

Entrevista a Celia Pym.

Reconstruir la historia de los cuerpos mediante el zurcido de sus huellas

Carolina Martínez

(Escola Universitària ERAM, UdG)

carolina.martinez@eram.cat

Recibido: 27/04/2018 / Aceptado: 18/06/2018 / Publicado: 16/11/2018

Resumen: El trabajo de la artista británica Celia Pym puede abordarse a partir de diferentes temas, muchos de ellos vinculados al craftivismo, como las prácticas relacionales, el arte en la esfera pública, la sostenibilidad, el cuidado del medio ambiente, los hábitos de consumo o la ética de la moda. Pero la cuestión esencial de su obra, y que será el centro de esta entrevista así como su hilo conductor, gira especialmente en torno a la relación triangular entre tejido, cuerpo y memoria: las huellas de los cuerpos en las prendas y su historia a través de estas, la reconstrucción de lo desaparecido en el tejido, el paralelismo que para la artista tiene el hecho de cuidar un cuerpo y cuidar una prenda (con la consiguiente correspondencia entre piel y tela), y lo que para ella significa poner su cuerpo físicamente en sus acciones. De todo ello se intentará dilucidar si el resultado de su obra, consistente en la investigación y la reparación del tejido dañado por los usos de los cuerpos, podría representar una historia antioficial y no lineal, una especie de etnografía artística, en la que percibir la superposición de capas de vidas de las prendas, sus portadores, sus hacedores y sus reparadores. Una historia encarnada gracias a un triple contacto «con la materia, con la carne, con la desaparición» (Didi-Huberman y Semin, 1997: 11).

Palabras Clave: cuerpo, zurcido, memoria, huellas, Celia Pym

Interview to Celia Pym. Reconstructing the history of bodies through the darning of their traces

Abstract: The work of the British artist Celia Pym can be approached from different topics, many of them linked to craftivism, such as relational practices, art in the public space, sustainability, care for the environment, consumption habits or fashion ethics. But the essential question of her work, which will be the center of this interview as well as its guiding thread, especially revolves around the triangular relationship among cloth, body and memory: the traces of the bodies in the garments and their history through them, the reconstruction of what is missing in the fabric, the parallelism that for the artist has the fact of taking care of a body and taking care of a garment (with the corresponding relationship between the skin and the fabric), and what it means for her to put her body physically in her actions. All this will try to elucidate if the result of her work, consisting on researching and repairing the damaged cloth by the use of the bodies, could represent an anachronistic and anti-official history, a kind of artistic ethnography, where to perceive the overlapping of the lives of the garments, their wearers, their makers and their repairers. An embodied history born out a triple relationship and triple contact "with matter, with flesh, with disappearance" (Semin & Huberman, 1997: 11).

Keywords: body, darning, memory, traces, Celia Pym

Entre el 19 de febrero y el 12 de mayo de 1997 tuvo lugar en el Centro Pompidou de París una exposición comisariada por Didier Semin y titulada *L'Empreinte*. Compuesta por alrededor de doscientas obras realizadas con diferentes técnicas de impresión por artistas del siglo XX (entre ellos Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Jasper Johns o Max Ernst), *L'Empreinte* abría una reflexión en torno a las huellas, los rastros y la impronta del ser humano a lo largo del tiempo. Didi-Huberman y Semin, autores de la introducción del catálogo, planteaban la posibilidad de percibir estas huellas como una manera de recuperar la historia desde lo anacrónico, como una «especie de memoria deformante» (1997: 11) construida desde una mirada antropológica, puesto que cada huella, cada impresión liberaba «una suerte de eficacia paradójica o de magia». Esta misma hipótesis podría aplicarse también al trabajo de la artista británica Celia Pym, quien lleva haciendo obra textil desde 2007.

Aunque la obra de Pym puede abordarse a partir de diferentes temas, muchos de ellos vinculados al craftivismo (Greer, 2014), como las prácticas relacionales, el arte en la esfera pública, la sostenibilidad, el cuidado del medio ambiente, los hábitos de consumo o la ética de la moda, su cuestión esencial se basa en la investigación y la reparación de las «evidencias [en este caso inintencionadas] de las acciones del cuerpo» (Pym, 2017: 563) en las prendas de ropa. Por ello, el foco y el hilo conductor de esta entrevista sobre su trabajo, girarán en torno a la relación triangular entre tejido, cuerpo y memoria: las huellas de los cuerpos en las prendas y su historia a través de estas, la reconstrucción de lo desaparecido en el tejido, el paralelismo que para la artista (que tiene un posgrado en enfermería geriátrica) tiene el hecho de cuidar un cuerpo y cuidar una prenda (con la consiguiente correspondencia entre piel y tela)¹, y lo que para ella significa poner su cuerpo físicamente en sus acciones.

¹ Como apunta Žižek, a propósito de los cuerpos que David Lynch nos presenta a veces en su cine, «en el orden simbólico, incluso cuando estamos desvestidos, no estamos realmente desnudos, pues la piel hace el papel de “vestido de la carne”» (2009: 206).

Atravesando estos aspectos de manera reflexiva, intentaremos dilucidar si este proceso curativo del tejido dañado, si ese trabajo con los negativos, moldes o contraformas, podría abrir la puerta a una posible reconstrucción de la historia de la prenda reparada y del cuerpo de su portador o portadores, pero también de la de su hacedor o hacedores y la de su reparador o reparadores, desde un enfoque no cronológico ni oficial. Una historia basada en una especie de etnografía artística que se encarnaría a través de una relación triple «con la materia, con la carne, con la desaparición» (Semin y Didi-Huberman 1997: 11).

Celia, para comenzar, me gustaría preguntarte si te reconoces como craftivista.

No me identifico como craftivista. Las cualidades materiales de una prenda o tela, su color, textura y forma son lo primero para mí. Lo que me interesa es la relación entre las prendas dañadas y sus dueños. Me gustan las cosas deterioradas, me gusta la forma en que muestran la evidencia de su uso, y disfruto buscando una solución para su reparación. También me interesa cómo la ropa puede abrir una vía para el encuentro y para hablar con gente que no conozco. Mi trabajo no pretende ser una forma de activismo, aunque reconozco mi compromiso con un discurso social, performativo y crítico en torno al cuidado, la reparación y el arte.

Aparte de todos los temas y cuestiones que están en el radio de acción de tu trabajo y que citábamos en la introducción, tu obra tiene la particularidad de estar muy estrechamente relacionada con el cuerpo: con el de los portadores de las prendas, y con el tuyo propio, además de con la piel que serían esas prendas. Tu proyecto más amplio en el tiempo es *Mend*, que se extiende desde 2007 hasta hoy y para el que la gente te lleva sus propias prendas o las de sus seres queridos para repararlas. Me gustaría que nos hablaras de cómo empieza esa relación de intimidad con la persona que te lleva la prenda. ¿Podríamos decir que la gente se apoya en ese objeto textil personal para contar su historia?

Cuando llevo a cabo sesiones de zurcido (generalmente en galerías donde invito a miembros del público a traer algo dañado para repararlo) monto un «pupitre de remendado», una especie de consultorio donde podemos mirar juntos la prenda estropeada. Es un poco como una cirugía, mis herramientas están ahí, extendemos la prenda. Introduzco la mano dentro de ella para sentir y examinar el agujero, hablamos sobre la historia de la prenda y de cómo se hizo el agujero. Poner las manos y los brazos dentro de las mangas, los pies y las piernas de las cosas de otras personas es sorprendentemente íntimo. En estas situaciones pienso en mí misma como una remendadora profesional, por lo que adopto una actitud profesional, como una enfermera o una doctora.

¿Cómo procedes después para reparar el tejido?

Creo que hay algo muy potente en reparar agujeros con un color que contraste con el de la prenda. Me encanta poder ver el cambio y dónde estaban los agujeros, por eso realizo la reparación en un color que los resalta.

Tienes dos obras que tratan de manera concreta los agujeros: *Knitted Holes* (2010), donde la ausencia se hace presencia, y *Where the Holes Happen* (2017-2018). ¿Cómo abor das el trabajo con ese tejido desaparecido, ese vacío, esa ausencia?

Parte de mi atracción por el tejido dañado es la sensación de lo que falta, el espacio en negativo de un agujero, de ese algo que se ha desgastado. Las prendas que se han usado mucho a menudo tienen las formas de su propietario; para mí los agujeros de los tejidos funcionan como una sugerencia de un cuerpo faltante o ausente.

Como comentabas, tu elección es hacer una reparación visible, una decisión por «lo imperfecto» que ya planteasteis Freddie Robins (2007) y tú en la obra *The Imperfect* (2008) como una respuesta más humana y orgánica a la frialdad, la uniformidad y la supuesta perfección de lo

hecho en la fábrica, en cadena. ¿Consideras que tu obra colabora a diluir determinadas barreras, como las planteadas por McLaren y McLauchlan (2015), que existen en torno al zurcido y a su asociación con la pobreza?

Creo que hay que distinguir entre la necesidad y la presión por remendar algo porque no puedes permitirte comprar algo nuevo, y el remiendo como una elección, motivada por un deseo de cuidar y tratar bien un objeto. A veces, a esa motivación se suman la de no desperdiciar material y la preocupación por los problemas medioambientales relacionados con el consumo y la producción. Pero la motivación que más me interesa es la que tiene que ver con querer reparar una prenda porque sientes amor por ella, o porque tienes un apego a ella que te hace querer cuidarla.



Knitted Holes (2010). Celia Pym. Fotografía de Celia Pym.

En diferentes ocasiones has hablado de la similitud entre tu formación en el cuidado de personas mayores y tu labor artística con el tejido, ¿podrías contarnos cómo se materializa esta similitud?

Un impacto significativo para mí a la hora de estudiar enfermería fue aprender a observar cambios físicos sutiles en los pacientes. Por ejemplo, cambios en el color de su piel, la concentración de su orina, el olor de su aliento, o la fuerza de su pulso; y lo que es más importante: para hacer esa observación, debes colocarte cerca de esa persona y hacerla sentir a gusto. Me encantaba trabajar con enfermeras cualificadas y ver cómo actuaban. Eran capaces de hablar calmadamente a un paciente al mismo tiempo que le sacaban sangre sin que se diera cuenta; o de ofrecer seguridad de una manera sencilla, por ejemplo, cambiando con confianza un vendaje o tomando la temperatura, sosteniendo y tocando a los pacientes con un cuidado y una firmeza que les hacía sentir a salvo. A menudo, las enfermeras expresan esa gran habilidad mediante una combinación de destreza manual y cuidadosa concentración en el momento en que están con alguien. También a través de su sensibilidad para comprender la vulnerabilidad y la fortaleza cuando alguien está mejorando. Gracias a mi experiencia en enfermería desarrollé esa combinación de fina habilidad manual y sensibilidad para estar realmente concentrada en el momento en el que estoy trabajando. Y la trasladé a mi costura. Necesito saber qué estoy haciendo cuando llego al agujero, no puedo distraerme cuando estoy cosiendo. Estoy comprometida con la decisión de qué color usaré, qué tensión, con qué diámetro alrededor del agujero trabajaré. Es como el vendaje de las heridas.

La semejanza entre la piel de los cuerpos y la segunda piel que podrían ser las prendas se materializó en el proyecto *Mending and Anatomy* (2015)², para el que pasaste remendando tejidos tres meses en la

² *Mending and Anatomy* fue un proyecto enmarcado en *Parallel Practices*, una iniciativa del UK Crafts Council y el Cultural Institute del King's College de Londres, para el que Celia Pym

esquina de una sala de disección. ¿De qué manera te influyó estar en esa sala durante tantas horas, en contacto con esos cadáveres que, al igual que las prendas tenían tantas cosas que contar?

La sala de disección es un lugar muy especial. Es un espacio donde los estudiantes aprenden anatomía directamente en cuerpos humanos. Todos los cuerpos se donan y al final del año académico se devuelven a sus familias, realizándose una ceremonia de acción de gracias para agradecerles su regalo, su donación. La sala tiene un acceso restringido, ya que los cuerpos son material sensible. Las conversaciones con los estudiantes y el personal comenzaron lentamente. Al principio, los estudiantes tenían curiosidad por saber qué iba a enseñarles y luego, a medida que pasaba el tiempo y yo estaba más instalada, comprendieron que podían traerme sus propias prendas para que se las arreglase, que podían detenerse un tiempo en mi mesa de reparación, y hablar. El impacto de trabajar durante un período prolongado en la sala de disección me hizo reflexionar sobre la sensibilidad necesaria para trabajar con una persona real; esa persona que había donado su cuerpo estaba conectada con una familia y unos amigos, que estaban de luto (o no). Y sobre la cotidianidad de la vida, de tu cuerpo, tus prendas: las diferentes formas de nuestros cuerpos por dentro y por fuera. Creo que pensé mucho en estas diferencias, y en los rastros de vida. Los estudiantes a menudo comentaban que encontraban tatuajes o marcas de cirugías en el cuerpo con el que estaban aprendiendo, y la dificultad que esto entrañaba para ellos, ya que estas huellas personalizaban el cuerpo.

En el artículo que escribió Lloyd-Jones (2015) sobre el proyecto, esta explica cómo casi al final de tu estancia, una de las estudiantes se ofreció a enseñarte en uno de los cadáveres -igual que tú haces con las prendas

colaboró con Richard Wingate, Jefe de Anatomía del King's College, buscando paralelismos y cruces entre el trabajo de ambos (Pym, 2017).

de ropa- los restos materiales que quedaban de la vida de ese cuerpo, para intentar reconstruir su historia. ¿Cómo sucedió este intercambio?

Yo estaba trabajando en mi escritorio, remendando. Una estudiante estaba haciendo una disección junto a su mesa. Habíamos conversado previamente. Y se encontró con la evidencia de una cirugía abdominal, vio dentro del cuerpo los puntos dejados por un cirujano. Así que se acercó a mi escritorio y me dijo que había encontrado algo que creía que me interesaría porque era un zurcido, y me invitó a acercarme a su mesa y a su cuerpo para mirarlo.

En casi todas tus propuestas, tu cuerpo también es una presencia que forma parte de la práctica artística expandida que son tus obras. ¿Cómo funciona esta presencia para ti?

Hasta ahora no me lo había planteado...Para eventos en directo en los que estoy interactuando con el público y los participantes, supongo que mi cuerpo es parte de la historia, puesto que estoy tocando sus cosas. O moviéndome, si estas prácticas incluyen el baile. La verdad es que no he pensado mucho en ello. Siempre me ha encantado *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono. Me resulta muy emocionante ver las manos de la gente con esas grandes tijeras cortando tan cerca de su cuerpo, mientras ella se mantiene tan concentrada y tan quieta. Últimamente me ha empezado a encantar el trabajo de Joan Jonas, especialmente *Wind* (1968). Me gusta mucho la sensación de poder del viento empujando los cuerpos en la escena. El arte performativo hecho por mujeres ha influido en cómo pienso sobre el cuerpo.

Una aproximación algo diferente al resto de tus trabajos sería la del proyecto *59 Sorties* (2016)³ para el que creaste, junto con el coreógrafo Gaëtan Morlotti, una especie de taller participativo a partir del cual volver a dar vida a 59 trajes de los Ballets de Monte-Carlo pertenecientes

³ «S», de «sorties» (salidas), es la etiqueta con que el Museo Nacional de Mónaco tenía identificada la deteriorada condición y/o el origen desconocido de los trajes con los que Pym trabajó en el proyecto *59 Sorties*, de ahí su título. (Página web oficial de Celia Pym)

a la colección del Nouveau Musée National de Mónaco que estaban muy deteriorados. Son trajes que normalmente la gente corriente, evidentemente, no puede usar ni tocar, y precisamente tú les diste una nueva vida a partir del juego y el uso performativo que de ellos hicieron diferentes colectivos. ¿Puedes explicarnos un poco más cómo fue el trabajo con estas prendas?

Era una premisa bastante simple. El museo, que conocía mi trabajo con la reparación, me había invitado a ver su colección de vestuario, ya que tenían algunos artículos que estaban muy desgastados. Cuando los vi, me pareció que estaban demasiado estropeados como para poder hacerles algún arreglo significativo, que llevaría mucho tiempo, y que después continuarían en el archivo. Entonces me di cuenta de que el placer de esos trajes radica en llevarlos, por lo que debían volver a usarse y a actuar con ellos. Creamos un plan para llevar el vestuario dañado a tres grupos diferentes de personas.



59 Sorties (2016). Tres talleres performativos usando 59 trajes de la colección del Nuevo Museo Nacional de Mónaco, parte de [LAB- Behind the scenes of Monaco's Art Museum](#). Celia Pym. Fotografía de Michele Panzeri.

Para que los bailaran hasta quedar exhaustos. Invité a los participantes a enviarnos una lista de reproducción de sus canciones favoritas todas reunidas, y luego realizamos tres prácticas. En cada una de ellas, colocamos los trajes, hicimos algunos ejercicios, nos vestimos y bailamos. Quería que personas que normalmente no pueden tener acceso a estos archivos escénicos disfrutaran del vestuario. Pero principalmente estaba pensando en los archivos, ¿cuál es el valor de conservar piezas tan deterioradas cuando esta colección tenía ejemplares mejores y menos dañados de estos mismos trajes? No se trataba solamente de que nuestras 59 *sorties* fueran trajes únicos. También pensaba en el placer del movimiento y en cómo el vestuario te permite escapar o transformarte por un momento. Fueron diseñados para eso, así que los usamos para eso.

En este caso, además, la memoria de esos trajes era una memoria artística, histórica, de archivo, colectiva. ¿Estas características dieron a tu intervención matices diferentes de cuando trabajas con prendas ligadas a una historia más individual?

Sí, me hizo sentir más libre con las prendas, porque no pertenecían a un individuo en concreto.

¿Tenían también esos trajes huellas que permitieran reconocer que habían sido usadas por bailarines?

Había muchas marcas diferentes en el vestuario: cinturones extra para adaptarse a diferentes bailarines, muchas reparaciones rápidas que yo llamo «arreglos para el escenario» (no tienen por qué estar bien, porque el público no puede ver los detalles desde lejos), marcas de sudor, lágrimas, a veces los nombres de los bailarines escritos a mano dentro de la prenda...

Tu trabajo *This Darn Day* (2008), una acción en la que remendabas junto a más personas sábanas del sistema de salud nacional británico para que se pudiesen volver a utilizar, lo cita Ruth Katzenstein en su artículo

«Mending as Metaphor» (2016). ¿Reconoces toda tu obra como una gran metáfora de reconstrucción de la historia de los cuerpos, a través de la reparación del tejido dañado, que han dejado sus huellas y sus usos? ¿Podría representar esta historia, una historia antioficial y no lineal, resultado de una especie de etnografía artística en la que, tras tu intervención, podríamos percibir la superposición de capas de vidas de las prendas, sus portadores, sus hacedores y sus reparaciones?

Este trabajo lo realicé al principio de mi exploración sobre el zurcido. Empecé a reflexionar sobre la acción de reparar en 2007. En este trabajo hay muchas cosas que considero que están incompletas, como el hecho de que no pude devolver las sábanas a los hospitales. El día que abrí la actividad para que el público participase resultó ser una experiencia más difícil de lo que había imaginado, la gente solo quería practicar la costura, y era difícil transmitir la idea del proyecto. Siento el proyecto en general como un germen de una idea. Me gusta la idea de la historia antioficial: el daño y la reparación en telas y prendas de vestir es precisamente eso. Son historias de cuerpos, de vidas, de remendadores.

¿Crees en el zurcido como un arte revolucionario en el sentido planteado por Rozsika Parker respecto del bordado en el último capítulo de su libro?

¡No he leído el libro de Rozsika Parker!

Y, para terminar, Jessica Hemmings se planteaba en 2010 si era necesaria una teoría de lo textil y desde dónde se abordaría la misma. Esta cuestión cristalizaría después en el compendio *The Textile Reader* (2012). ¿Tú crees que es necesaria una teoría de lo textil propiamente dicha? Si es así, ¿cómo debería acometerse?

¡Tampoco he leído *The Textile Reader*! Miro mucho la obra textil, en museos, galerías y, a veces, en el diseño y la moda contemporáneos. Me encanta la

complejidad de hacer obra textil, aunque es muy delicada, ya que tienes que entrar en la urdimbre y construir a partir de ahí. Me entusiasma la estructura de los tejidos y la sensación de que se trata de un trabajo antiguo: todas las culturas han estado tejiendo, haciendo punto, bordando, imprimiendo y confeccionando telas durante siglos. En términos de una teoría del arte textil, vuelvo a la cuestión sobre cómo el cuerpo está íntimamente conectado con la tela, vistiéndola, durmiendo debajo de ella, acostado sobre ella, protegido por la sensación de la tela. Sentimientos que son difíciles de articular.

* Esta entrevista fue llevada a cabo a lo largo del mes de abril de 2018 a través de diferentes encuentros y conversaciones virtuales con Celia Pym. (Entrevista original realizada en inglés. Transcripción y traducción: Carolina Martínez)

Referencias bibliográficas

CELIA PYM: <http://celiapym.com>

DIDI-HUBERMAN, G. y SEMIN, D. (1997). «Faire une Empreinte» en DIDI-HUBERMAN, George. (dir.). *L'Empreinte*. París: Éd. du Centre Georges Pompidou, pp. 9-11.

GREER, Betsy. (ed.) (2014). *Craftivism: The Art of Craft and Activism*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

HEMMINGS, Jessica. (2010). «Textile Theory: Do We Need It?» en GIMENO-MARTÍNEZ, J. y FLORÉ, F. (eds.). *Design and Craft: A History of Convergences and Divergences*. Actas del VII Congreso ICDHS, celebrado en Bruselas entre el 20 y el 22 de septiembre de 2010. Disponible en: https://www.academia.edu/1886887/Textile_Theory_do_we_need_it. [Consulta: 25/03/2018]

HEMMINGS, Jessica. (ed.) (2012). *The Textile Reader*. Oxford: Berg Publishers.

KATZENSTEIN, Ruth. (2016). «Mending as Metaphor: Finding Community Through Slow Stitching in a Fast Paced World» en *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 998. University of Nebraska. Disponible en: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/998>. [Consulta: 25/03/2018]

LLOYD-JONES, T. (2015) «How the Other Half Live» en *Crafts*, vol. 253, marzo/abril, 2015. pp. 54-55.

MCLAREN, A. y MCLAUCHLAN, S. (2015). «Crafting Sustainable Repairs: Practice-based Approaches to Extending the Life of Clothes» en COOPER, T., BRAITHWAITE, N., MORENO, M. y SALVIA, G. (eds.). *Product Lifetimes and the Environment (PLATE)*. Actas del Congreso celebrado en la Nottingham Trent University entre el 17 y el 19 junio de 2015. Disponible en: <http://www.plateconference.org/conference-2015/proceedings>. [Consulta: 12/04/2018]

PARKER, Rozsika. [1984] (2017). *The Subversive Stitch*. London, New York: I.B. Tauris

PYM, Celia. (2017). «Mending and Anatomy: Making your Hands Knowledgeable». *Utopian Studies*, vol. 28, pp. 562-575. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/issue/38027>. [Consulta: 12/04/2018]

ROBINS, Freddie. (2007). «The Perfectly Imperfect», *Making Futures Journal*, vol. 4. Disponible en: <http://makingfutures.plymouthart.ac.uk/media/75715/freddie-robins.pdf>. [Consulta: 26/03/2018]

ŽIŽEK, Slavoj. (2009) *El acoso de las fantasías*. México DF: Siglo XXI

Carolina Martínez es profesora titular del Grado de Artes Escénicas de la Universitat de Girona (ERAM). Doctora en Bellas Artes, DEA en Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas y Licenciada en Humanidades (UCLM), y Diplomada en Interpretación Escénica (La Casona, Barcelona). Ha participado como investigadora en diferentes proyectos de artes escénicas y audiovisuales, formando parte en la actualidad de *Presencias y representaciones de la mujer en el cine de los orígenes*. Ha editado y traducido una antología de textos de la cineasta Maya Deren, y publicado artículos sobre danza, cine y artes escénicas en revistas de impacto. Aparte de su carrera académica, tiene una amplia experiencia como gestora escénica y cinematográfica.