

# LÉXICO DOMÉSTICO Y SUBVERSIÓN TEXTIL: LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD A TRAVÉS DE LA ESCRITURA BORDADA EN LA OBRA DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS

## *Domestic Language and Textile Subversion: The Making of Femininity through Embroidered Text in the Work of Contemporary Artists*

Paloma Ríos González\*   
Investigadora independiente

### Palabras clave

Bordado  
Textil  
Feminidad  
Arte contemporáneo

### Keywords

Embroidery  
Textile  
Femininity  
Contemporary art

**RESUMEN:** Desde el siglo XVI, el bordado fue categorizado como un arte femenino y doméstico, devaluado frente a las artes intelectuales y utilizado como una práctica de disciplina y control en la educación de las mujeres, lo que limitó sus posibilidades creativas y su lugar en el campo artístico. En el arte contemporáneo, el uso del bordado, en particular de la escritura bordada, reivindica y subvierte estos significados tradicionales para cuestionar dichas construcciones. Este artículo aborda, a través de la obra de artistas contemporáneas, las ideas asentadas sobre la feminidad, lo doméstico y la familia, mostrando cómo el bordado se reapropia hoy para visibilizarlas, problematizarlas o revertirlas. En las obras de Jana Sterbak y Catalina Mena se exponen las contradicciones y violencias latentes en el hogar; Aya Haidar y Kate Kretz visibilizan el trabajo doméstico y emocional no remunerado, especialmente en relación con la maternidad; mientras que JC Aguirre, Daniela Spector y Andrea Dezsó exploran las complejas relaciones madre-hija, convirtiendo el bordado en una herramienta de crítica social y expresión personal.

**ABSTRACT:** Since the sixteenth century, embroidery has been framed as a feminine and domestic art form, devalued in comparison to intellectual arts and employed as a means of discipline and control in women's education, thus restricting both their creative agency and their position within the artistic field. In contemporary art, embroidery, particularly in the form of stitched text, is reclaimed and reworked to subvert these inherited meanings and to challenge traditional constructions of femininity. Through the work of contemporary artists, entrenched ideas surrounding the domestic sphere, the family, and gender roles are critically examined, revealing how embroidery is reappropriated today as a strategy to make these structures visible, to interrogate them, or to actively overturn them. In the works of Jana Sterbak and Catalina Mena, the contradictions and latent violences of the home are exposed; Aya Haidar and Kate Kretz foreground unpaid domestic and emotional labor, particularly motherhood; while JC Aguirre, Daniela Spector, and Andrea Dezsó explore the complexities of the mother-daughter relationship, transforming embroidery into a vehicle for social critique and personal expression.

\* **Correspondence author / Correspondencia a:** Paloma Ríos González. Papeles de Identidad. Contar la investigación de frontera. UPV/EHU, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa – palomariosglz@gmail.com – https://orcid.org/0009-0007-4674-2818.

**How to cite / Cómo citar:** Ríos González, Paloma (2026). «Léxico doméstico y subversión textil: la construcción de la feminidad a través de la escritura bordada en la obra de artistas contemporáneas». *Papeles de Identidad. Contar la investigación de frontera*, vol. 2026/1, papel 333, 1-13. (https://doi.org/10.1387/pceic.27876).

Fecha de recepción: octubre, 2025 / Fecha aceptación: febrero, 2026.

ISSN 3045-5650 / © UPV/EHU Press 2026



This work is licensed under a  
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

<p><b>Hitz gakoak</b></p> <p>Brodatua Ehungintza Feminitatea Arte garaikidea</p>	<p><b>LABURPENA:</b> XVI. mendetik, brodatua etxeko eremura mugatutako arte femenino gisa kategorizatu zen, arte intelektualek baino balio gutxiago duen arte gisa, eta emakumeen heziketan diziiplina- eta kontrol-praktika modura erabili zen; horrek haien sormena eta arlo artistikoan zuten lekua mugatu zituen. Arte garaikidean, brodatuaren erabilera aldarrikatzen da, bereziki idazkera brodatuarena, esanahi tradizional horiek iraultzeko eta eraikuntza horiek zalantzan jartzeko. Artikulu honek, artista garaikideen lanaren bidez, feminitateari, etxeko eremuari eta familiari buruz errotuta dauden ideiak jorratzen ditu, eta erakusten du nola erabiltzen den gaur egun brodatua ideia horiek agerian uzteko, problematizatzeko edo iraultzeko estrategia gisa. Jana Sterbaken eta Catalina Menaren lanetan etxeko kontraesanak eta indarkeria estaliak azaltzen dira; Aya Haidarrek eta Kate Kretzek ordaindu gabeko etxeko lanak eta lan emozionalak ikusarazten dituzte, batez ere amatasunari lotutakoak; J.C. Aguirrek, Daniela Spectorrek eta Andrea Dezsók, berriz, ama-alaben arteko harreman konplexuak aztertzen dituzte, eta brodatua kritika sozialerako eta adierazpen pertsonalerako tresna bihurtzen dute.</p>
--	---

## 1. INTRODUCCIÓN

En el siglo xvi, durante el Renacimiento, se consolidaron las condiciones económicas y sociales que categorizaron el bordado como femenino, un arte doméstico, casi como una extensión de la supuesta naturaleza sexual de las mujeres. A pesar de que la mayoría de las personas que se dedicaban profesionalmente al bordado en esta época eran hombres, la idea de que se trataba de una práctica exclusivamente femenina se fue imponiendo progresivamente a lo largo de los siglos por un proceso que explicará Rozsika Parker en su ya clásico *The Subversive Stitch* (1986) y que recogemos brevemente en esta introducción. Además, conviene señalar que este análisis se sitúa principalmente en el contexto europeo y anglosajón, que los tiempos y las causas históricas por las que se crearon estas asociaciones entre feminidad y bordado no han sido lineales ni comunes en todas las culturas simultáneamente.

La privación de las mujeres del trabajo remunerado es una de las principales causas de su opresión y dependencia, así como de su identificación con el ámbito doméstico. La restricción de las mujeres a estar en casa y hacerse cargo del trabajo del hogar limitaba su educación, y por ello sus posibilidades a nivel intelectual creativo. No solo era necesario disponer de un espacio propio, una habitación propia, sino también de recursos materiales y de una seguridad económica que permitiera crear.

Los valores renacentistas estipularon una división de las artes que primó la pintura, la escultura y arquitectura, al mismo tiempo que se popularizaba el bordado *amateur* entre las mujeres. Esta división se basaba en la primacía de lo intelectual frente a la destreza manual, ignorando el trabajo intelectual que suponen en este caso bordar. Se asoció la figura de artista con la divinidad e inspiración individual, mientras que el bordado ha sido generalmente un trabajo colectivo que ejecutaba unas ideas diseñadas previamente. Esta es la principal razón por la que se devaluó el bordado en el siglo xvi, relegando la técnica a una categoría menor de arte por ser un trabajo colectivo, feminizado y artesanal.

Los conceptos de lo doméstico, la feminidad y el bordado están interrelacionados. El ideal de feminidad, representado en las mujeres nobles, se construye en base a una educación prematura que hacía que estos comportamientos parecieran innatos y, por tanto, naturales en las mujeres. El bordado como asignatura se generalizó hacia el siglo xvii y jugó un papel muy importante en esta educación femenina. Según Parker (1986, p. 1-4), la educación de las niñas era tolerada sólo cuando fuera lo suficientemente diferente a la educación de los niños, esto es, incluyera música, baile o bordado. Bordar se entendía como una práctica de sumisión y control, aseguraba largas horas de trabajo en casa, privado, mientras que puertas afuera denostaba cierta posición social.

La paulatina polarización de la distribución de la riqueza promovió la creación del bordado profesional y, por consecuencia, un bordado *amateur* que definiría el futuro de la artesanía. Que las mujeres nobles bordaran les otorgaba el honor que buscaban las mujeres de clase trabajadora, que utilizaban el bordado para evocar cierta feminidad y estatus social. Esto se plasma en la extraordinaria difusión del bordado doméstico debido en gran medida a estos hogares que intentaban diferenciarse del resto. Cualquier superficie textil era susceptible de bordarse para mostrar cierta posición social: sábanas, pañuelos, toallas y otros textiles domésticos. Lentamente, la técnica fue asignada como arte doméstico, asociado a las mujeres de clase trabajadora. La nueva importancia del hogar para la clase mercantil fue simultánea

al desarrollo de una ideología de la feminidad doméstica. Esto se articuló a través del matrimonio, pero también por la imaginería religiosa que, a partir del siglo xv, retrataba a la virgen humanizada en espacios domésticos y cuidando al niño.

Las artes domésticas fueron equiparadas en el siglo xvii con la virtud porque mantenían a las mujeres en casa. La ignorancia fue equiparada con inocencia, la domesticidad se presentó como una defensa frente a lo considerado promiscuo. Para el siglo xix, el bordado era sinónimo de castidad. El bordado *amateur* expresó el individualismo de la época, condicionado no por una expresión artística personal sino por la demostración de feminidad. Los textos de la época sobre comportamiento femenino y patrones remarcaban las virtudes femeninas de obediencia, castidad y humildad. Pocos hombres se arriesgan en este momento a poner en cuestión su sexualidad tomando como suya la técnica del bordado.

Este comportamiento femenino, establecido en la clase media a partir del siglo xvii, era inculcado mayoritariamente en la familia de manera tan temprana que se adoptó como natural. La relación entre madre e hija reproducía la ideología de la feminidad, sobre todo en el seno de las familias burguesas, también a través del bordado. La maternidad, el matrimonio, las labores eran concebidas socialmente como el propósito natural de las mujeres.

La feminidad era vivir en términos domésticos. Hasta hace muy poco el trabajo que realizaban las mujeres en el hogar se consideraba consecuencia de su domesticidad innata, un reflejo de amor, más que un trabajo invisibilizado que socialmente se ha adjudicado a un género concreto. Antes de la incorporación al mundo laboral, todo el trabajo que realizaban las mujeres era trabajo no remunerado, de cuidados. De hecho, todavía está muy vigente la lucha por los derechos de las trabajadoras del hogar, un sector de precariedad precisamente por la falta de reconocimiento a estos trabajos y su feminización.

Silvia Federici define como patriarcado del salario a esta nueva jerarquía que se produce dentro del hogar a partir de finales del siglo xix. Las mujeres proletarias dependían económicamente del salario de los hombres de su familia y, aun cuando muchas de ellas trabajaban de forma remunerada, especialmente en la industria textil, esta inserción laboral no desarticuló la división sexual del trabajo ni cuestionó la centralidad del salario masculino. Lejos de ser dueñas de su espacio, esta relación de poder hace al hombre supervisor de este trabajo no pagado de la mujer. Esta organización del trabajo y del salario, que divide la familia en dos partes, una asalariada y otra dependiente, crea una situación donde la violencia está siempre latente (Federici, 2018, p. 13).

Va en el siglo xx se produjeron profundas transformaciones en el ámbito doméstico con la incorporación masiva de las mujeres al mercado laboral. Mientras que en Europa coincidió con el inicio de la Gran Guerra, en Estados Unidos la incorporación masiva de las mujeres al mercado laboral fue durante la Segunda Guerra Mundial, seguida, tras el regreso de los soldados, por un impulso institucional y cultural que promovió su retorno al hogar. En el caso del estado español, aunque también se dio una mayor presencia femenina en el ámbito laboral, el régimen franquista reforzó posteriormente un modelo regresivo que devolvió a las mujeres al ideal del «ángel del hogar».

Si bien esta incorporación al espacio público supuso una ruptura parcial de la estricta división entre lo público y lo privado, no implicó una transformación estructural de los roles de género. El trabajo femenino continuó estando estrechamente vinculado a la prolongación de las tareas domésticas como la enseñanza, el cuidado o el servicio y las mujeres siguieron

siendo responsables principales del trabajo reproductivo y de cuidados, incluso cuando participaban en el mercado laboral (Panea, 2021, p. 347).

De la misma manera que para Silvia Federici el trabajo reproductivo es crucial para para la economía y el funcionamiento del sistema capitalista, para Pollock ha condicionado el lugar de las mujeres en las artes. Lo doméstico como dominio exclusivo de las mujeres ha tenido un impacto negativo en la forma en que se ha valorado sus producciones artísticas y condicionado su lugar en la esfera del arte. En cuanto a la utilización de lo doméstico por parte de mujeres artistas, Pollock ha argumentado que esto puede ser una estrategia creativa para cuestionar y subvertir las ideas tradicionales de la feminidad y el hogar (Pollock, 1988, p. 50-90).

Muchas artistas feministas de la década de 1970 utilizaron lo doméstico como un tema y un material en su obra para cuestionar la división de género del trabajo y los roles de género. Sin embargo, el uso de lo doméstico en el arte se ha visto como una limitación o una marca de inferioridad por ser temas tradicionalmente femeninos, como se evidencia en la propia categorización de las artes. Para entender el papel de las mujeres en la historia del arte y estudiar sus producciones hay que tener en cuenta estos conceptos de lo doméstico y la feminidad, más aún si se relacionan con el bordado. Estas artistas han escogido esta técnica intencionalmente para revertir estas ideas a través del imaginario doméstico.

## 2. LA DUALIDAD DE LO DOMÉSTICO

Como se ha apuntado, las fronteras de lo privado y de lo público no corresponden ya a determinados espacios físicos. Normalmente este espacio público pertenecía a los hombres, que se sentían en su casa tanto en el hogar como en la calle. Al ser compartido con las mujeres se ha hecho más evidente que estas no tienen un espacio propio ni en lo privado, que es la casa, ni en lo público, entendido como la calle. Y el desarrollo de este espacio mixto que ha formado la vida moderna no ha modificado verdaderamente esta disimetría (Collin, 1994, p. 234).

Para Collin, la asociación que hacemos de lo doméstico a lo privado es errónea, puesto que la mujer tampoco está en casa cuando está en el hogar. Esta hipótesis, formulada desde un análisis estructural de las sociedades patriarcales occidentales, permite entender el espacio doméstico como un ámbito atravesado por dinámicas de poder similares a las que operan en lo público o en aquello que Hannah Arendt definiría como lo social (Arendt, 2023, p. 57). Históricamente, la primacía masculina se ha ejercido en ambos espacios, situando a muchas mujeres en una posición de privación simbólica tanto de lo privado como de lo público.

Por ello, la clásica afirmación feminista de que «lo personal es político» o, lo que es lo mismo, «lo privado es político», implica la conciencia de que el ámbito privado, la familia/casa no es un espacio autónomo, sino que está sujeto a las mismas leyes y relaciones de poder que lo social. Como resultado, las mujeres carecen de privacidad y, por lo tanto, no podemos seguir considerando la casa como un espacio privado. En lugar de proporcionar a las mujeres un espacio para ellas mismas, la casa las coloca al servicio de los demás (Collin, 1994, p. 235). La casa es un espacio físico delimitado, pero también es un territorio moral.

La posición de las mujeres se ve reflejada en su relación con los objetos domésticos. En sociedades patrilineales, su ajuar incluía los muebles, utensilios y ropa que se llevaban al matrimonio, lo que subrayaba el papel forzado de la mujer como nómada en esta forma de organización (Amann y Alcocer, 2005, p. 91). De este modo, la posesión y el traslado del ajuar femenino operaron históricamente en las sociedades patrilineales como un mecanismo simbólico que marcaba la posición subordinada de las mujeres y los roles asignados.

La artista Jana Sterbak (Praga, 1955) es consciente de las tensiones que se generan dentro del hogar y su trabajo busca, a menudo desde la provocación y lo perturbador, la relación entre el cuerpo, el hogar y las estructuras de poder que los atraviesan. La mayor parte de los títulos de Sterbak poseen una carga semántica, no son meros añadidos decorativos. En *Attitude* (1987)<sup>1</sup>, la artista presenta cuatro camas de igual formato, sobre las que distribuye unas almohadas con la funda bordada de estilo característicamente americano (Panea, 2021, p. 355). Escribe distintas palabras que describen situaciones de cama, conceptos de orden moral y sexual: codicia, virtud, reputación, estética, ética, enfermedad y fantasías sexuales. Borda estas palabras en diferentes colores y tipografías, algunos autores señalan su relación con los emblemas barrocos (de Egoscozabal, 2006, p. 31).

Normalmente, el emblema es un género intermedio entre el lenguaje y la imagen. Consiste en una *inscriptio* que establece el tema, una imagen que ofrece una representación visual de éste, y en una *subscriptio*, que explica, a través del lenguaje, la relación entre ambas. En la producción de Sterbak, todos los elementos de la obra forman un solo cuerpo, de hecho, el cuerpo físico es algo que queda implícito. La materialización de la inscripción actualiza un pasado o un lugar potencialmente idílico que entra en contradicción con el contenido semántico de los términos.

La artista utiliza el lenguaje para reflejar el aspecto conceptual de la obra y, a través del elemento semántico, crea contradicciones en el espectador. El hilo del bordado proporciona color a la instalación que se funde en un blanco roto de la ropa de cama. La técnica crea un alto contraste entre las almohadas (suaves, blandas y cómodas) y la cama (fría, angular y poco atractiva), que representa lo masculino. En definitiva, la pieza ahonda en la semiología del dormitorio, explorando cómo el lenguaje contribuye a construir la subjetividad sexuada (Panea, 2021, p. 355).

La cama es en sí misma un objeto de gran contradicción, donde tienen lugar común la enfermedad y el placer, el dolor y el descanso. La cama conecta estos conceptos antagónicos, reduce el espacio que los distancia. Enfermedad (*disease*) y fantasías sexuales (*sexual fantasies*) evidencian esta dualidad del espacio doméstico, en concreto de este elemento. La escena parece idílica hasta que se torna inquietante después de leer los mensajes bordados: «la imagen de cómodo interior doméstico se transmuta así en representación de sentimientos y situaciones que habitualmente se ocultan» (Pérez Gil, 2016. p. 412).

La artista introduce tensiones entre los elementos y los articula estableciendo relaciones irónicas, casi paradójicas. Su práctica suele tener esa retórica de provocación, que aquí se genera gracias al bordado. La propia instalación, con las almohadas sobre camas, el epítome

<sup>1</sup> Imágenes de la obra instalada en Esker Foundation en el contexto de la exposición *Dimensions of intimacy* (20/09/2025-21/12/2025). Recuperado de: <https://www.facebook.com/EskerFoundation/posts/join-us-this-weekend-at-esker-and-get-comfortable-spending-time-with-the-art-of-/1215391223944391/>. Última consulta: 12/01/2026.

perfecto de una escena de intimidad choca directamente con el campo semántico de los términos inscritos. Esta obra establece una conexión directa con las relaciones contradictorias que existen en el interior del hogar.

Otra artista que utiliza objetos domésticos bordados para evidenciar la dualidad del hogar es Catalina Mena (Santiago de Chile, 1971). Uno de los elementos que configuran su marco teórico es «el cuerpo junto a lo doméstico», entendiendo el cuerpo como generador y consumidor de significaciones con relación a nuestro escenario cotidiano. «Lo que somos, lo que pensamos, lo que soñamos, incluso nuestra corporeidad se debe a un conjunto de asociaciones establecidas desde uno de los lugares que más fuertemente nos determina: la casa» (Mena, 2020). Los objetos domésticos, por tanto, nos acompañan en este transcurrir.

La noción de lo doméstico abarca un espacio-tiempo donde se entrelazan diversos universos del hacer y del ser. Aunque se asocia con la intimidad y lo familiar de lo conocido, es importante reconocer su complejidad y su relación con otros conceptos como lo desconocido o extraño. La casa es un territorio donde se establecen y conocen ciertas cosas, pero también donde se entrecruzan diversas aristas que lo hacen un lugar dinámico y multifacético (Montecino Aguirre, 2011).

*Léxico doméstico* (2012)<sup>2</sup> cuestiona esta figura apacible del hogar, asociado a la armonía y a lo casto de lo femenino. Mena dirá que hay algo extraño, desconocido, ligado a este territorio íntimo, en principio ampliamente conocido. Va elaborando, al igual que Sterbak, un lenguaje de dobles y triples grafías en el cual ciertos símbolos operan como metonimia de la feminidad. Los materiales con los que Catalina Mena elabora esta obra son fragmentos del mundo doméstico: de la cocina, del bordado, de la costura. Los cuchillos remontan al más arcaico de los instrumentos utilizados por las cocineras para elaborar platos, también son aquellos que se usaban para realizar rituales sacrificiales.

Cabe señalar que dependiendo del lugar donde hayan sido expuestos, los cuchillos de *Léxico Doméstico* adquieren diferentes significados. Emergen de la penumbra en la Galería Patricia Ready o amenazan con caer sobre la Venus arrodillada de Ernesto GAZZERI, el canon de la belleza femenina, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile<sup>3</sup>. Esas series de puntas evocan tanto la agresión como la defensa, remitiendo a la violencia doméstica y al arma blanca que puede utilizarse para protegerse. Estas connotaciones también se aplican a la aguja, que puede ser tanto un arma como un objeto para reparar, combinando el dolor y el placer en un mismo objeto.

*Léxico doméstico* es una obra polisémica. La propia artista habla de lo común que es tener cuchillos sobre la mesa en occidente, algo que en las culturas orientales sería impensable y que a ella le inquietaba. «Empecé a hablar del léxico, la palabra, la comunicación. Había una cosa que se relacionaba con el cuchillo, el filo y la palabra. Tenía que ver con poner atención para que nos diéramos cuenta de la importancia de las palabras y su posibilidad de herir» (Becerra, 2022). Interviene la superficie perforándolos para inscribir palabras con hilo dorado que brillan igual que el metal. De ese modo, el instrumento cortante, sin perder sus capacidades la-

---

<sup>2</sup> Para ver la imagen de detalle de la obra *Léxico doméstico* (2012). Recuperado de: <https://www.mnba.gob.cl/noticias/lexico-domestico-de-catalina-mena>. Última consulta: 13/01/2026.

<sup>3</sup> Time lapse del montaje de la obra en el museo con motivo del Día Internacional de la mujer trabajadora. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AmlNt5xrcyU>. Última consulta: 13/01/2026.

cerantes, se transforma en un «arma de doble filo» porque potencialmente puede accionar desde el gesto violento del cuchillo, pero también desde el intangible de la palabra<sup>4</sup>.

Cualquier palabra puede tener doble función, no todas son explícitamente violentas. Las uniones de palabras en las obras de Catalina Mena son temporales y efímeras, pero al mismo tiempo son impactantes e inquietantes porque cuestionan lo que se considera permanente y tranquilo, exponiendo las zonas grises y los fantasmas del hogar. Es interesante observar cómo el público interactúa con la obra, algunos se acercan y se acuestan debajo, mientras que otros se sienten intimidados. Según la artista, las palabras cambian según el momento del día y a veces las tenemos descuidadas, como los cuchillos.

Los signos y grafías domésticas en el trabajo de Mena parecen sugerir que el equilibrio de lo femenino en el ámbito doméstico puede volverse una «arma blanca», una fuente de peligro e imprevisibilidad. Rompiendo la tradicional imagen del hogar, la artista fórmula preguntas que revelan los filos y cortes agudos que se entrelazan en la vida cotidiana. Al filo de lo doméstico, cerca de, al borde de algo que parece ser y no es. Bastaría el desprendimiento de una sola de esas palabras afiladas, piensa uno, para darse cuenta del frágil equilibrio sobre el que se sostiene la convivencia doméstica.

### 3. UN TRABAJO INVISIBILIZADO

El trabajo doméstico es pariente cercano del ritual: es una secuencia de actos repetitivos que contribuyen a proporcionar una sensación de seguridad, manteniendo el orden tanto físico como moral de la casa y sus ocupantes. La acción doméstica es lo que mantiene este espacio y protege lo que contiene. El tiempo y el espacio impuestos a las mujeres están limitados por el rol que les han otorgado, el de estar al servicio de los demás. Esta mano de obra gratuita asumida mayoritariamente por las mujeres ha sido, y sigue siendo, esencial para el mantenimiento de la estructura capitalista. Durante la pandemia del 2020 se hizo evidente la necesidad de este trabajo de cuidados, remunerado o no, que realizaban las mujeres. Esta reflexión es la causa de la obra *Highly Strung* de Aya Haidar (Londres-Líbano, 1985)<sup>5</sup>, donde reflexiona sobre el trabajo invisible que realiza como artista y madre.

En piezas de tela recicladas, la artista borda un acto de trabajo invisibilizado que ha realizado cada día durante un año. Son actos banales, cotidianos, pero al final son la suma del día a día de una mujer, madre, esposa, cuidadora. Los soportes son objetos del hogar: trapos, pantalones, pañuelos, paños, entre otros objetos, y se exponen «highly strung» (muy tensados) sobre una cuerda de tender la ropa. Asimismo, este título también hace referencia al estado de ánimo tenso y angustiado de una persona.

Las labores domésticas son demandantes tanto física como mentalmente. Además de las tareas físicas, como la limpieza y el cuidado de personas dependientes, las mujeres enfrentan una carga mental constante. En promedio, esto se traduce en que antes de la pandemia del

<sup>4</sup> Sismica Chile (2021, 13 de marzo). Catalina Mena, Léxico doméstico. Recuperado de: <https://www.sismica.art/catalina-mena-lexico-domestico>. Última consulta: 13/01/2026.

<sup>5</sup> Haidar, A. (2020). *Highly Strung*. Colección del Guggenheim. Recuperado de: <https://www.ayahaidar.com/portfolio/highly-strung>. Última consulta: 15/01/2026.

COVID 19 la jornada laboral semanal de las mujeres duraba 10 horas más que la de los hombres. Durante el confinamiento, esta cifra aumentó hasta 17 horas semanales (Farré, 2021).

A raíz de su exposición individual titulada *Out Of Service* (2019, Cubitt, Londres), donde ya presentó un cuerpo de obras bordadas que contrarrestan las nociones nostálgicas de lo doméstico, surgió la idea de un cuerpo de trabajo de larga duración titulado *Highly Strung* (2020). Cada uno de los 365 actos de trabajo invisible que ha registrado ha sido bordado personalmente en una pieza de tela (Haidar, 2020), ya sea un trapo de cocina, un paño de limpieza, una muselina, un par de pantalones, una toalla, todo ello unido al espacio doméstico.

La afinidad de la artista con el bordado comenzó con su abuela, que siempre estaba tejiendo o cosiendo mientras charlaban cuando era pequeña. «No era solamente una habilidad que intentaba aprender, como tocar un instrumento: era parte de la conversación» (Ashby, 2021). También fue su abuela quien transmitió a Haidar la incapacidad de deshacerse de las cosas: las sábanas se convertirían en ropa, luego en pañuelos para la cabeza y, finalmente, en trapos de limpieza.

Las obras de arte mixtas de Haidar incorporan objetos encontrados y desechables que añaden capas adicionales de significado. «Para mí, son una parte importante del trabajo porque contienen historias mucho antes de que yo las haya tocado», dice, «son vestigios de personas y sus experiencias» (Ashby, 2021). El poder detrás de esta obra radica en su enormidad, donde los actos de trabajo invisible se presentan de manera tangible y cuantificada, invitando al público a navegar a través de ella. Sin embargo, el tiempo sigue siendo un elemento intangible que nunca va a ser representado del todo en este formato, «se convirtió en algo ritual, el bordado en sí mismo ya era otro trabajo» (Haidar, 2020).

La valoración conceptual de la obra también está intrínsecamente relacionada con su precio. El valor de la obra ha sido calculado en base a un trabajo continuo de 24 horas al día, los siete días de la semana, durante todo un año, aplicando una tarifa horaria de £8.72, que es la tasa de salario mínimo más baja en el Reino Unido para mayores de 25 años. Esta cifra busca cuantificar el trabajo no remunerado e infravalorado que implica la maternidad y ser ama de casa en la sociedad.

Kate Kretz (Pensilvania, 1963) hace lo mismo en *Emotional Labour* (2019)<sup>6</sup>. La maternidad cambió enormemente su trabajo, volviéndose más fuerte, crudo y profundamente vulnerable. Para ella la experiencia de tener un hijo es equiparable a cuando los historiadores del arte estudian la influencia de los viajes, las relaciones y enfermedades en la carrera de los artistas masculinos. Según la artista, esta experiencia transformadora ha sido ignorada en estas discusiones sobre la inspiración creativa porque es un fenómeno exclusivamente femenino (Kretz, 2019).

En *Emotional Labor Apron* (2019)<sup>7</sup>, Kretz borda en un delantal reciclado todas las acciones que suponen para ella trabajo emocional e invisible durante un día. A primera vista es un objeto femenino que se ha utilizado precisamente para evidenciar lo que supuestamente es dominio de las mujeres: la crianza, la limpieza, la cocina, la casa. Y todo el trabajo doméstico no reconocido.

---

<sup>6</sup> Imagen de la obra, propiedad de la galería *Catalist Contemporary* en Baltimore. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/kate-kretz-emotional-labor-apron>. Última consulta: 12/01/2026.

<sup>7</sup> Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/kate-kretz-emotional-labor-apron>. Última consulta: 12/01/2026.

#### 4. DE MADRE A HIJA

La familia se concibe como el espacio primario en el que se construyen los vínculos, la intersubjetividad y la transmisión de herencias y legados entre generaciones. Desde esta perspectiva, la subjetividad del yo no se configura de manera aislada, sino siempre en relación con otros y a lo largo del tiempo. Así, quien hereda se sitúa en una tensión constante entre la continuidad del legado recibido y la construcción de una identidad propia (Blanco Falero, 2019). Estos procesos de transición se inscriben, además, en un contexto social patriarcal que condiciona de manera específica la relación entre madre e hija. En este marco, la transmisión intergeneracional no solo implica saberes y prácticas, sino también valores y normas que reproducen una posición femenina devaluada, particularmente en el caso de la hija.

Es precisamente en estas tensiones donde emerge el conflicto, una reacción que Dio Bleichmar denomina «feminismo espontáneo», entendido como la rebelión frente a ese reconocimiento femenino devaluado que estructura la subordinación (Bleichmar, 1998). La aceptación del lugar social asignado a las mujeres no puede producirse sin conflicto, ni en la posición de la madre ni en la de la hija. Con frecuencia, la hija intenta superar el legado materno encarnado en la figura de una mujer concreta, marcada por el sacrificio constante de sus deseos personales.

La relación madre e hija fue un tema popular en las artes, especialmente en el bordado donde fue una relación idealizada. El hecho solo de bordar no podía inculcar feminidad alguna, es a través de una relación madre e hija, intensa y ambigua, llena de amor, a la vez que de culpa y aversión (Parker, 1989, p. 130). Durante el siglo XIX se constituyó un modelo de mujer burguesa que actuaba como paradigma de la feminidad ideal, también para las clases populares. Aunque las labores de aguja pudieran tener un potencial emancipador se asociaban principalmente a la perfección moral que aseguraba largas horas en casa, lejos de la perversión del espacio público.

En la España del siglo XIX, autoras como Emilia Pardo Bazán o Sofía Tartilán criticaron este carácter moralizante y escasamente útil de la educación destinada a las niñas de las clases populares: una educación «de adorno», carente de proyección profesional, que buscaba imitar el ideal de la mujer burguesa (Hernández, 2023). Esta formación tenía lugar, en muchas ocasiones, en el seno familiar, donde la elaboración de muestras o dechados bordados funcionaba como una expresión de obediencia y gratitud hacia la madre, que percibía a su hija como una prolongación de sí misma, algo que no sucedía del mismo modo con los hijos varones.

Al mismo tiempo, estas prácticas constituían una forma de educación forzada y opresiva que negaba la individualidad de la niña. La enseñanza doméstica de las labores de aguja pone así de manifiesto que el objetivo no era tanto transmitir un saber técnico específico, sino moldear subjetividades y enseñar a las niñas a «ser mujeres» dentro de un orden social determinado.

Es desde la relación compleja y ambigua que la artista Andrea Dezsó (Transilvania, 1968) recupera esta técnica para bordar, en forma de viñetas sobre pañuelos, los proverbios y lecciones aprendidos de su madre. En *Lessons from my mother* (2006)<sup>8</sup> la artista borda saberes y remedios populares a dolencias como un dolor de tripa, creencias o frases de su madre. Lo hace de manera irónica y lo acompaña de un dibujo también bordado. En esta obra se hace evidente la relación amor-odio hacia la figura de la madre, que quiere y cuida, pero también controla y juzga.

<sup>8</sup> Imagen de la obra en la página web de la artista Andrea Dezsó. Recuperado de: <https://andreadezso.com/embroidery>. Última consulta: 13/01/2026.

Le artista JC Aguirre (Ciudad de México) recuerda a su madre en la serie *Soy como mi madre: jugaba - amaba - soñaba - cuidaba* (2021)<sup>9</sup>. Sobre dos mantas y dos lienzos, hace un retrato de su madre. En algunas utiliza tintes acrílicos incluso cianotipia para imprimir imágenes que parecen sacadas directamente del álbum familiar. Lo que todas las telas tienen en común es que están unidas a un concepto bordado que nos devuelve a la idea del sacrificio materno visibilizando desde el agradecimiento esa dedicación. La propia técnica textil le une con ella, idealiza su recuerdo expresado con un estilo y materiales «naturalmente» femeninos. Lo doméstico está presente en la presentación de las telas, como si estuvieran colgadas a secar, y la caligrafía con la que están bordadas también evoca lo mismo que la imagen, delicadeza y nostalgia.

Aguirre se refiere a su madre como «aquella que olvidaba amarse a sí misma por amar a los demás, la que cuidaba del resto y de ella misma», la que «jugaba todo el tiempo, incluso durante sus días en el hospital...» (JC Aguirre, 2022). No sabemos si todas las mujeres viven la identidad materna como una contradicción entre un ser para sí o para otros. Según Lombardi, las madres transmiten tanto los valores instituidos como la impugnación de estos, legando la posibilidad de desear y vivir unas vidas con horizontes limitados para ellas mismas (Lombardi, 1990). Casi siempre la huella de la madre es profunda y, aunque existan ciertas contradicciones, en este caso se reconoce y se visibiliza esta anulación del yo materno por los otros.



Imagen cortesía de la artista.

*Te prohíbo que me olvides* (2019), Daniela Spector

<sup>9</sup> Imagen de la obra de JC Aguirre en la cuenta profesional del artista. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/CePNXlgOxFG/?igsh=ODd6cmFqczRudXg4>. Última consulta: 13/01/2026.

De la misma manera la fotógrafa Daniela Spector (Miami, 1988), en su proyecto *Te prohíbo que me olvides* (2019) explora la magnitud del duelo por la muerte de su madre a partir del archivo familiar, en el que combina objetos, textil y fotografía, casi con un interés arqueológico. En este caso coge imágenes de su entorno familiar que sacó ella misma en la década de los noventa y borda a mano frases que relaciona con su madre. Spector asocia estos materiales a la calidez y lo íntimo de la unión familiar, borda fotografías de su infancia con frases como «sana, sana, colita de rana» en las que intenta detener el tiempo y recordar a su madre a través de esta técnica.

Cabe preguntarse hasta qué punto el bordado y la costura, como prácticas de transmisión de feminidad de madre a hija, generaron vínculos ambivalentes que hoy se manifiestan en interrupciones o desplazamientos generacionales de ese saber. En algunos casos, el rechazo a continuar estas labores puede leerse como una forma de distanciamiento respecto de modelos de feminidad vividos como restrictivos. En determinadas artistas contemporáneas, como Aya Hadid, este conocimiento reaparece de manera no lineal, transmitido de abuelas a nietas, lo que sugiere una reapropiación crítica más que una continuidad directa.

Las obras incluidas en este análisis cuestionan la creación de la feminidad como herramienta de control social a través y a partir de la escritura bordada. Su uso como técnica artística no es una elección neutral ni accidental. Como hemos visto, se trata de una práctica históricamente feminizada, ligada al ámbito doméstico y sistemáticamente devaluada. Reivindicarla como medio de comunicación, expresión y denuncia supone subvertir el lugar de silencio, invisibilidad y reclusión al que tradicionalmente se ha relegado a las mujeres. Esta resignificación pone en evidencia una paradoja inevitable: el bordado es, al mismo tiempo, una técnica impuesta y una herramienta reapropiada. Elegirlo implica moverse en un terreno atravesado por condicionantes sociales y por la mirada masculina, lo que cuestiona la posibilidad de una elección plenamente libre dentro de una sociedad patriarcal. Sin embargo, es precisamente desde esa contradicción desde donde las artistas construyen discursos críticos, utilizando aquello que históricamente funcionó como instrumento de control para denunciar su propia opresión.

El bordado ha sido durante siglos un campo de expresión para mujeres trabajadoras, tanto en el ámbito profesional como *amateur*, y su persistencia en la práctica artística contemporánea actual obliga a reconsiderar el valor de lo doméstico y lo femenino dentro de la cultura y del arte. Reconocer estas prácticas permite no solo visibilizar las contribuciones históricamente marginadas, sino también cuestionar las estructuras culturales, económicas y educativas que han sostenido su desvalorización. Finalmente, la elección del bordado como técnica para escribir revela una retórica artística específica, en la que texto, material y gesto son inseparables. Ya sea desde el feminismo, la memoria personal, por la accesibilidad del medio o la voluntad de cuestionar los roles de género, también en el caso de artistas hombres, el bordado se consolida como una herramienta conceptual y formal cargada de significado político. Su persistencia y resignificación en el arte contemporáneo no solo funcionan como forma de resistencia, sino también como homenaje a las luchas históricas que lo atraviesan.

## 5. REFERENCIAS

- Amann y Alcocer, A. (2005). *El espacio doméstico: la mujer y la casa* (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica de Madrid.
- Arendt, H. (2023). *La condición humana*. Paidós.

- Ashby, C. (2021, 19 de noviembre). Hearth, home and heritage: Radically redefining the domestic with Aya Haidar. *Elephant*. <https://elephant.art/hearth-home-and-heritage-radically-redefining-the-domestic-with-aya-haidar-19112021/>
- Becerra, A. (2021, 10 de marzo). Entre cuchillos y bordados: Catalina Mena llega al Bellas Artes para resignificar los objetos domésticos. *Diario Uchile Cultura*. <https://radio.uchile.cl/2021/03/10/entre-cuchillos-y-bordados-catalina-mena-llega-al-bellas-artes-para-resignificar-los-objetos-domesticos/>
- Blanco Falero, R. (2019). Entre madres e hijas: Discusiones feministas sobre el legado. *Revista Digital de Ciencias Sociales*, 6(10), 205-226.
- Collin, F. (1994). Espacio doméstico, espacio público. En *Ciudad y Mujer* (pp. 231-237). Seminario Permanente «Ciudad y Mujer».
- de Egoscozabal, Y. (Coord.). (2006). *Jana Sterbak. De la performance al vídeo*. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Dio Bleichmar, E. (1998). *La sexualidad femenina. De la niña a la mujer*. Paidós.
- Farré, L. (2021, junio). Trabajo remunerado y no remunerado: la pandemia acentúa el fenómeno de la doble jornada entre las mujeres. *El observatorio social de la Fundación La Caixa*. <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/-/trabajo-remunerado-y-no-remunerado-la-pandemia-acentua-el-fenomeno-de-la-doble-jornada-entre-las-mujeres#:~:text=Se%20acent%C3%BAa%20la%20doble%20jornada,remunerado%2C%20disminuy%C3%B3%20en%201%20hora>
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Tinta Limón.
- Hernández, C. (2023). «Labores propias de su sexo»: El trabajo de aguja y la educación femenina en España en el siglo XIX. Domesticidad, profesión artística y construcción de género. *Historia y Memoria de la Educación*, 17, 343-372.
- Lombardi, A. (1990). *Entre madres e hijas: acerca de la opresión psicológica*. Paidós.
- Montecino Aguirre, S. (2011). *Al filo de lo doméstico. Armas blancas de Catalina Mena*. Galería Patricia Ready.
- Panea, J. L. (2021). Espacios domésticos de resistencia: la cama en el arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género. *Asparkía*, 37, 341-367.
- Parker, R. (1986). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. I.B. Tauris.
- Pérez Gil, M. (2016). *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo* (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art*. Routledge.