una iconografía que conjugaba estética y estrategia. Las banderas bordadas, los estandartes y la indumentaria no eran solamente ornamento, eran también dispositivos de visibilidad. Al sacar al espacio público técnicas asociadas al interior doméstico, forzaron un giro significativo, tanto en lo activista como en lo visual, y lo que se había considerado menor se convirtió en emblema.

Las sufragistas utilizaron sus cuerpos (a menudo violentados y disciplinados por las autoridades que intentaban silenciarlas) como superficie de inscripción política. Es lo que señala Federici cuando dice que “han intentado disciplinar y apropiarse del cuerpo femenino, poniendo de manifiesto que los cuerpos de las mujeres han constituido los principales objetivos —lugares privilegiados— para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder.” (Federici, 2010). Bordaron consignas, vistieron colores codificados, marcharon organizadas en coreografías que convertían la presencia de las mujeres en acontecimiento público; el espacio público, tradi-

cionalmente masculino, era ocupado por el de ellas, las mujeres, condenadas al espacio privado, aparentemente un lugar sin agencia. El cuerpo y el textil se unían en las marchas sufragistas como soportes de una misma proclama.

María Carbonell retoma en este trabajo esa tradición no desde la nostalgia, sino desde una conciencia crítica del presente. En un momento en el que, como apunta Giunta, “nos encontramos en un nuevo momento de expansión internacional del feminismo, que, en un sentido, retoma la agenda incumplida del feminismo de segunda ola a la vez que actúa contra las formas contemporáneas de la violencia” (Giunta, 2021), el trabajo que presenta Carbonell opera como un puente entre dos tiempos. Las banderas que conforman la instalación no reproducen simplemente lemas históricos: incorporan consignas provenientes de acciones feministas de distintos países, muchas de ellas viralizadas a través de internet, y atravesadas por contextos sociales diversos; y aquí este gesto no es inocente. El olvido de las mujeres obreras en las proclamas del sufragismo fue precisamente una de las críticas más feroces al movimiento. Autoras como Kate Millett advirtieron sobre un sufragismo burgués que no había prestado “la debida atención a la mujer obrera, sobre quien recaía la explotación más indignante.” (Millett, 2019). Y es que, como ha ocurrido de manera sistemática, la historia del feminismo ha estado marcada por tensiones de clase, raza y geopolítica. Sin embargo, como enmienda a ese olvido primero, y al tomar como referencia lemas surgidos de movilizaciones contemporáneas con distintos orígenes sociales y culturales, Carbonell desborda una genealogía exclusivamente occidental o de clase media. Si fueron precisamente las redes sociales quienes posibilitaron la circulación global de consignas feministas y la viralización de las proclamas en distintos países, al incorporarlas la artista a su trabajo, nos introduce una dimensión internacionalista que complejiza la herencia sufragista y la completa y amplía. No se trata ya de una única narrativa lineal, sino de una constelación de voces feministas de todo el mundo.

Carbonell encarna con este proyecto lo que señalaba Adrienne Rich cuando decía que “toda la historia de la lucha de las mujeres por su autodeterminación ha quedado sepultada bajo el silencio una y otra vez” y que cada obra feminista tiende a ser recibida “como si surgiera de la nada” (Rich, 1983). Con este trabajo, presenciamos una resistencia a esa desmemoria patriarcal. Al hacer visibles los antecedentes sufragistas y ponerlos en diálogo con lemas feministas actuales, Carbonell inscribe la práctica artística en una tradición de resistencia que no es episódica ni accidental, sino continuada.

Pero más allá de la dimensión histórica, hay en este trabajo una reflexión implícita sobre el espacio expositivo. La exposición se plantea rompiendo la lógica de la vitrina y evocando la experiencia

46

47

de caminar entre estandartes, como en una manifestación suspendida en el tiempo y el espacio. El display de la sala se convierte así en una zona intermedia entre la memoria y la acción. No es la calle, pero tampoco es un cubo blanco. Es un lugar donde las proclamas bordadas adquieren otra temporalidad: dejan de ser efímeras para inscribirse en una duración más larga, sin perder su potencia crítica. Si el feminismo en el arte ha denunciado que el museo no es solo una institución nacida al calor de la modernidad burguesa, sino que ha sido también un aparato de legitimación y exclusión, con la introducción en él de banderas que remiten a la protesta feminista, estamos también ante una operación de desplazamiento. Carbonell traza así un hilo continuo desde los años setenta hasta la actualidad, reconociendo a las autoras que han reclamado que tanto el museo como aquello que el arte muestra “pudiera ser un lugar donde los desafíos a las convenciones sociales pudieran alojarse, florecer y difundirse” (Perry, 2015, p. 45).

En este tránsito entre lo doméstico, lo público y lo institucional se activa otra de las intuiciones centrales del pensamiento feminista: lo personal es político. Bordar un lema no es simplemente reproducirlo: es incorporarlo, atravesarlo con el tiempo del cuerpo, con la repetición del gesto. La consigna deja de ser un grito momentáneo para convertirse en tejido y tomar cuerpo. Este énfasis en el proceso manual no es anecdótico. En una época marcada por la inmediatez digital, el bordado introduce una temporalidad lenta e insistente. Frente a la fugacidad del presente, el hilo fija la palabra en la tela. Las consignas viralizadas en las redes encuentran aquí una segunda lectura, una nueva vida material.

Pero la subversión que plantea Carbonell no se sitúa únicamente en el contenido, sino en la relectura crítica a la tradición. El título mismo remite al libro de Rozsika Parker, donde analizaba cómo el bordado participó en la construcción de la feminidad. Carbonell asume esa ambivalencia: el bordado ha sido herramienta de domesticación, pero también puede ser una vía para el cuestionamiento, para la relectura crítica.

En un presente global en el que las violencias contra las mujeres adoptan formas renovadas (desde la precariedad laboral, la brecha de género, la violencia digital o el auge de los discursos reaccionarios y negacionistas), el gesto de bordar consignas puede parecer modesto, pero es ahí justamente donde radica su potencia. Federici nos recuerda que el cuerpo es terreno de explotación y resistencia. El trabajo manual, realizado con el propio cuerpo, es también un modo de reapropiación.

El proyecto de Carbonell no idealiza el pasado ni el presente, sino que presenta muchas preguntas: ¿qué significa hoy heredar las estrategias sufragistas? ¿Cómo evitar repetir sus exclusiones de

clase y raza? ¿Cómo sostener una práctica artística que no se limite a representar la protesta, sino que dialogue con ella? Al incorporar lemas surgidos de contextos diversos y al situar el textil en el centro del discurso, la artista propone una respuesta crítica. Y es que si, como señalaba Millett, el patriarcado es una estructura política que atraviesa todas las esferas de la vida, entonces la transformación no puede limitarse al ámbito jurídico o legislativo. Debe afectar también a los imaginarios, a los símbolos y a las prácticas cotidianas que cargan de significado lo que vemos y nombramos. Bordar es una práctica cotidiana; convertirla en acto político desplaza el eje de lo posible.

En última instancia, *The Subversive Stitch* no es solamente una instalación artística, es una reflexión sobre la memoria, la transmisión y la agencia. Nombrar a las sufragistas, recuperar sus estrategias, ponerlas en diálogo con activistas contemporáneas es un acto de genealogía feminista. Y hacer genealogía es también hacer activismo.

Frente a la tendencia a considerar cada ola feminista como ruptura absoluta, este proyecto subraya la continuidad, los hilos que unen las mismas proclamas, atravesadas por años de diferencia. Frente al riesgo de una institucionalización desactivadora, Carbonell reivindica aquí también la potencia crítica del museo como espacio de resonancia. Frente a la fragmentación neoliberal que aísla luchas, la artista propone una trama, una trama que, hilo a hilo, construye tejido.

Quizá ahí resida la fuerza de este trabajo: en recordarnos que la historia del feminismo no es una línea recta, sino una red de puntadas que se entrecruzan. Cada generación borda sobre la tela heredada, añade capas, corrige, deshace y vuelve a coser. La subversión no es un gesto único y solitario, es una labor continua. Al contrario que Penélope, que cosía y descosía, aquí las manos, las voces y las reivindicaciones de muchas mujeres se presentan unidas, puntada a puntada, para seguir exigiendo que se las escuche.

48

Mabel Capper i Patricia Woodlock al juliol de 1908 promocionant una multitudinària reunió a favor del vot femení.

49

The Subversive Stitch

Referencias bibliográficas

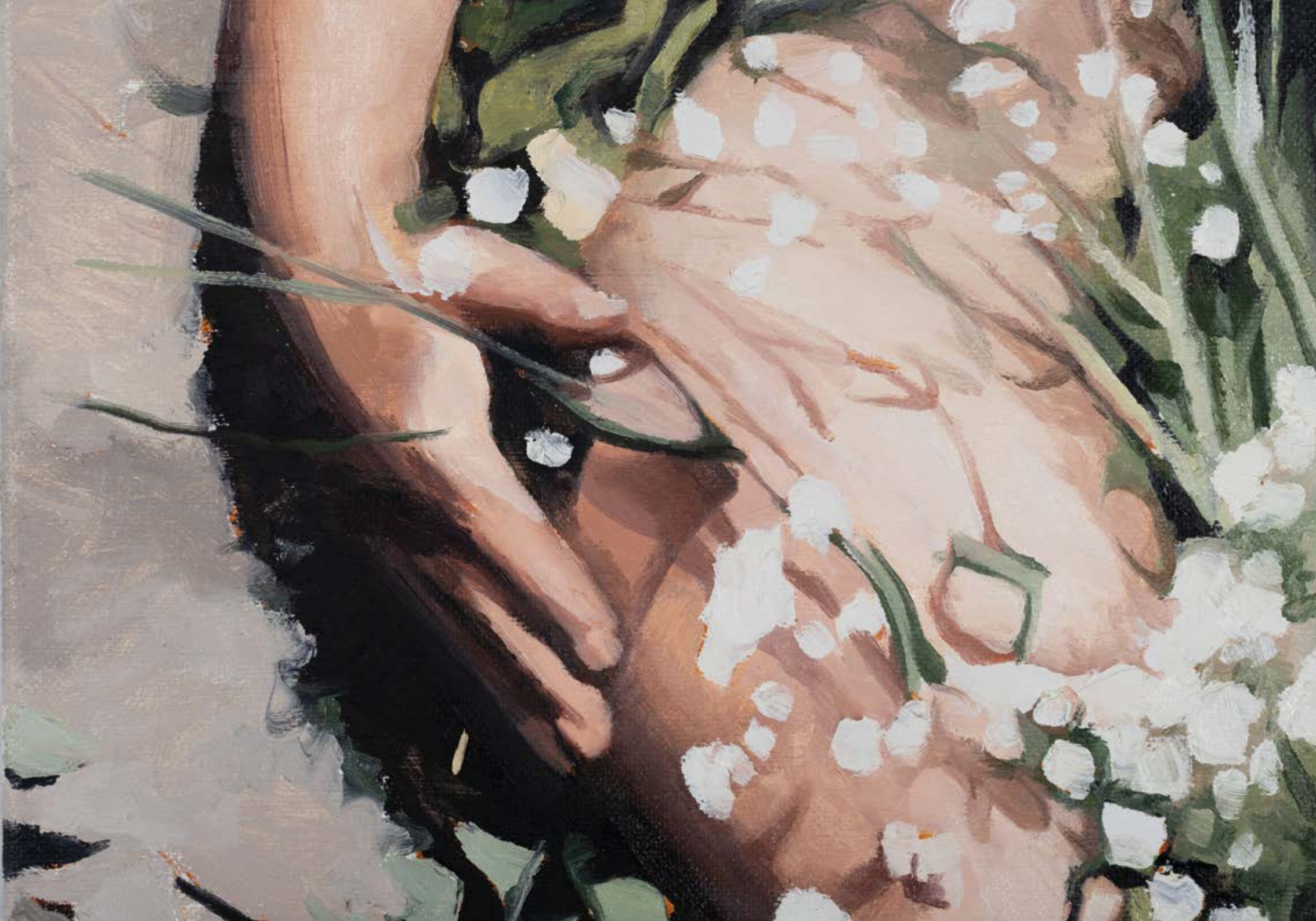
Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (V. Hendel, Trad.). Traficantes de Sueños.

Millett, K. (2019). *Política sexual* (A. Moreno Sardá, Trad.; 5ª ed). Ediciones Cátedra.

Perry, L. (2015). A Good Time to Be a Woman? Women Artists, Feminism and Tate Modern. En A. Dimitrakaki & L. Perry (Eds.), *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions* (pp. 31-47). Liverpool University Press.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1ª). Icaria.





huma, y en Nápoles también, quando havia mas diestro, fuera
 alla suerte o fortuna de V. S. illa, como cavaliero
 diestro y lleno de todas las virtudes del mundo que en,
 jurga lo que soy.
 Mea compedeno a V. S. porque el nombre de mi se debea
 hasta que no se ha visto la otra, y me perdona por el amor
 de Dios el se ha dado ocasion de crearme interresada, alende
 de lo que a V. S. illa, mas enojo, al mismo día que
 se me acordó lo errare con mayor perfidion, y si V. S.
 illa, tiene el gusto de verla, le mandare tambien
 el retrato para que lo tenga en la memoria, como lo ha
 los dadas privanzas, y con esto acabo y hago humillissima
 reverencia a V. S. illa, dando fe que mientras viva estare
 presta a todas sus ordenes y fialtamento, como a V. S. illa,
 las manos. Nápoles, a 20 de mayo de 1647 Año
 De V. S. illa, humillissimamente sierva Artemisa Gentileschi.



Lettera 16, 2023

Oli i impressió digital sobre llenç
 Óleo e impresión digital sobre lienzo
 50 x 61 cm

Col·lecció / Colección Avelino Marin



singularissimas gracias: por ahora he de decir que el quadro
 se halla en buen punto y el último del mes corriente
 estará acabado: ocho figuras y dos perros que tengo en mas
 que las figuras, y mostraré a V. S. illa, lo que sabe
 hazer una muger, esperando dalle grandissimo gusto:
 fuera desto, estoy esperando buenas nuevas de la salud
 de V. S. illa, junto con el honor de sus encargos,
 mientras beco amorosamente las manos y hago reverencia
 junto con la Sra. de V. S. illa. Nápoles, 7 de agosto de
 1649 años. De V. S. illa, devota y China, Sierva Artemisia
 Gentileschi.

Lettera 20, 2023

Oli i impressió digital sobre llenç
 Óleo e impresión digital sobre lienzo
 50 x 61 cm





*Painting as an Act
of Resilience I, 2022*

Oli, esmalt i grafit sobre lli
Óleo, esmalte y grafito sobre lino
195 x 260 cm (diptic / diptico)

No diré sino lo que tengo en mi pensamiento, que
V.S. Illma. no saldrá perdiendo conmigo, y
encontrará un ánimo de César en el alma de una
mujer





Sin título
(Artemisia Gentileschi), 2021

Oli, esmalt i grafit sobre lli
Óleo, esmalte y grafito sobre lino
81 x 108 cm (diptic / díptico)



Mapa visual, 2022 - 2026

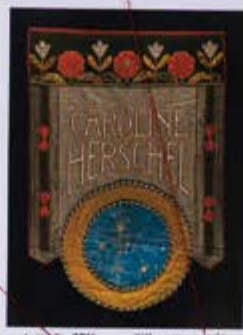
Impressions sobre paper, fil i púas
Impresiones sobre papel, hilo y púas
Mesures variables / Medidas variables



MARY LINGGERS, 1910



MARY LINGGERS, 1910



MARY LINGGERS, 1910



MARY LINGGERS, 1910



DESIGNED BY MARY LINGGERS AND WORKED BY THE MEMBERS OF HERIOT AND HUNTER, 1910



MARY LINGGERS, 1910



THE MUD MARSH 7 FEBRUARY 1912

The first large scale protest where the women were actually marching with a banner.

One of the reports where there was a group of women marching with a banner.

designed banner

At first 200 women were present but between 1910 and 1912

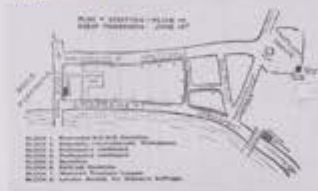


THE MUD MARSH 7 FEBRUARY 1912



THE MUD MARSH 7 FEBRUARY 1912

the first time



the first time



MARY LINGGERS, 1910



MARY LINGGERS, 1910



WOMEN'S SOCIAL AND POLITICAL UNION 1910



ANNE KENNEDY AND MARY LINGGERS, 1910

the first time



MARY LINGGERS, 1910



MARY LINGGERS, 1910



BRITISH SUFFRAGETTES, 1914



PUEBLO ARTÍSTICO DO CHAVE COMUNITARIO (FACC)
BUENOS AIRES, 2016



19



SWEDISH GIRLS, NEW YORK 1981



FEMEN KIEV, 2008

PARIS, 31 MARCH 2012



ELTUNWALKS, APRIL 2011



WOMEN STRIKING NEW YORK, 1. OCTOBER 2014





Esbossos corresponents a les
10 banderes tèxtils, 2022 - 2026

Bocetos correspondientes a las
10 banderas textiles, 2022 - 2026

Tinta i llapis aquarellables sobre paper
Tinta y lápices acquarelables sobre papel
42 x 29,7 cm cadascun / cada uno

MY CLOTHES

ARE NOT

MY CONSENT





NOMBREMOS
A TODAS



VIVAS Y
MUERTAS



Quadern amb 13 esbossos,
2022 - 2026

Cuaderno con 13 bocetos,
2022 - 2026

Grafit i llapis aquarel·lables sobre paper
Grafito y lápices acquarelables sobre papel
28,6 x 22 cm











**EL
PATRIAR
ES UN
QUE
JUZGA
NACE**

SIEMPRE



**LA CULPA
NO ERA MIA**

=====

**NI DÓNDE
ESTABA
NI COMO
VESTIA**

HIST

*Nombremos a todas vivas
y muertas, 2022*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
205 x 133 cm

*Y la culpa no era mía, ni dónde
estaba ni cómo vestía, 2023*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
205 x 120 cm

My Body Belongs to Me, 2022

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
205 x 132 cm

Col·lecció / Colección Avelino Marín

You Are not Alone, 2023

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
138 x 214 cm

*Virgin Mary, Please Become
a Feminist, 2023*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
205 x 133 cm

*Nombremos a todas
y existiremos siempre, 2026*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
200 x 130 cm

*My Clothes Are Not My Consent,
2023*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
130 x 218 cm

*El patriarcado es un juez que
nos juzga por nacer, 2025*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
200 x 127 cm

It Is a Dress Not a Yes, 2024

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
190 x 130 cm

*I Am a Woman, Not an Object,
2026*

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
200 x 110 cm





Espacios de resistencia N01,
2023-2025

Tècnica mixta sobre tèxtil
Técnica mixta sobre textil
510 x 300 cm







María Carbonell: embroidering the memory of the suffragettes, feminism as a banner

Isabel Tejeda
María Soledad González-Reforma
Faculty of Fine Arts, University of Murcia

Women, at least since Ancient Egypt, have been sewing and weaving. This is evident in the depictions that have survived from that time. Spinning, weaving and, later on, sewing with a needle, appear as activities closely linked to tasks socially assigned to women, but not merely as work of an economic nature; rather, and this is fundamental to understanding the work we discuss here by María Carbonell Foulquié (Molina de Segura, Murcia, 1980), as a symbol of virtue, dedication, purity or fidelity, all of which are moral categories identified since ancient times as feminine.¹

Thus, we find depictions in which textile work symbolises female self-control in Greek pottery from the 7th to the 5th centuries BC — let us recall the literary figure of Penelope and the shroud she wove and unravelled at night to preserve her fidelity to her missing husband —, in Roman funerary reliefs that also link the act of spinning by the Roman matrons with the moral qualities of loyalty and devotion, in Carolingian and Romanesque French manuscripts, or in medieval Persian miniatures. The fact that in the Catholic tradition the Virgin Mary is often depicted spinning or sewing underscores that this work embodied both her purity and her dedication and devotion.

These were silent tasks, but also silenced ones, almost always devoid of authorship; they were regarded as crafts or minor arts

1 One of the earliest examples depicting textile production, in which women are shown spinning with spindles, handling flax fibres and working at vertical looms, is found in the tomb of Khnumhotep II at Beni Hasan (c. 1900 BC).

from the emergence of art history onwards, because they were utilitarian, because they were ornamental... but also because they were traditionally associated with the feminine. When Adolf Loos wrote *Ornament and Crime*, by eliminating decoration from architecture and stripping it of any embellishment beyond what was strictly necessary for construction, he —whether consciously or not— created spaces in which the contribution of the bourgeois or middle-class woman was wiped out in one fell swoop; a contribution that, during the 19th century, consisted of ‘beautifying’ the private sphere, making it more homely.

This was directly linked to the social division into two spheres, even amongst the wealthy classes: the private sphere was reserved for women. It was not only their gilded cage, but also the only place where they could express themselves creatively, provided, of course, that their virtue and decorum remained intact: they could sing Schubert, play the piano (perhaps we should leave out the late Beethoven, or the more passionate pieces by Chopin), paint picturesque watercolours, or embroider cushions, the frills and hems of a curtain, small tablecloths, lampshades, and the like. The fact is that during the nineteenth century the practice of embroidery had intensified —sewing or mending was reserved for women of the working classes—; it was carried out whilst seated, with the torso upright, feet on the floor, and the work on a tightly stretched frame positioned slightly below the chest, which lent elegance and defined the silhouette of the young debutante. And of course it was carried out in a well-lit interior space, one that harmonised with embroidered peonies or lilies, with hearts or angel’s wings painted here and there.

These bourgeois women were specialists in the ‘skin’ of the home, in keeping it in the style of illustrated magazines, embracing the new as a cardinal tenet of the nineteenth century. They constructed their ‘kingdom’ for the outside world as a harmonious, tension-free space; they were the angel of the home, weightless, submissive, and manageable, levitating above things. Let us emphasise that the ornamental was, in this context, a translation of the personal, of their bodies constructing images.² Thus, Loos’s modernism left

2 We examine this issue in greater depth in Isabel Tejeda Martín, “La intervención en el Museo Lázaro Galdiano de la artista Marina Núñez,” in *Marina Núñez. Nothing is as deep as the skin*, Madrid, Lázaro Galdiano Museum, 2023.

the women of all those families who chose a contemporary lifestyle that distanced itself from the supposed ‘crime’ without a purpose or a goal. Women were not artists but merely amateurs –whatever their training– and their work was therefore entirely dispensable.³

However, between the 10th and 11th centuries, there was a woman in Girona named María who refused to fade into obscurity: María was the creator of the Stola of Saint Narcissus, now preserved in the Church of Sant Feliu, and she had embroidered an inscription onto it:⁴ “MARIA ME FECIT... vsq[ue] trinum deitatis...”, which would translate as “María made me... until the Divine Trinity...”.⁵ At a time when the authorship of artistic works was largely anonymous, the inscription serves as a specific indication of the work’s creation and the place where it was produced; at the same time, it is a testimony of incalculable value regarding medieval women’s artistic practices. It is also believed that the *Tapestry of Creation* (c. 1075–1100) in Girona Cathedral may have been created by a woman, another María by sheer coincidence, as indicated by an inscription that has been partially preserved. From there, we can traverse the centuries through a framework for understanding femininity that extends to the 19th century and integrates textile work within a context of bourgeois cultural refinement associated with female morality and the control of women’s bodies.

Thus, one of the tools best known to 19th-century bourgeois women was the needle, together with the coloured threads and wools which they sewed and embroidered with on silks and cotton fabrics. But amongst these industrious and skilled women, there were some, particularly in Britain, who rebelled against the perpetuated situation of being regarded and educated as second-class citizens, of

3 See Hal Foster’s analysis of Adolf Loos’s text in *Diseño y Delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002, p. 13–26.

4 The artefact was removed from the saint’s tomb in 1936 and consists of three fragments of embroidered fabric on linen and silk, featuring Christian motifs and liturgical texts in Latin.

5 In the medieval artistic tradition, the phrase ‘Me fecit’ (‘he/she made me’) was used to indicate authorship or responsibility for the creation of an object; this practice was more common in sculpture, painting, and manuscripts than in textile embroidery. A nun from the former Kingdom of León, Ende, signed her work as *Ende pintrix* when illuminating the *Girona Apocalypse Beatus* (10th century), whilst Teresa Dieç signed the frescoes she painted in Toro (14th century). See M. Elisa Varela Rodríguez and Teresa Vinyoles Vidal, “Sembrando luces y colores. Las huellas de algunas artistas medievales”, en Duoda. Centro de investigación de mujeres, Universitat de Barcelona [On line <https://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/secundario13.html> última entrada el 23/2/26] See also, Verónica Carla Abenza Soria, “En torno a donantes y *me fecit* en los bordados medievales: la estola de San Narciso y el estandarte de San Ot”, in *Archivo Español de Arte*, XCIV, 376, octubre-diciembre 2021, p. 315–334.

being perpetual minors – they were born and died without their political role changing, which was practically non-existent unless they were queens.

Their first and most basic demand was to achieve, in a seemingly democratic society with a much-vaunted universal suffrage that was not truly universal, full citizenship, that is, the right to vote. British suffragists used banners that were elegantly and finely embroidered as a political tool to provide unity and visibility in the marches they organised to demand their rights.

Their language sprang from the very patterns and designs they used to make their dwellings more homely; it emerged precisely from the limited cultural resources that the society of the time offered them. And drawing on these ornamental motifs –floral designs, winged hearts, cherubs, or inspiring female figures– and the age-old tradition of women’s textiles, these women raised powerful collective symbols of visibility, dignity, and resistance during their marches: their banners. These colourful textile banners led the suffragist demonstrations, identifying each group or local branch within a movement that primarily used three colours to convey an image of unity and visual identity within the movement itself: green, white, and violet represented hope, purity, and dignity, respectively. But they also made visible the fact that, beneath these banners, there were for the first time hundreds of women’s bodies united under a single slogan, under a single ideology: the defence of their rights and equality before the law.

In this way, the suffragists symbolically redefined the use of textile craftsmanship and embroidery –which, as we have noted, had until then signified fidelity, identified with docility, with ‘taming’, as Doña Emilia Pardo Bazán put it– transforming them into tools of protest and condemnation of the patriarchal structure, whilst also ensuring female visibility in the public sphere (let us remember that public spaces at that time were reserved for men, who even had their own clubs or social establishments, their exclusively male private spaces). Beyond demanding the right to vote, they also participated in social modernisation by changing the notion of what was feminine and what constituted a woman’s ‘appropriate’ behaviour, as well as her role in society; but furthermore, as historiography has been highlighting in recent decades, their proposals transformed what could be considered art and who was legitimised as an artist.

María Carbonell Foulquié defended her doctoral thesis last year, linking the suffragettes’ protests visually and conceptually with the feminist movements and activism of recent years: she found that the display of female bodies as a political tool characterised both historical moments. Her research work had begun precisely with a creative residency organised by the Consortium of Museums at the Cigarreras Cultural Centre in Alicante: *The Subversive Stitch* (2022–

2023), the project she developed in her thesis and which she presents in expanded form in this solo exhibition at the CCCC.⁶ María Carbonell drew on the legacy of the pioneers, analysing the patterns one by one, as well as the embroidery, colours and shapes of the turn-of-the-century banners, weaving contemporary feminist slogans into them to create a sort of genealogy of feminist resistance and women's visibility in the public and political sphere. The title, in fact, refers to Rozsika Parker's book *The Subversive Stitch* (1984), which analyses how embroidery has functioned simultaneously as a mechanism of female domestication and as a potential space for emancipation and resistance. Carbonell revisits this historical tension and reactivates it from the present, constructing a visual genealogy that connects British suffragism with contemporary feminist activism, establishing a dialogue between memory, the body, and politics.

Following Nina Felshin's (1995) definition of activist art — that which seeks to bring about social change by challenging power structures through conceptual, performative, and contextual strategies— the works comprising María Carbonell's exhibition *The Subversive Stitch* can be placed within the parameters of contemporary activism. The exhibition offers a space for reflection that critically articulates historical memory with current feminist struggles, making textiles a vehicle for resistance and political re-signification.

Unlike the artistic expressions of the late 1960s and early 1970s, the open and hybrid nature of disciplines such as performance, video, installation, narrative and photography allowed female artists to gain visibility and participate critically within the art system.⁷ Carbonell, however, chooses to revisit embroidery and textile art to explore the traces of what had remained hidden within hegemonic narratives. This decision is not an evasion of those practices; it is a shift that becomes visible in works such as *Lettera 20*, where Carbonell incorporates a reference to Ana Mendieta's *Flowers on the Body: The Imprint of Femininity on the Earth* (1973). A performance in which the artist inscribed her silhouette onto the landscape to explore the relationship between the female body and territory. This piece engages with *Lettera 16*, in which Carbonell begins to depict fabrics and embroidered surfaces, combining them with fragments of letters by Artemisia Gentileschi, in which she asserted the capacity and legitimacy of women as creators. This series serves as a prelude to the textile shift that underpins the rest of the project, in which the Murcian artist drew upon the legacy of the pioneers, analysing one by one

⁶ The thesis was defended at the University of Murcia two years ago and was supervised by Dr Isabel Tejada Martín and Dr Lorena Amorós Blasco.

⁷ See Nina Felshin, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 135.

the patterns, embroidery, colours and shapes of the banners from the turn of the century.

The widespread adoption of these languages can be linked to the concept of the ethics of care, coined by Carol Gilligan in response to theories that had undervalued the female experience in moral development. In contrast to that view, the ethics of care proposes a perspective centred on human interdependence, responsibility towards others and the validation of historically marginalised voices.⁸ In the artistic sphere, this perspective has given rise to what is known as the 'aesthetics of care', which applies the principles of the ethics of care to the creative realm. In this context, practices traditionally associated with the domestic sphere, such as knitting and embroidery, take on new significance, demonstrating how they can become ways of acting, resisting and defending oneself without resorting to violence, bringing together memory, the body, and politics in a single gesture. A dimension that is intensified in these works by the emotional component that permeates some of the embroidered pieces, as they were created in collaboration with the artist's mother, incorporating the generational transmission of knowledge and affection as an integral part of the work.

In this way, the first room establishes this threshold. Here, the organic transition becomes visible, beginning with the series of paintings where fabric is not yet an autonomous material, but rather a first approach to fabric from a pictorial perspective. A place of transition between image and matter, which engages in dialogue with the piece *Espacios de resistencia N01* [*Spaces of Resistance No 1*]. In it, she combines painting and textiles to reclaim symbols from suffragist flags and, at the same time, pays homage to figures such as Anni Albers and Gunta Stölzl, establishing a bridge between history, memory, and the reclamation of women's space in art that connects us to the second room.

The second room opens with the visual map produced during Carbonell's residency at the Las Cigarreras Cultural Centre. This map spreads across the wall like a constellation of genealogies that support the flags, the heart of the exhibition. The map connects the British suffragist movement with contemporary collectives such as Femen, SlutWalk, Las Tesis and Pussy Riot, establishing lines of continuity in their languages and discourses.

Opposite the map, three display cases shift the focus to a more intimate and process-oriented scale. Here we find sketches, colour tests and fabric samples that document the artist's material

⁸ See Carol Gilligan, *La ética del cuidado*, Barcelona, Fundación Víctor Grifols i Lucas, 2013, p. 72.

choices. Against this backdrop, the flags are arranged, their height evoking the way they were paraded and danced with in public spaces at the beginning of the 20th century. They are presented as vertical presences claiming their space, bringing the memory of street occupation into the gallery, highlighting the shift from the political sphere to the artistic space, to the exhibition.

Each flag establishes a dialogue between past and present. Materials such as satin, velvet, cotton or silk, and techniques such as embroidery, *appliqué* or textile painting, incorporate contemporary slogans such as ‘My Body Belongs to Me’, ‘Let’s name them all, living and dead’, ‘My Clothes Are Not My Consent’ or ‘And it wasn’t my fault, neither where I was nor how I was dressed’. In this way, Carbonell rewrites the flags, making it clear that a social movement is a living entity, one that is inherited, transformed, and adapted to its time. At the same time, the combination of the languages in these works poses the question: “*What does it mean to embroider a banner today?*”

At a time when everything seems deeply fragmented, the act of sewing also means uniting, mending. In a context where feminist struggles continue to challenge power structures, gestures such as sewing, painting, and hanging a banner regain their symbolic power, whilst simultaneously becoming clearly political acts.

In fact, the actions of the Greenham Common women’s camp are not so far removed from us; it emerged in the midst of the Cold War in response to the announcement of nuclear weapons being deployed in Europe. A protest that lasted from the early 1980s into the first decade of the 2000s, in which women combined pacifism, environmental criticism and forms of non-violent resistance, literally weaving their protest into the fences of the military base.⁹ Actions that resonate today with renewed urgency in the face of a moment of global tension that is tearing apart the values for which people have fought, and which reveal, like Carbonell’s work, that textiles and the body were, are, and will continue to be inherent forms of subversion.

A gesture that draws on past struggles and reaffirms that resistance can also be peaceful and profoundly radical.

⁹ See Benedikte Zitouni, *Planetary Destruction, Ecofeminists and Transformative Politics in the Early 1980s, Interface: A Journal for and About Social Movements*, vol. 6, n° 2, 2014, pp. 244–270. And Verónica Perales, *Ecofeminismo, activismo, corporeización: Women’s Pentagon Actions y Greenham Common*, en Tonia Raquejo y Victoria Perales (eds.), *Arte ecosocial: otras maneras de pensar, hacer y sentir*, Madrid, Plaza y Valdés, 2022, p. 45–64.

The Subversive Stitch

María Carbonell

“As a woman, I have no country.
As a woman, I want no country.
As a woman, my country is the whole world.”
Virginia Woolf, *Three Guineas* (1938)

In October 2022, coinciding with the start of my doctoral research, *El cuerpo femenino como herramienta política y social en el siglo XXI. De las sufragettes al activismo feminista contemporáneo*, I began to develop the project *The Subversive Stitch* as part of a residency at the Las Cigarreras Cultural Centre in Alicante, thanks to a grant from the Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, and subsequently continued with a production grant awarded by VEGAP. From its inception, the project has situated itself at the intersection of research and artistic practice, where the body, textiles and political action do not appear as independent elements, but as intertwined dimensions of the same issue.

The title of the exhibition, which coincides with the title of the project, establishes a direct dialogue with Rozsika Parker’s *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (2023), which analyses how embroidery, historically associated with the feminine, has functioned both as a mechanism of social control and as a space of resistance. From this perspective, I am particularly interested in highlighting the subversive dimension of textile practices—such as embroidery and sewing—understood as languages capable of challenging normative structures, alongside that of the body itself, conceived as a territory inscribed with dynamics of resistance and transformation.

Within this framework, the British suffragist movement emerges as a fundamental precedent, both due to the nature of its demands and the ways in which women transformed their presence in the public sphere into a tool for political intervention. In a context of political and social exclusion, suffragists developed strategies that

went beyond the mere demand for rights to address the very conditions under which the female body appeared in the public sphere. The body thus emerges as a performative space from which activists —particularly those linked to the WSPU- took an active role in the construction of their political identity. The marches and parades between 1907 and 1913 took the form of elaborate performances laden with symbolism, where costume, colour and choreography contributed to the construction of a collective image which, far from being neutral, articulated a political stance.

The choice of white, accompanied by violet and green, formed a coherent colour scheme capable of identifying the movement and making it visible on a mass scale, imbuing streets, squares, and parks with a collective presence that disrupted the usual order of urban space. As Tickner (1989) notes, these actions responded to a ‘see and believe’ logic, in which visibility functioned as a means of producing legitimacy. The appearance of the collective body demonstrated the movement’s existence and established it as a political subject.

Paradigmatic examples of this staging were the march known as *Women’s Sunday*, organised by the Women’s Social and Political Union (WSPU) on 21 June 1908, in which more than 30,000 women, dressed in white with green and violet accents, marched before 250,000 spectators, transforming the city into a carefully constructed political stage; and the *Women’s Coronation Procession*, held on 17 June 1911, also organised by the WSPU in collaboration with at least 28 suffragist associations, in which 40,000 women marched before 500,000 spectators, deploying a complex scenography in which each group incorporated their own visual codes. The latter marked the culmination of a series of increasingly elaborate parades, both in their symbolic dimension and in their capacity to produce highly impactful images.

Within this scenographic display, ornate banners took on a unique significance. Their presence in the marches went beyond the merely decorative and helped in structuring the event itself. Crafted using textile techniques such as embroidery, sewing or *appliqué*, these pieces activated a language deeply laden with meaning, by reclaiming practices traditionally relegated to the domestic sphere and inserting them into the public space. This operation entailed a symbolic reversal: that which had historically been associated with passivity and normative femininity became an instrument of visibility, agency, and resistance.

In the face of anti-suffrage propaganda, which portrayed activists as figures devoid of femininity —deviant, excessive or masculinised bodies- the banners articulated an alternative image that

110

111

reconfigured those codes from within. Embroidery, far from reinforcing weakness, became a means through which a political presence was asserted. As Parker notes, it could come to constitute “a weapon of resistance to the constraints of femininity” (2023, p. IX), highlighting its potential as a tool of subversion.

According to Tickner (1989), it is estimated that between 1908 and 1913 at least 150 banners were produced, designed by groups such as the Artists’ Suffrage League or the Suffrage Atelier, as well as by artists such as May Morris, Mary Sargant Florence or Sylvia Pankhurst, alongside numerous anonymous women. These pieces were organised into local, occupational, and historical categories, highlighting both the geographical reach of the movement and the diversity of the women involved, as well as the construction of a genealogy of female role models that helped to legitimise their demands.

Their materiality —silks, velvets, satin- and their scale, sometimes exceeding three metres in height, made them elements capable of dominating the space, transforming the public sphere into stages for political and visual affirmation. From this perspective, they functioned as profoundly ambivalent objects, situated between art and propaganda, between the delicate and the subversive, between the festive and the political. This ambivalence not only defined their power within the historical context in which they emerged, but also allows us to understand them, from a contemporary perspective, as artefacts capable of destabilising traditional art hierarchies, challenging the division between the artistic and the craft-based, as well as the criteria that have underpinned the construction of the canon. Although the transformation of the artistic paradigm was not an explicit objective of the suffragist movement, the use of textiles—and, in particular, embroidery—operated as a significant shift in modes of production and visibility, placing practices considered minor at the centre of political and collective action. From this perspective, suffragism can be understood as a key precursor in unlocking the political potential of textiles, anticipating forms of intervention that, through materiality, challenge power structures and open up new possibilities for the interplay between art, gender, and politics.

The Subversive Stitch is a project that takes these banners as a starting point to rewrite them from the present. The ten banners on display are constructed based on a study of the materials, colours, and forms characteristic of historical banners, reclaiming their constructive logic and symbolic dimension through the incorporation of texts that function as contemporary slogans. These slogans function as inscriptions that activate the pieces in relation to current contexts, allowing the banners to operate as spaces for political enunciation in which different historical moments converge. Building on these, the project articulates a continuity between the activism of the British

suffragist movement and the practices of contemporary feminism, translating historical strategies into current contexts and highlighting both their transformations and their continuities.

In this way, the project establishes links with contemporary activist practices such as those of FEMEN, Pussy Riot, Fuerza Artística de Choque Comunicativo or LasTesis, as well as with movements such as SlutWalk or *Me Too*, which, like suffragism, have made the body a central tool for intervention in the public sphere. In all these cases, the display of the body, its symbolic inscription, and its capacity to generate striking images become fundamental strategies for attracting the attention of the media and the audience, highlighting the continuity of certain forms of action that span different historical contexts. The flags, in this sense, function as devices connecting these moments, not through a logic of equivalence, but through a genealogy that allows us to reflect on the transformations and continuities of activist practices.

Each of the flags establishes a specific correspondence with these contexts, articulating a dialogue between past and present through textile materiality and language. The slogans incorporated —‘My Body Belongs to Me’, ‘I am a woman not an object’, ‘Let’s name them all, living and dead’, ‘And it wasn’t my fault, nor where I was, nor how I was dressed’, ‘My Clothes are not my Consent’, ‘It is a Dress, not a Yes’, ‘You Are Not Alone’, amongst others— refer to recognisable slogans and introduce a dimension of contemporary urgency into the banners that reactivates their political potential. In this gesture, the project does not reproduce the historical banners; it rewrites them, demonstrating that social movements are not closed structures, but living processes that transform, are passed on, and adapt to their contexts.

The arrangement of the flags in the gallery consciously echoes the logic of suffragist marches, in which these banners were raised above the crowd, creating a visual landscape in motion. This reference goes beyond a formal matter and seeks to bring the memory of that occupation of public space into the exhibition space, making visible the relationship between the body, the object, and the environment in which it is located. As Mary Lowndes noted, the flags were forms that fluttered in the wind and captivated through colour, and it is precisely this dynamic quality that is recaptured in the exhibition, allowing for simultaneous observation of the front and back, highlighting the materiality of the fabric, the richness of the colours and the precision of the techniques employed.

The exhibition goes beyond simply displaying objects: it creates a space in which they can be experienced in relation to their

112

113

performative dimension. The flags appear as presences that occupy the space, go across it, and reorganise it, establishing a continuity between the street and the exhibition space. This transposition entails the reactivation of their political significance in another context, demonstrating how these forms continue to operate as devices of visibility and collective articulation. From this perspective, textile practices are configured as forms of activation involving time, body, and action. Flags encapsulate this dimension, articulating a relationship between gesture, image and presence that unfolds both within the exhibition space and in its symbolic projection, linking different temporalities and allowing inherited forms of resistance to continue operating. The textile not only refers to a historical memory, but activates it, demonstrating that the body and the textile have been —and continue to be— privileged spaces of political articulation.

In this sense, revisiting these forms responds to the need to position myself in relation to that which precedes me, beyond an exercise in historical review. Working with these genealogies involves recognising that the images, gestures, and strategies we activate today form part of a web of continuities and shifts that spans different historical moments. Since the start of this research in 2022, and through the project’s own development, the importance of attending to these intergenerational links as spaces from which to re-read, re-signify, and transform inherited codes of representation has become particularly evident. The project thus proposes not only a critical re-examination of the symbols of the past, but also the construction of a bridge —both theoretical and material— between different forms of activism, bringing their strategies, languages, and modes of manifestation into relation with one another. This is where the project takes on its meaning: in the possibility of sustaining these links, of making them visible and of rethinking, from the present, that which still challenges us. For if there is one thing that runs through these practices, it is precisely their capacity to persist, to transform and to reappear, reminding us that every form of resistance is, in itself, also a form of memory.

Bibliographical references

Parker, R. (2023). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Visual Arts.

Tickner, L. (1989). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. Chatto & Windus.

When embroidery is political

Semíramis González
Art Historian

It is significant that one of the art forms historically most strongly associated with the female domestic sphere —namely embroidery— has also, continuously though silently, served as a means of defiance. Wherever art history established hierarchies between art and craft, fine arts, and applied arts, and between public creation and private labour, a gendered map was also drawn up which relegated women to the symbolic and material realm of ornamentation and pastime as something pejorative. However, as feminist historiography has demonstrated, these practices taking place in the domestic sphere were not merely spaces of ideological reproduction, but also loci of resistance and agency.

Starting from the premise that “gender is a social category steeped in politics” (Millet, 2019, p. 68), we can analyse how cultural practices have also shaped our understanding of the feminine. If sex is political, so too are the techniques, media and materials associated with each gender. Embroidery, then, is not innocent; it is rather a technique shaped by centuries of disciplinary pedagogy, but also by the possibility of re-signification.

This project by the artist María Carbonell is to be found precisely at that point of friction: where the needle ceases to be a passive instrument and becomes a tool for political articulation. By reclaiming the textile strategies of the British suffragist movement and linking them to contemporary feminist actions, Carbonell does not merely present a formal genealogy; she activates a political memory that interrogates our present and endows it with agency.

The textile art scene is currently experiencing a resurgence, particularly in recent years and within the art world, not only in Spain but internationally. However, its resurgence dates back

114

115

The Subversive Stitch

several decades: “Between the 1960s and 1980s, there was an explosion of representation that drew on photography, performance, and video as preferred, though not exclusive, media (painting, drawing, printmaking, and sculpture were also languages of exploration). Textiles, weaving, fabrics, ceramics —technical processes excluded from the canon of ‘High Art’— integrated extraordinarily diverse works in quite an innovative way and in defiance of art’s hierarchies. The artists’ work on the body itself was a task of mapping, knowledge, identification, empowerment, and emancipation” (Giunta, 2021). This explosion did not arise out of nowhere. It was the result of an accumulation of gestures, many of them rendered invisible, that had begun decades earlier.

British suffragettes understood that the struggle for the vote was not merely a legal demand, but a symbolic dispute over the right to occupy public space. Their mass protests, carefully organised, deployed an iconography that combined aesthetics and strategy. The embroidered flags, banners, and attire were not merely ornamentation; they were also devices focused on visibility. By bringing techniques associated with the domestic sphere into the public space, they forced a significant shift, both in activism and in the visual realm, and what had been considered minor became an emblem.

The suffragists used their bodies (often violated and disciplined by the authorities seeking to silence them) as a surface for political inscription. This is what Federici points out when she says that “they have attempted to discipline and appropriate the female body, revealing that women’s bodies have constituted the primary targets —privileged sites— for the deployment of techniques of power and power relations.” (Federici, 2010). They embroidered slogans, wore colour-coded clothing, and marched in organised formations that turned the presence of women into a public event; the public space, traditionally masculine, was occupied by them, the women, who had been condemned to the private sphere, seemingly a place without agency. The body and the textile came together in the suffragist marches as vehicles for the same public statement.

In this work, María Carbonell revisits that tradition not out of nostalgia, but from a critical awareness of the present. At a time when, as Giunta notes, “we find ourselves in a new phase of feminism’s international expansion, which, in a sense, revisits the unfulfilled agenda of second-wave feminism whilst also acting against contemporary forms of violence” (Giunta, 2021), the work presented by Carbonell acts as a bridge between these two eras. The banners that make up the installation do not simply reproduce historical slogans: they incorporate slogans drawn from feminist actions in different countries, many of them having gone viral online, and shaped by diverse social contexts; and here this gesture is not innocent.

The neglect of working-class women in the demands of the suffrage movement was precisely one of the fiercest criticisms levelled at the movement. Authors such as Kate Millett warned of a bourgeois suffragist movement that had failed to pay “due attention to working-class women, upon whom the most outrageous exploitation fell” (Millett, 2019). For, as has consistently been the case, the history of feminism has been marked by tensions of class, race, and geopolitics. However, as a corrective to that initial oversight, and by drawing on slogans emerging from contemporary mobilisations with diverse social and cultural origins, Carbonell transcends an exclusively Western or middle-class genealogy. If it was social media that enabled the global circulation of feminist slogans and the viral spread of these proclamations across different countries, by incorporating them into her work, the artist introduces an internationalist dimension that complicates the suffragist legacy, completing and expanding it. It is no longer a single linear narrative, but a constellation of feminist voices from around the world.

With this project, Carbonell embodies what Adrienne Rich pointed out when she said that “the entire history of women’s struggle for self-determination has been buried under silence time and again” and that every feminist work tends to be received “as if it had sprung from nothing” (Rich, 1983). In this work, we witness a resistance to that patriarchal amnesia. By making the suffragist background visible and placing it in dialogue with contemporary feminist slogans, Carbonell places artistic practices within a tradition of resistance that is neither episodic nor accidental, but continuous.

However, there is an implicit reflection on the exhibition space in this work, way beyond the historical dimension. The exhibition is conceived by breaking with the logic of the display case and evoking the experience of walking amongst banners, as in a demonstration suspended in time and space. Thus, the gallery space becomes an intermediate zone between memory and action. It is not the street, but neither is it a white cube. It is a place where the embroidered slogans take on a different temporality: they cease to be ephemeral and are inscribed in a longer duration, without losing their critical power. If feminism in art has denounced the museum not only as an institution born in the heat of bourgeois modernity, but also as an apparatus of legitimisation and exclusion, the introduction of banners referencing feminist protest into this space also constitutes an act of displacement. Carbonell consequently traces a continuous thread from the 1970s to the present day, acknowledging the female artists who have demanded that both the museum and everything art displays “might be a place where challenges to social conventions could find a home, flourish and spread” (Perry, 2015, p. 45).

In this passage between the domestic, the public, and the institutional, another of the central tenets of feminist thought comes to the fore: the personal is political. Embroidering a slogan is not simply a matter of reproducing it: it is about incorporating it, imbuing it with the passing of time through the body, through the repetition of the gesture. The slogan ceases to be an ephemeral cry and becomes woven into the fabric, taking on a physical form. This emphasis on the manual process is no mere detail. In an age marked by digital immediacy, embroidery introduces a slow and insistent temporality. In the face of the fleeting nature of the present, the thread fixes the word onto the fabric. Slogans that have gone viral on social media find here a second reading, a new material life.

Then again, the subversion proposed by Carbonell lies not solely in the content, but in the critical re-reading of tradition. The title itself refers to Rozsika Parker’s book, in which she analysed how embroidery contributed to the construction of femininity. Carbonell embraces this ambivalence: embroidery has been a tool of domestication, but it can also be a means of questioning, of critical re-reading.

In a global present where violence against women takes on many new forms (from job insecurity, the gender pay-gap, digital violence or the rise of reactionary and denialist discourse), the act of embroidering slogans may seem modest, but that is precisely where its power lies. Federici reminds us that the body is a terrain of exploitation and resistance. Manual labour, carried out with one’s own body, is also a form of reappropriation.

Carbonell’s project does not idealise the past or the present, but rather poses many questions: what does it mean today to inherit suffragist strategies? How can we avoid repeating their exclusions based on class and race? How can we sustain an artistic practice that does not merely represent protest, but engages in dialogue with it? By incorporating slogans drawn from diverse contexts and placing textiles at the centre of the discourse, the artist puts forward a critical response. For if, as Millett pointed out, patriarchy is a political structure that permeates all spheres of life, then transformation cannot be confined to the legal or legislative realm. It must also affect the very imagery, symbols, and everyday practices that imbue with meaning what we see and name. Embroidery is an everyday practice; turning it into a political act shifts the axis of what is possible.

Ultimately, *The Subversive Stitch* is not just an art installation; it is a reflection on memory, transmission, and agency. Naming the suffragettes, reclaiming their strategies, and bringing them into dialogue with contemporary activists is an act of feminist genealogy. And to practise genealogy is also to practise activism.

In the face of the tendency to view each feminist wave as a complete break with the past, this project highlights continuity — the

threads link the same demands, despite the years that divide them. In the face of the risk of a stifling institutionalisation, Carbonell also champions the critical power of the museum as a space of resonance. Despite this neoliberal fragmentation that isolates struggles, the artist proposes weaving: a weave that builds a fabric thread by thread.

Perhaps that is where the strength of this work lies: in reminding us that the history of feminism is not a straight line, but a network of intersecting stitches. Each generation embroiders upon the inherited fabric, adding layers, correcting, unpicking, and sewing again. Subversion is not a single, solitary act; it is a continuous labour. Unlike Penelope, who sewed and unpicked, here the hands, voices, and demands of many women come together, stitch by stitch, to continue voicing their demand to be heard.

Bibliographical references

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (V. Hendel, Trad.). Traficantes de Sueños.

Millett, K. (2019). *Política sexual* (A. Moreno Sardá, Trad.; 5ª ed). Ediciones Cátedra.

Perry, L. (2015). "A Good Time to Be a Woman? Women Artists, Feminism and Tate Modern". In A. Dimitrakaki & L. Perry (Eds.), *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures, and curatorial transgressions* (p. 31-47). Liverpool University Press.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1ª). Icaria.





9 788448 271428



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA