



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES**

CARRERA DE ARTES VISUALES

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

**“PRÁCTICAS FEMINIZADAS RELACIONADAS AL CUIDADO
COMO LENGUAJES DE RESISTENCIA”**

TATIANA ESTEFANÍA ERAZO VELASCO

DIRECTOR: ERNESTO SALAZAR

QUITO, 2025

DEDICATORIA

A quienes sostienen la vida

AGRADECIMIENTOS

Infinitamente agradecida a todxs quienes han formado parte
de este caminito y lo han hecho más ameno y alegre.
Que la vida nos siga conectando y reencontrando.

Los agradecimientos especiales van
para mi mamá Andrea, mi hermana Valentina
y mis abuelitas Elisa y Lucía.

Gracias por acompañarme y guiarme,
gracias por el amor y el cariño,
gracias por todas las sobremesas compartidas
y por todas las que vendrán.

Índice de Contenido

Resumen	5
Introducción	6
1.1 El cuidado	8
1.2.- “Lo personal es político”	8
1.3.- Prácticas artísticas feminizadas como lenguajes de protesta	12
2.- Urdimbre. Pensarse desde la intimidad colectiva.....	18
2.1 ¿Quién soy?.....	18
2.2 Primeras intuiciones y exploraciones con el cuidado.....	19
2.3 El cuerpo que cuida	20
2.3.1 La feminización del trabajo reproductivo	20
2.3.2 La profesionalización del cuidado	22
2.4 Urdimbre	24
2.4.1 Sobremesa	25
2.4.2 Manada	28
2.4.3 Zurcidas	34
3. Costra y Corteza.....	36
3.1 Diseño museográfico y montaje	37
3.2 Inauguración	40
4. Conclusiones	46
5. Referencias bibliográficas	48

Resumen

Este proyecto de titulación analiza las dinámicas familiares y los sistemas generacionales de opresión, desvalorización y violencia sistemática que afectan a las mujeres, se utiliza el bordado como una práctica artística feminizada reparadora. A través de la reflexión interna y el acompañar colectivamente, el bordado se convierte en una herramienta para reorientar estas experiencias de opresión hacia la sanación y la visibilización social y política, dándole un nuevo significado, su lugar en el arte y en las prácticas cotidianas. La investigación busca dar a conocer cómo estas prácticas están profundamente entrelazadas con el género, la historia familiar y social y la corporalidad, mientras genera un espacio óptimo para la resistencia y la lucha política.

La Urdimbre (nombre de la obra artística) funciona como metáfora central y como lenguaje visual en este proceso, ya que permite entrelazar vivencias, memorias y afectos, convirtiéndose en un medio para unificar los propios cuestionamientos con los colectivos. Este proyecto no solo aborda las heridas generacionales, sino que también festeja la intimidad colectiva como un lugar de reparación y sanación, donde el arte va más allá de lo estético para ser un acto político y transgresor que permite visibilizar las historias de las mujeres y reconfigurar su lugar en la construcción de la transformación.

Introducción

Esta disertación nace de una inquietud personal y colectiva por reflexionar sobre el lugar que ocupan las prácticas feminizadas relacionadas con el cuidado en las dinámicas sociales y culturales contemporáneas. Desde mi experiencia familiar, crecí observando cómo el trabajo reproductivo, entendido como las actividades necesarias para sostener la vida, era naturalizado sobre el cuerpo de las mujeres y relegado al ámbito doméstico. Estas prácticas, realizadas mayoritariamente por mujeres, han sido históricamente desvalorizadas e invisibilizadas, a pesar de ser fundamentales para el funcionamiento social y económico. Este contexto me llevó a cuestionar las estructuras que perpetúan estas desigualdades: ¿Por qué el cuidado sigue siendo visto como una extensión de la biología femenina? ¿De qué manera estas actividades pueden resignificarse como lenguajes de resistencia y empoderamiento colectivo?

La investigación se sostiene sobre un marco teórico que articula principalmente en reflexiones de autoras como Silvia Federici, Carol Hanisch y Magdalena León, cuyas ideas han sido fundamentales para analizar la feminización del trabajo reproductivo y las dinámicas de opresión que estas prácticas perpetúan. Federici, en *Calibán y la bruja* y *El patriarcado del salario*, plantea cómo el capitalismo ha instrumentalizado el cuerpo y el trabajo de las mujeres, naturalizando su subordinación a través del amor, la moral y la virtud. Estas ideas resuenan con el movimiento feminista de la Segunda Ola, representado por Hanisch, quien con su ensayo “Lo personal es político” pone de manifiesto cómo las experiencias íntimas y domésticas son, en realidad, problemas estructurales que deben ser abordados colectivamente.

En mi práctica artística, estas inquietudes han tomado forma a través de procesos creativos que buscan resignificar lo íntimo y lo cotidiano como espacios de resistencia. Utilizo materiales y técnicas tradicionalmente asociados a las mujeres, como el bordado, el tejido y la cerámica, para cuestionar las jerarquías impuestas entre lo doméstico y lo público, lo manual y lo intelectual, lo personal y lo político. Obras como *Sobremesa*, *Manada* y *Zurcidas* exploran las dinámicas familiares y la memoria colectiva a partir del diálogo entre lo corporal y lo conceptual, proponiendo una relectura de estas prácticas como herramientas de denuncia y transformación.

En este proceso, me pregunto: ¿Cómo pueden las prácticas artísticas feminizadas generar nuevos lenguajes de resistencia? ¿Qué implicaciones tiene resignificar el trabajo del cuidado en un sistema que lo explota y desvaloriza? ¿De qué manera el arte puede convertirse en un espacio para reconstruir narrativas y visibilizar experiencias femeninas colectivas? Estas preguntas orientan mi investigación y configuran un marco en el que la experiencia personal se entrelaza con la crítica social, buscando no solo comprender el pasado, sino también imaginar posibilidades de cambio.

1. Prácticas feminizadas y sus dinámicas sociales

1.1 El cuidado

El término "cuidado" en español proviene del latín "cogitatus", un sustantivo derivado del participio "cogitare" que significa pensar o reflexionar. Etimológicamente, el término "cuidado" en español abarca dos dimensiones: la subjetiva, como preocupación, responsabilidad, disposición; y la material, como acción y ocupación. Además, "cuidar" se distingue de "curar", que tiene una connotación más médica (Elena, 2023)

Así pues, como indica su origen etimológico, el cuidado implica no solo preocuparse por alguien, significa también realizar acciones concretas en favor de esa persona. Es una actividad esencial de la especie humana. Natural. Este concepto, el de naturaleza, sin embargo, ha sido utilizada por el sistema capitalista para explicar e incluso justificar ciertas desigualdades sociales -relaciones explotadoras- como innatas y, por ende, imposibles de cambiar ¿Cómo se lucha contra algo que se supone nos define como seres humanos? O en el caso del trabajo doméstico y de cuidado, ¿nos define como mujeres?

Es necesario puntualizar que el género, atravesado también por clase y raza, funciona como uno de los factores estructurales y estructurantes en el posicionamiento social de una persona. Así pues, la disparidad de género existente en nuestra sociedad, y a su vez la visión universalizante de la clase dominante, contribuyen directamente a la naturalización de UNA feminidad; una a la que se le asignan tareas, formas de ser y comportamientos relacionados directamente a las funciones de la biología de la mujer o al cuerpo con útero. Esta naturalización cumple una función esencial de

disciplinamiento corporal y social que se disfraza de deseo, de aspiración e incluso de una necesidad interna sobre el que un cuerpo feminizado cree no tener el control.

Asimismo, las reflexiones de Silvia Federici alrededor del trabajo doméstico no remunerado, contempla a esta codificación de la identidad biológica del trabajador como punto clave en la exclusión y subordinación de la mujer en el ámbito social, que facilita su explotación remunerando su trabajo reproductivo con amor, virtud y moral (Federici, Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas, 2013)

Hay que reconocer que el capital ha tenido mucho éxito en ocultar nuestro trabajo. Ha creado una verdadera obra maestra a costa de las mujeres. Al negar el salario al trabajo doméstico y transformarlo en un acto de amor, el capital ha matado muchos pájaros de un tiro. En primer lugar, ha conseguido un montón de trabajo casi gratis y se ha asegurado de que las mujeres, lejos de luchar contra él, buscarán ese trabajo como lo mejor de la vida (las palabras mágicas: "Sí, cariño, eres una verdadera mujer"). Al mismo tiempo, ha disciplinado también al trabajador masculino, haciendo que su mujer dependa de su trabajo y de su salario, y lo ha atrapado en esta disciplina al darle una sirvienta después de que él mismo haya trabajado tanto en la fábrica o en la oficina. (...) Es precisamente esta peculiar combinación de servicios físicos, emocionales y sexuales que están involucrados en el papel que la mujer debe desempeñar para el capital lo que crea el carácter específico de esa sirvienta que es la ama de casa, lo que hace que su trabajo sea tan pesado y al mismo tiempo invisible. (p. 35, Federici, 2013)

Bajo esta lógica, Federici distingue cómo las sociedades capitalistas buscan separar la reproducción social de la producción económica, invisibilizando y

desvalorizando la primera, aunque en contradicción con su propio funcionamiento, esta sea su base estructurante y dependa directamente de ella. Así pues, se construye una relación jerárquica y asimétrica de género basada en el sesgo biologicista de dependencia entre quienes reciben una remuneración por su trabajo y quienes, al no recibirla, quedan atrapadas en un ciclo de explotación: la división sexual del trabajo.

Incluso con la inserción de la mujer en el ámbito social con la profesionalización del trabajo reproductivo a finales del siglo XIX e inicios del XX, esta división no desaparece; por el contrario, refuerza su sobreexplotación. Con la doble jornada laboral simplemente hay menos tiempo para cuidar, criar, satisfacer, y, sin embargo, se exige cumplirlo. Por esta razón, también se habla de la lucha contra este sistema opresivo como un privilegio de clase y raza, porque a fin de cuentas, ¿quién realmente tiene tiempo para luchar contra el sistema, si en principio necesito trabajar incansablemente para apenas sobrevivir y sostener la vida?

Como menciona Silvia Federici, “Lograr un segundo empleo nunca nos ha liberado del primero. El doble empleo tan solo ha supuesto para las mujeres tener incluso menos tiempo y energía para luchar contra ambos” (Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, 2013). Se vende como libertad el que la mujer ya no ejerza su papel solo en el ámbito doméstico, pero los trabajos asalariados que se nos permiten desempeñar están directamente ligados al trabajo reproductivo (enfermería y cuidados, atención social, docencia, gestión social y cultural, arte) y, por otro lado, mal remunerados.

Bajo esta realidad, es que el movimiento feminista toma una posición de lucha en defensa del reconocimiento del trabajo reproductivo, efectivamente, como un trabajo que debe ser remunerado, pero no solo en el sentido monetario para reclamar el capital

que por derecho nos pertenece, si no con un objetivo principalmente político e ideológico; desnaturalizar el trabajo reproductivo.

Así pues, en una sociedad en la que solo quien recibe el servicio del cuidado y el amor es beneficiado, la lucha se ha concentrado en la redirección de este ejercicio desde y hacia las mismas mujeres. El autocuidado como una opción emancipatoria del sistema patriarcal; como una posibilidad de cambio de la situación condicionante en la que nacemos. No abandonamos el cuidado para desnaturalizar de nuestros cuerpos esta práctica, al contrario, nos apoderamos de él y lo convertimos en un lenguaje de resistencia colectiva. Como lo plantea Magdalena León “(...) entonces, el empoderamiento de las mujeres significa la pérdida de la posición privilegiada que el patriarcalismo ha destinado a los hombres” (León, 1997)

1.2.- “Lo personal es político”

En 1969, Carol Hanisch publicó un artículo que lleva por título una consigna que empezaba a tomar fuerza en las marchas y protestas organizadas por el movimiento feminista en pro y defensa de los derechos de las mujeres: “Lo personal es político”. La popularidad de la frase se debió a que el artículo introdujo al debate público temas que hasta ese momento se consideraban distantes y distintos de la esfera social, como el trabajo doméstico, la familia, la identidad y libertad sexual, etc. Esto forjó el posicionamiento político del movimiento a no solo exigir el cumplimiento de derechos fundamentales, sino también al análisis contextual e interseccional de la invisibilización, desvalorización y violencia contra la mujer y, por consecuencia, a la lucha por una reestructuración del sistema que causa estas desigualdades, como ya lo explicamos en la primera parte de este capítulo.

“Lo personal es político” sostiene que los problemas personales de las mujeres, a diferencia de lo que el patriarcado y el sistema capitalista nos ha hecho creer, son problemas políticos. En este sentido, Hanisch hace una crítica a la terapia como herramienta para perpetuar las opresiones del sistema: “Me ofende enormemente que yo o cualquier otra mujer piense en necesitar una terapia en primer lugar. Las mujeres tienen problemas, ¡no están enfermas! Lo que necesitamos es que cambien las condiciones objetivas, no ajustarnos a ellas y la terapia se está acomodando como alternativa al malestar personal” (Hanisch, 1969). y plantea que solo a través de la acción colectiva se pueden encontrar soluciones reales.

La propuesta de Hanisch es la “Terapia política”; círculos de mujeres que se reúnen para compartir problemas personales, pero no con el objetivo de resolverlos, sino más bien encontrar conexiones entre todas las experiencias y hacer cuestionamientos y reflexiones al respecto. Esto también como un ejercicio de confrontación con nosotras mismas, con nuestra realidad y cambiar la narrativa con la que hemos autoconstruido la experiencia femenina.

Bajo esta lógica, mi práctica artística se basa en la acción colectiva como terapia política y subrayo prácticas artísticas feminizadas, como el bordado, en generadoras de espacios de encuentro, diálogo y sanación, con el objetivo de confrontar al poder patriarcal que los ha minimizado.

1.3.- Prácticas artísticas feminizadas como lenguajes de protesta

Lamentablemente, según lo que hemos estudiado hasta este punto, no es una sorpresa saber que las mujeres han sido excluidas de los grandes relatos artísticos (la historia hegemónica del arte) y relegadas a prácticas consideradas "menores", como el bordado y el tejido, que nuevamente se relacionan directamente a lo doméstico; un

espacio “privado” e “íntimo”. Con la teoría feminista de la Segunda Ola, el movimiento inició un trabajo de revalorización de distintas prácticas artísticas feminizadas para usarlas como herramientas políticas de denuncia y resistencia frente a esta violencia estructural. Como señala Andrea Geat en “Lo artístico es político. Género, identidad y poder en discursos estéticos del NEA”; el arte feminista no solo busca cuestionar las estructuras patriarcales, sino también reestructurar el campo del arte como un espacio de transformación social (Geat, 2012).

Entendiendo al hogar como un espacio relegado a los márgenes por el patriarcado, pero también como un lugar de aprendizaje textil intergeneracional y familiar y, por lo tanto, comunitario; el bordado y el tejido, dos de las prácticas artísticas feminizadas más usadas por el movimiento feminista, han sido fundamentales para crear comunidades de mujeres, donde se comparten historias, emociones y luchas, tal como lo planteaba Hanisch con las “Terapias Políticas”. En pocas palabras, expresiones culturales generadoras de un conocimiento situado y antihegemónico.

Un ejemplo muy claro y cercano al contexto latinoamericano son las Arpilleras chilenas (Figura 1). Durante la dictadura de Pinochet, las mujeres chilenas, en particular, enfrentaron una represión brutal, que incluyó la desaparición forzada de personas, la tortura y la censura. Sin embargo, la resistencia no solo se dio en las calles o en las organizaciones políticas; también tomó forma en el arte, especialmente en el trabajo textil. Las arpilleras, una técnica tradicional que generalmente se utilizaba en la vida doméstica y rural, fueron resignificadas por las mujeres como una forma de resistencia pública frente a un régimen opresivo.



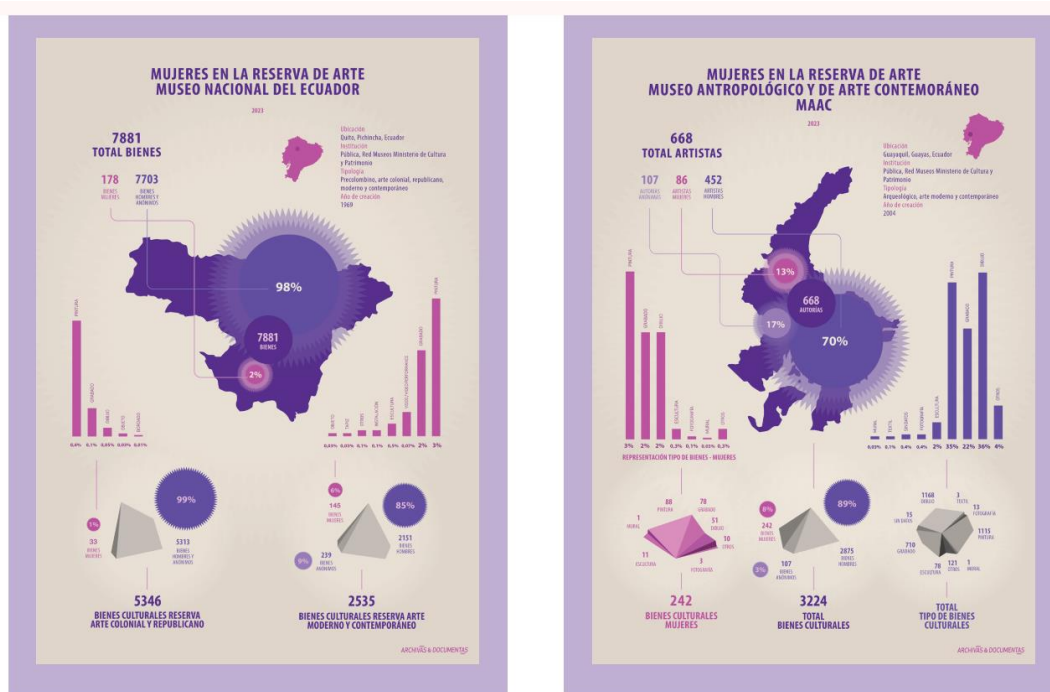
Figura 1: Conjunto de cinco Arpilleras chilenas, 1980 y 2009 (Arte, 2023)

Así pues, cito las palabras de Roberta Bacic, investigadora en temas relacionados con los derechos humanos:

“(…) una vez más – las arpilleras nos ayudan en la narrativa de estas memorias. Sus figuras cándidas, dulces, humanizadas, tiernas, que nos impulsan a tocarlas, a acercarnos, invitan a que nos aproximemos a estas experiencias y así transformemos lo insoportable en soportable; haciéndonos partícipes de los eventos en vez de alejarnos de ellos. Por otro lado, su candidez hace insostenible no acercarse a la situación de las personas afectadas y asumir una postura ante lo vivenciado” (Geat, 2012)

En una línea un poco más contemporánea, puedo citar el trabajo de Tania Lombeida, activista y gestora ecuatoriana, con Archivas & Documentas, un proyecto

de archivo que ha liderado desde 2016 y que trabaja en recuperar, investigar y poner en valor la producción artística visual femenina y feminista del Ecuador. Su investigación ha consistido en la desclasificación, digitalización y catalogación de material documental tanto en reservas privadas como en museos y bibliotecas sobre la memoria de estas artistas, y la creación de mapas de diagnóstico sobre el funcionamiento de los distintos circuitos del arte (Figura 2). Todo esto con el fin principal de abrir un archivo nacional público y digital que permita el acceso y la preservación a la vida y aporte de estas mujeres olvidadas sistemáticamente por la historia.



Mapa Mujeres en la Reserva de Arte del MuNa

Mapa Mujeres en la Reserva de Arte del MAAC

Figura 2: Mapas de la presencia de artistas mujeres en museos a lo largo del Ecuador (Lombeida, Tania Lombeida, 2022)

Parte de los resultados de la investigación tuvieron lugar en 2021 en el Museo Nacional, en una exposición artística titulada “Las artistas en el MuNa. Formas de hacer y ser visibles” (Figura 3 y 4). Se expusieron obras de artistas mujeres del archivo nacional que nunca habían sido expuestas, poniendo en debate nuevamente la situación de la mujer en el arte ecuatoriano, motivando también a generar ideas sobre las posibles

acciones colectivas que pudieran transformar estos espacios de representación, pensamiento y circulación.



Figura 3: Cartel promocional de la exposición "Las artistas en el MuNa. Formas de hacer y ser visible" (Lombeida, Tania Lombeida, 2020)

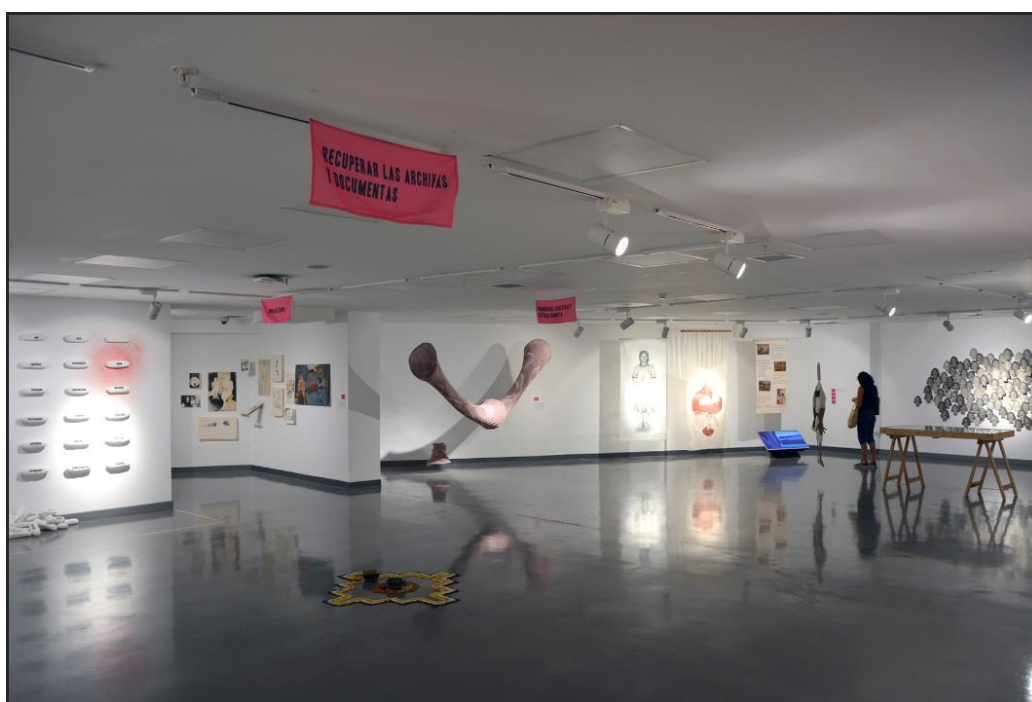


Figura 4: Sala expositiva en el MuNa (Lombeida, Tania Lombeida, 2020)

En este sentido, aunque el trabajo de Tania Lombeida no sea un referente artístico como tal, destaco su trabajo como el impulsor de la parte investigativa y

conceptual de mi obra. Además, de un ejemplo claro y cercano a mi contexto y realidad cultural en Ecuador, donde se pretende visibilizar y rescatar el trabajo artístico de mujeres que sufrieron la minimización de su capacidad artística, relegándolo a lo privado y sin valor.

2.- Urdimbre. Pensarse desde la intimidad colectiva.

Urdimbre

Conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela. Sin.: intriga, trama, maquinación, conspiración, maniobra.

RAE, 2023

2.1 ¿Quién soy?

Creo que una pregunta clave que detona los inicios mi investigación artística es definir ¿quién soy? Una pregunta que, casi naturalmente, se le plantea desde que una es muy pequeña; respondiendo en principio con tu nombre, tu edad, quienes son tus padres o donde vives. A medida que una crece, la respuesta se va complejizando. En mi caso, no siempre ha sido una pregunta fácil de responder, ha ido cambiando y mutando con el tiempo. De hecho, creo que mi primer acercamiento a la definición que tengo hoy fue en tercer semestre en la clase de taller (2022) donde, justamente se planteaba responder esta pregunta. La conclusión a la que llegué fue que no puedo definirme como un individuo, ciertamente, soy parte de un todo, SOY, un conjunto de experiencias, personas, objetos y lugares.

Esta aproximación al Urdimbre me llevó a pensar principalmente en mi familia. Crecí rodeada, en su mayoría, por mujeres. Tanto en mi familia como en la escuela, la mayoría de las personas con las que convivía eran mujeres. Por esta razón, desde muy pequeña me vi rodeada de problemas, experiencias y violencias que, lamentablemente, definen la vida de las mujeres en una sociedad que constantemente atenta contra nuestros derechos y lo normaliza. Observar y cuestionar estás problemáticas dentro de

mis dinámicas familiares y personales se convirtieron fácilmente en el impulsor principal de mi práctica artística.

2.2 Primeras intuiciones y exploraciones con el cuidado

El primer acercamiento que tuve hacia el cuidado, una práctica feminizada como herramienta política que puedo reconocer fue en cuarto semestre, igualmente en la clase de taller (2023). También fue el primer semestre donde exploré con el audiovisual y, en conjunto con el trabajo que ya veníamos desarrollando, esos meses elaboré un producto de videoarte titulado “La Milagrosa. Entre la Madre, la Tierra y la Diosa” (figura 5), un corto de cuarenta y un segundos en el que me apropio de ciertos símbolos religiosos femeninos como la Madre Tierra (Pacha Mama) y la Virgen María. El proyecto se produjo en la provincia de Imbabura, ciudad de Ibarra, barrio Santo Domingo, en la casa de mi bisabuela y en dos de los cementerios más cercanos al lugar, en el feriado de día de muertos. Considero importante mencionar el contexto de la realización de este proyecto porque estos lugares son especialmente familiares y personales. Son lugares que he habitado desde muy pequeña, que siempre revisito y que más allá de generarme nostalgia han definido en gran parte el desarrollo de mi trabajo de investigación-creación por su conexión con un legado y herencia de dinámicas familiares que reproducen prácticas machistas.

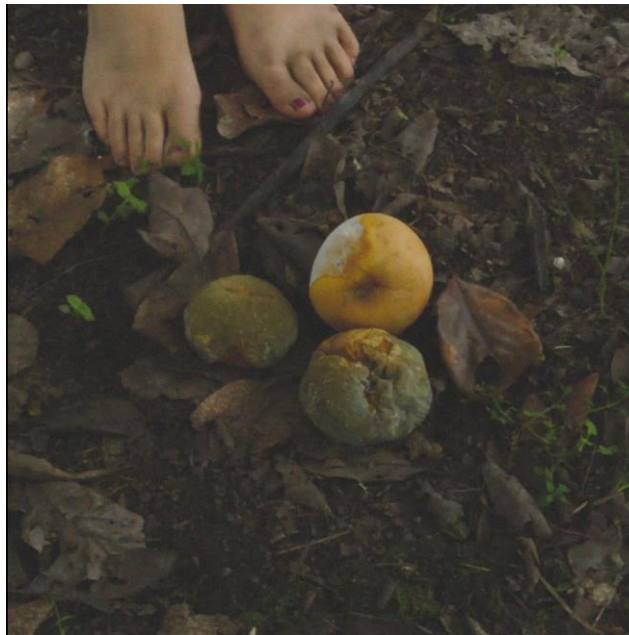


Figura 5: Fotgrama. La Milagrosa Entre la Madre, la Tierra y la Dios. Archivo personal. (Erazo Velasco, Tatiana, 2022)

Con este trabajo mi objetivo principal era indagar sobre los roles de la mujer presentes en la religión católica y cómo refuerzan estereotipos y dinámicas violentas de control sobre el cuerpo de la mujer; un cuerpo que no es humano y solo sirve para reproducir y servir. Un acercamiento que, en su momento me resultó bastante intuitivo, pero que ya iba dirigiendo mis intereses hacia hablar sobre el trabajo reproductivo.

2.3 El cuerpo que cuida

2.3.1 La feminización del trabajo reproductivo

La clase de taller de quinto semestre (2023) terminó consolidando lo que había iniciado en cuarto mediante una serie de consignas que me ayudaron a entender mi posición política, específicamente frente a las prácticas feminizadas y trabajo reproductivo. Así, empecé a investigar sobre la maternidad, con el objetivo de indagar más a fondo en la feminización como herramienta de consolidación de prácticas

sociales culturalmente relacionadas a lo femenino y su contribución en la organización y funcionamiento social en base al género.

Con esto en mente, me surgieron preguntas enfocadas en la concepción social de la maternidad y los cuerpos que conciben, crían y cuidan: ¿Qué es ser madre? ¿Cuáles son las cualidades que definen a una madre? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Desde cuándo? Muchas de estas preguntas me llevaron a pensar en la imposición de los roles de género desde la inocencia del juego en una etapa en la que asimilamos nuestra propia existencia; la niñez.

Decidí entonces trabajar a partir de la experiencia personal, rememorando cuando, en mi infancia, mi abuelita me enseñó a hacer un “bebé” doblando y enrollando de cierta forma, casi cualquier saco. Me pareció coherente resolverlo mediante el video-performance, ya que me permitía explorar a través de la acción con el mismo cuerpo; un cuerpo feminizado (el mío) que se encuentra atravesado por este tipo de violencias.

Así nace “Maternar”, una obra audiovisual de video-performance de aproximadamente un minuto y medio de duración en el que exploro otras posibilidades de juego con el “saco bebé” que no sea solamente maternarlo (Figura 6).



Figura 6: Matenar, Videperformance (Erazo Velasco, Tatiana, 2023)

La realización de esta obra me encontró con el tema de mi proyecto y aunque para Urdimbre no continué con la línea del audiovisual y el performance creo que me ayudó a entender mi trabajo desde una corporalidad que no se desliga del pensamiento y del concepto en sí mismo.

2.3.2 La profesionalización del cuidado

Para sexto semestre (2023), mi línea de trabajo, que hasta ese momento venía desarrollándose desde lo personal y mi experiencia familiar, se encaminó hacia la investigación histórica gracias a un acercamiento a la historia de la profesionalización del trabajo del cuidado en Ecuador con la instauración del “Estado moderno” y la consecuente creación de la Escuela Nacional de Enfermería (hoy siendo la carrera de Enfermería de la Universidad Central) en la clase de Arte Moderno y Contemporáneo del Ecuador.

La ENE (Escuela Nacional de Enfermería) nace como una institución que buscaba aportar al programa estatal de modernización profesionalizando a las mujeres en trabajos de cuidado, incentivando así el paso de la mujer del espacio doméstico a la vida social. Sin embargo, las mallas curriculares educativas impartidas a las enfermeras incluían la eugenesia como una práctica válida en el ejercicio de su profesión médica. En este sentido, mi investigación se centró en cómo esta filosofía social era aplicada también sobre las propias enfermeras y además erradicaba prácticas y conocimientos ancestrales de cuidado que no se adaptaban con la narrativa del país moderno y desarrollado que el Estado buscaba construir.

Así pues, cree la obra “Saber Sufrir”, una instalación de alrededor de 70 piezas en collage y foto-bordado sobre archivos fotográficos y digitales de la ENE a las que logré tener acceso, y parte de mi archivo familiar (figura 7), como una forma de reconstruir y juntar experiencias compartidas en diferentes tiempos, espacios y contextos. Un testimonio visual y tangible que evidencia el control históricamente impuesto sobre el cuerpo de la mujer, un control que como desarrollaré en mis obras posteriores no es aislado y es parte de la reproducción violenta de la sobreexplotación de nuestra mano de obra sin remuneración.



Figura 7: Fotografía de la Obra Instalativa “Saber Sufrir” (Erazo Velasco, Tatiana, 2023)

La elección del uso del bordado y el collage empezaron a formar parte de importante en mi práctica artística desde “Saber sufrir”. Además, que gracias a esta investigación histórica pude conectar con varios términos que, como se irá explicando en el siguiente punto, me servirían en el desarrollo conceptual de “Urdimbre”. Esta última obra definió mi proceso de investigación-creación que sería aplicado en la construcción de mi proyecto de titulación.

2.4 Urdimbre

Crecí admirando a las mujeres de mi familia; ellas, de una u otra forma, incluso inconscientemente, me enseñaron a amar el arte desde una perspectiva del quehacer feminizado. De aquí viene mi interés por abordar las prácticas artísticas feminizadas, como el bordado y el tejido, entendiéndolas como lenguajes de resistencia. Estas prácticas, al venir de un espacio doméstico - al igual que el cuidado- no son vistas como

peligrosas; sin embargo, por su mismo origen íntimo y personal, son el reflejo de una problemática colectiva mucho más compleja. Por eso es necesario que las mujeres nos apropiemos de estas prácticas, para la visibilización de nuestros espacios, nuestros cuerpos, nuestras formas de ver y vivir. Pero ¿cómo apropiarnos de una imposición desde la resistencia? Desde la perspectiva feminista, esta reflexión busca el reconocimiento de la experiencia femenina como importante en la reestructuración del sistema que la invalida.

Así pues, veo en las prácticas (artísticas o no), feminizadas y relacionadas al cuidado, un potencial para hablar y actuar frente a problemáticas que nos atraviesan como mujeres. Lo que me lleva a preguntarme: ¿de qué otras formas puedo re-imaginar el cuidado?...

2.4.1 Sobremesa

Al igual que Las Terapias políticas de las que Carol Hanisch habla en “Lo personal es político” (1969), la sobremesa es un momento familiar en el que normalmente las mujeres de mi familia nos encontramos discutiendo y debatiendo problemáticas que nos atraviesan como mujeres. Estos momentos resultan muy acogedores y la conversa se convierte en otra forma de cuidar a la otra. Así pues, empecé a trabajar en una recreación de la “vajilla familiar”; recogí los modelos de las tazas y platos favoritos que mis dos abuelitas, mi mamá, mi hermana y yo usamos normalmente en la “hora del café”, además de la implementación de cucharas, la olla para el agüita, la quesera y la azucarera. La idea era recrear todo a mano para poder intervenir en ellas con bordado o, más que nada, llevar a cabo el ejercicio básico que conlleva bordar: el huequeo. Acción que crea agujeros, abre posibilidades, y permite ver a través de las gruesas paredes que ha construido el patriarcado, los agujeros que te

permiten atravesar otras expectativas. El huequeo pensado como una metáfora de resistencia y lucha a través del bordado; del cómo nos atraviesa.

Para “Sobremesa” en un inicio pensé hacer una vajilla solo de papel maché usando el mismo papel reciclado que usé en “Saber Sufrir”. Sin embargo, también pensé en la posibilidad de mezclar varios materiales en una misma vajilla: cerámica para las tazas, platos y azucarera; metal para la olla y cucharas; y plástico para la quesera. Empecé haciendo pruebas tanto con el papel como con arcilla roja, al mismo tiempo, y aunque en principio tuve resultados técnicos bastante favorables en los dos casos, estéticamente me gustaba más el resultado con la cerámica (Figura 8).

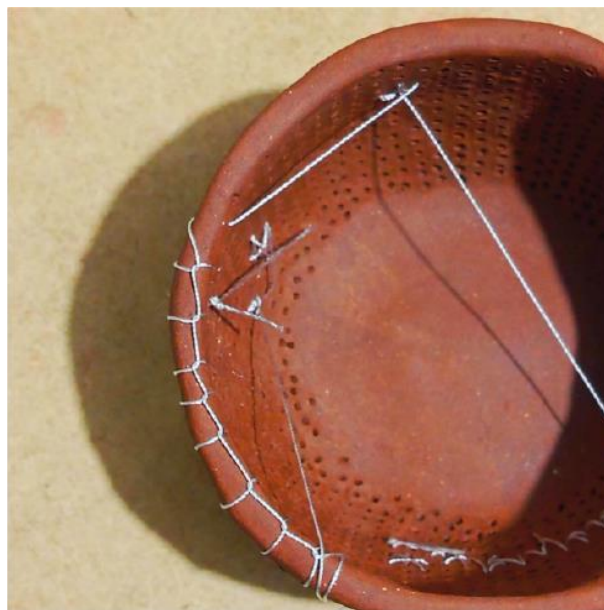


Figura 8: Experimentación de hilo y cerámica (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

Me tomó tiempo entender las propiedades y capacidades de la arcilla. En la primera mitad del 2024, me dediqué a realizar pruebas y experimentaciones de los primeros prototipos de la vajilla. Trabajé con arcilla roja y aprendí a usar torno eléctrico. Además, fue la primera vez que usé pintura para cerámica. Sin embargo, sin las pruebas ni los conocimientos suficientes, los resultados no eran los esperados. Sobre

todo, con la realización de los huecos, era un proceso muy poco eficiente y volvía muy frágil a la estructura de las paredes, así que en su mayoría las piezas se rompieron. (Figura 9).



Figura 9: Primer corte de experimentación para la obra "Soobremesa" (Erazo Velasco Tatiana, 2024)

Para la segunda mitad del 2024, terminando séptimo semestre, busqué ayuda profesional con Brindo Taller. Aquí me guiaron en todo el proceso, desde la idea, la planificación, elección de materiales (tipo de arcilla, pintura, recubrimiento), pruebas, guía con el torno, temperatura del horno, herramientas para facilitar la realización de los huecos. Después de muchísimas pruebas e intentos logré tener resultados mucho más coherentes con la línea estética que venía manejando desde sexto semestre, y también consecuente con la idea de encuentro y apoyo mutuo de la sobremesa.

Resuelto el tema técnico, vendría el bordado de las tazas como tal. Lo que en principio había pensado bordar con hilos blancos, cambió a lana gruesa de color blanco y amarillo pastel, lo cual les daba una dimensión más táctil a las piezas. A lo largo de este proceso fui anotando palabras y frases que iban surgiendo de conversaciones en la

sobremesa con mi familia. Este ejercicio de recopilación fue finalmente plasmado en el bordado de estas piezas. (Figura 10)



Figura 10: Detalle de la Obra "Sobremesa" (Erazo Velasco, Tatiana, 2025)

Para finalizar, esta obra fue pensada para recrear el espacio-momento-tiempo de la sobremesa, así pues, para la exposición, se diseñó una mesa redonda que hace referencia al círculo familiar. Además, fue una mesa diseñada y gestionada en su realización junto con mi abuela materna, quien ha sido parte fundamental en la construcción de todas las obras de "Urdimbre". Asimismo, un mantel blanco tejido a crochet por mi abuela materna es la base sobre la que se montan las piezas.

2.4.2 Manada

Las prácticas feminizadas suelen estar muy asociadas a una corporalidad que se desconecta del pensamiento, prácticas que se cree solo requieren de un cuerpo para realizarse. Esta es una concepción que desmerita este tipo de trabajos manuales. En este

sentido, esta obra surgió por el interés de indagar el bordado, esta técnica artística feminizada que ha sido reivindicada históricamente por el movimiento feminista como una herramienta subversiva de lucha contra el patriarcado. Bordar fotograma a fotograma también se convierte en una acción meditativa que remite al “Pensar haciendo” y “Hacer pensando.”

Así pues, con “Manada” decido explorar esta práctica mediante la intervención directa, con hilo y aguja, fotograma a fotograma, sobre un video que registra las manos de mi abuela tejiendo. Las primeras ideas y bocetos para resolver técnicamente este trabajo se centraron en la impresión de cada fotograma en papel fotográfico para ser intervenidas con la técnica del foto-bordado. Sin embargo, en mi afán de experimentación, decidí bordar un pedazo de película fotográfica que me había sobrado de un rollo ya usado. Me gustó bastante el resultado (figura 11) y, al comentarlo a Gonzalo Vargas, profesor a cargo de la clase de taller en séptimo semestre, me regaló un gran rollo de película, accidentalmente revelado, con el que podía trabajar. La transparencia de la película me pareció que aportaba a la materialidad de la obra ya que permite apreciar el hilo del bordado de frente y reverso, una dualidad de un mismo objeto en el que se puede observar no solo el orden de un patrón de bordado, sino también los nudos y enredos que se van formando inintencionalmente para crearlo; una analogía a “Urdimbre”.

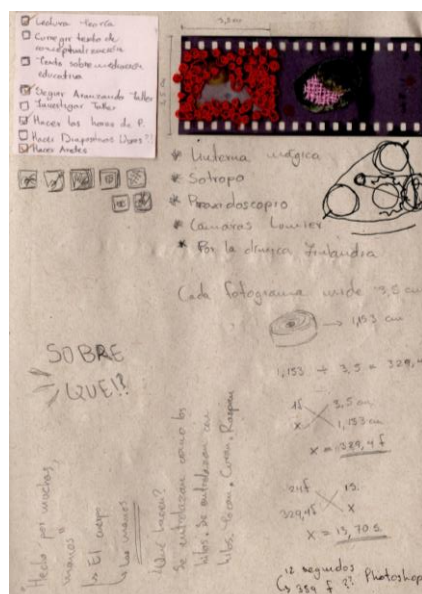


Figura 11: Primeros bocetos de “Manada” (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

Para trabajar en el rollo primero hice cálculos de cuánto tiempo me saldría la “animación” en total. Considerando que el rollo medía 11,53 m y que cada fotograma ocuparía un espacio de 3 x 3 cm, aproximadamente, además que cada segundo equivale a 24 fotogramas, el resultado fue de un video de 13 segundos. Ya con esto definido, tenía que trabajar en el contenido del video, es decir, lo que iba a bordar sobre la película. Pensé en varias posibilidades que fueron cambiando con el tiempo, pero las primeras pruebas que hice bordando acetato (el material más cercano al de la película) consistieron en recrear en hilo un video desarrollado en Max que distorsionaba líneas generadas aleatoriamente por la voz de mi mamá y mi persona en diversas conversaciones (figura 11 y 12). Para el resultado final, se decidió combinar este proceso con el bordado sobre la imagen del tejido que las manos de mi abuelita están realizando. Esto por un tema técnico con la luz que debía ir detrás de la película y que generaba mucho contraste con la idea inicial.

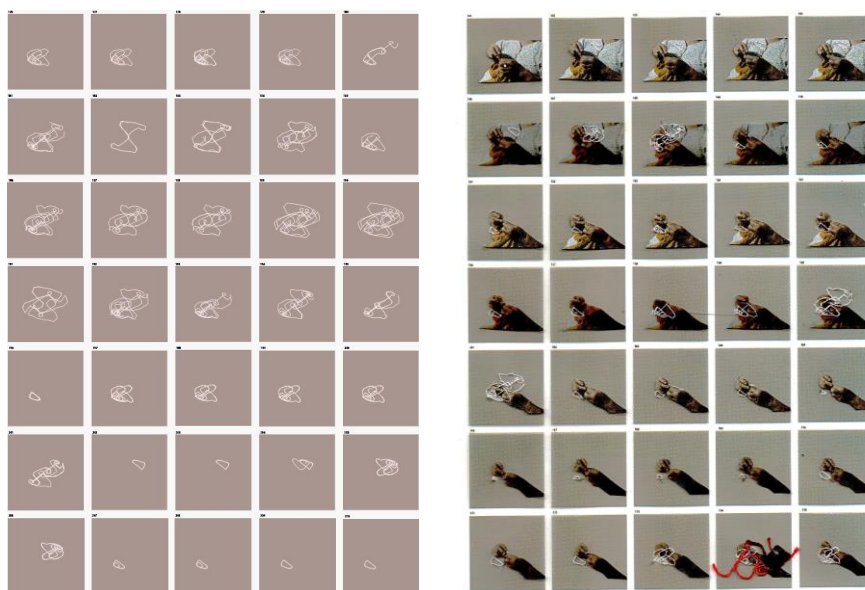


Figura 11: Pruebas de bordad sobre acetato (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

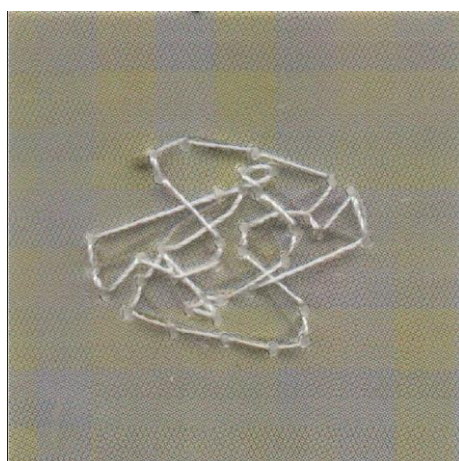


Figura 12: FoFotograma de prueba de bordad sobre acetato (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

En cuanto a hacer que el video de las manos de mi abuelita tejiendo se pueda ver en la película, pensé en imprimir los fotogramas directamente en el rollo fotográfico, pero resultó imposible porque para la impresión a inyección solo se puede realizar con un tipo de plástico muy específico. Terminé imprimiendo los fotogramas en papel sticker transparente para que no se pierda la materialidad del rollo fotográfico.

Cuando empecé a pensar en la presentación de la obra, me pregunté como quería que se percibiera el material de la obra, específicamente los hilos, el bordado en sí. Por esta razón, aunque al principio consideré el escaneo, edición y posterior proyección digital del resultado, mi interés fue encaminándose a pensar en los objetos que rodean la práctica del bordado. Así pues, elegí la típica caja de galletas donde nuestras madres y abuelas guardan los hilos, botones, agujas y demás objetos de costura para presentar el video-bordado. Una decisión importante para empezar a desarrollar esta idea fue que no quería que fuese una proyección como tal, quería que el bordado y cada fotograma pueda verse directamente y además que el espectador pueda interactuar con la obra, es decir, crear un mecanismo que funcione manualmente y quien la quiera ver tenga que activarla por sí mismo.

Para crear este mecanismo y la construcción misma del objeto (la caja), trabajé junto a Renato Vega, un amigo diseñador de productos que me apoyó con el bocetaje, diseño e instalación del mecanismo que cumpliría con los objetivos ya mencionados anteriormente. Se hicieron en total dos pruebas y diseños similares, se eligió el segundo, que contaba con más adaptaciones técnicas (figura 13) y cumplía con los objetivos a precisión.

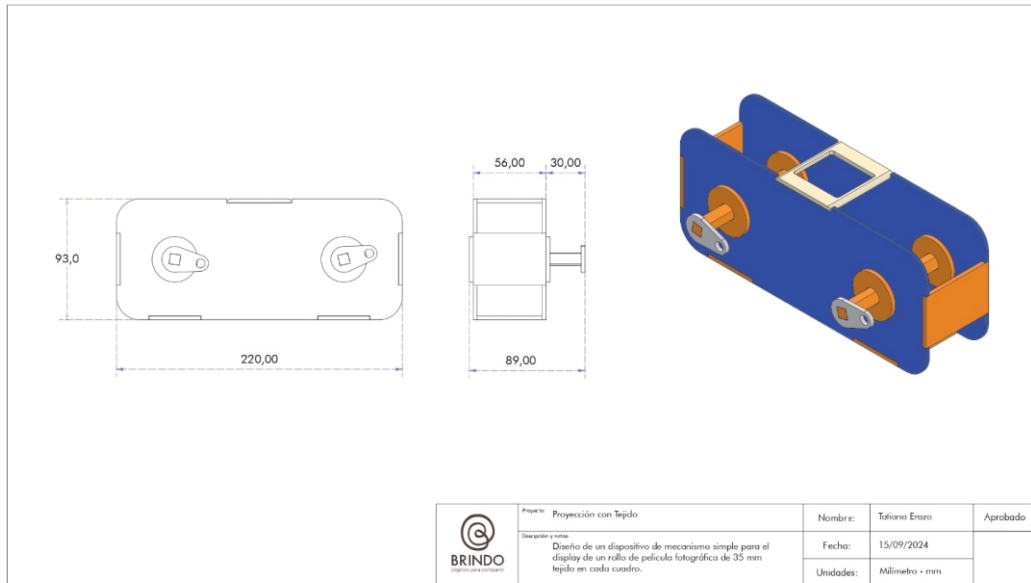


Figura 13 : Prototipo de mecanismo para Manada (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

Finalmente, mandé a hacer una caja cilíndrica de metal que simulase una clásica caja de galletas, pero con las medidas necesarias para que el rollo ya intervenido entre sin dificultades. Para su diseño exterior me basé en los mismos diseños de las cajas de galletas, utilizando colores similares como el azul, el blanco y el dorado, pero incluyendo símbolos personales, dibujos de lugares, personas y un pequeño poema en honor a quienes se dedican a cuidar de otros y sostienen la vida (Figura 14).



Figura 14: Detalle de la obra "Manada" (Erazo Velasco, Tatiana, 2025)

2.4.3 Zurcidas

Gran parte de mi interés por el hilo y la aguja es mi abuela, ella tiene una fuerte relación con los objetos de costura que usa como herramientas capaces de reparar cualquier cosa. Zurcir objetos rotos; repararlos con hilos, pensar en esta acción como una metáfora del círculo femenino que, como la aguja de mi abuela, nos atraviesa y no solo nos une, también nos enseña a cuidarnos.

“Zurcidas” es la última obra que realicé para “Urdimbre” y consta de una serie de cinco tambores de bordado que cargan cinco prendas pertenecientes a un miembro de mi familia: mi mamá, mis dos abuelas maternas, mi hermana y yo. Cada prenda está rota o dañada o requiere ser reparada de alguna forma.

En este sentido, el resultado de esta obra es un ejercicio casi performático de encuentro con las mujeres de mi familia. El encuentro se llevó a cabo en la casa de mis abuelas en una tarde en la que nos sentamos a conversar, tomar cafecito, escuchar música y a zurcir la prenda dañada que la otra nos encargó reparar (Figura 15).



Figura 15: Proceso de Zurcida. Bordado colectivo (Erazo Velasco, Tatiana, 2024)

En el proceso se solicitó que se usara hilo de color rosa con el objetivo de que se distinga el lugar de la reparación, y para cerrar se pidió que se borde una palabra que remita a una reflexión del encuentro.

3. Costra y Corteza

Para la exposición colectiva de fin de grado se eligió el espacio para exposiciones temporales de la Casona Antigua de la Casa de las Culturas Ecuatoriana, que consta de tres salas; sala Oswaldo Guayasamín, sala Eduardo Kingman y sala Miguel de Santiago. La elección del espacio fue el resultado de una alianza de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE con la Casa de las Culturas Ecuatoriana en el marco de “Atmosférica”, un programa de exposiciones temporales de alcance nacional que busca brindar un espacio para la experimentación y circulación de prácticas artísticas y artes aplicadas.

La exposición recoge las obras de titulación de nueve estudiantes de octavo nivel de la Carrera de Artes Visuales con procesos y enfoques muy distintos entre sí, por ende, fue difícil encontrar un nombre que encaje y armonice con todos los trabajos. Sin embargo, después de varias reuniones y lluvias de palabras se eligió “Costra y Corteza” como un título símbolo de un proceso paciente, largo, complejo de sanación y protección de una “armadura” o “máscara”, que nos protege en la vida cotidiana, pero, a su vez, refleja los patrones que documentan nuestra humanidad, las huellas que dejamos de lo que somos, lo que hemos vivido y lo que experimentamos; una manifestación de nuestra condición humana, de nuestra fragilidad y resistencia al mismo tiempo.



Figura 16: Poster promocional de la exposición de fin de grado (CAV, 2025)

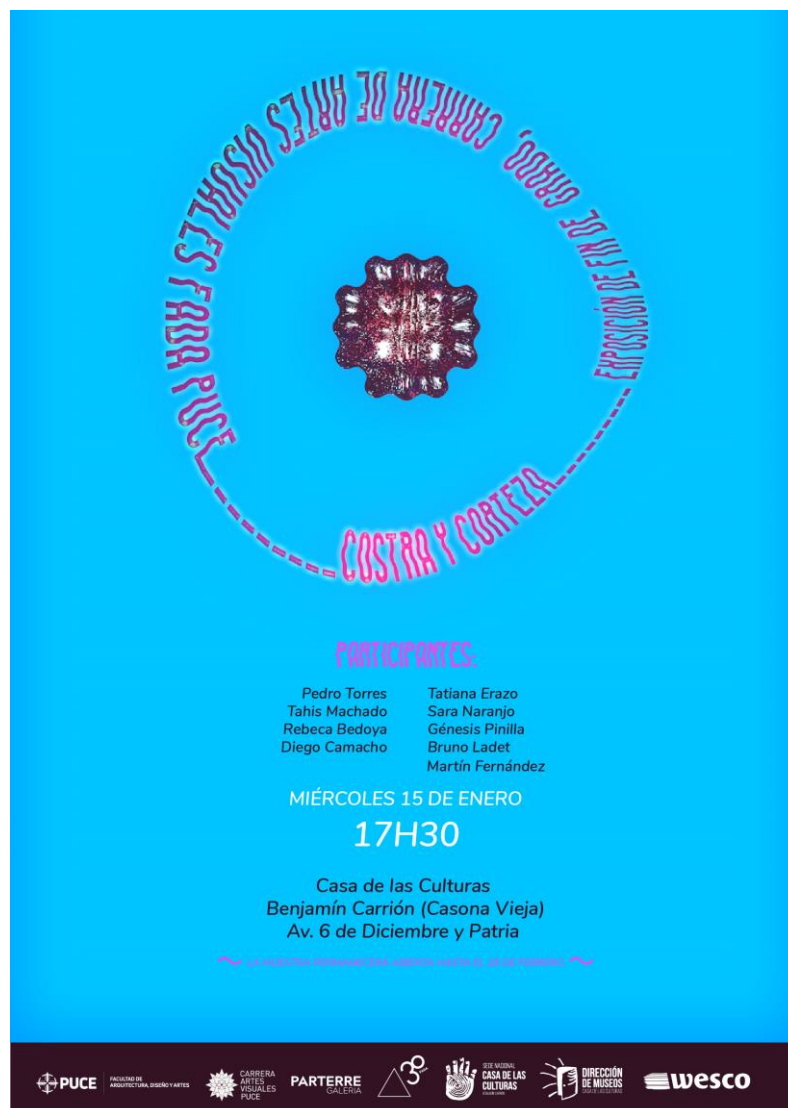


Figura 17: Poster promocional de la exposición de fin de grado (CAV, 2025)

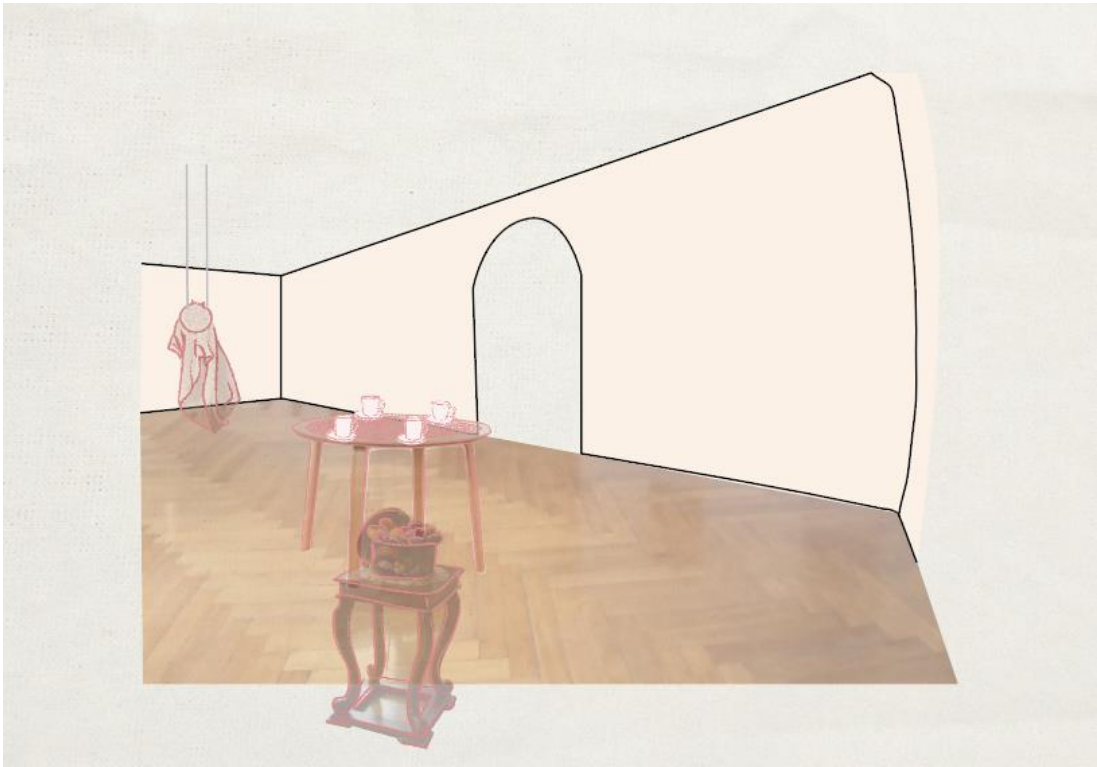


Figura 19: Diseño museográfico de “Urdimbre” en la exposición Costra y Corteza (CCE,2024)

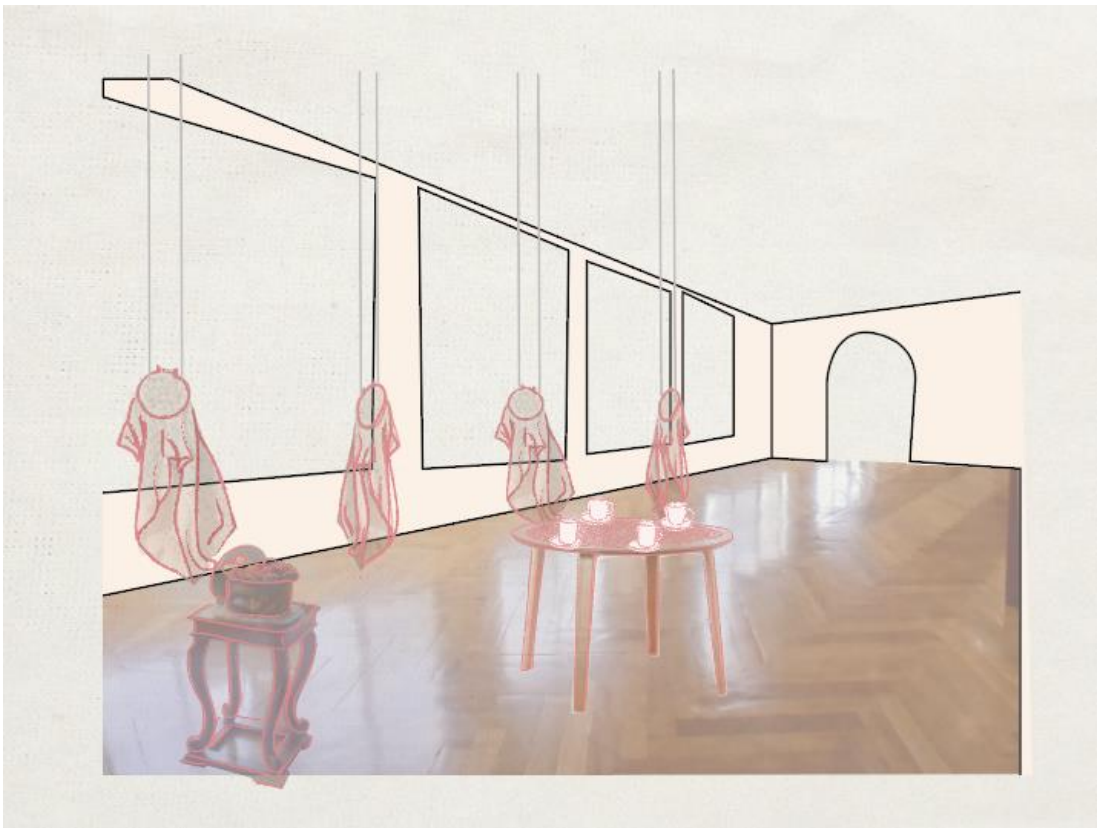


Figura 20: Diseño museográfico de “Urdimbre” en la exposición Costra y Corteza (CCE,2024)



Figura 21: Montaje de “Urdimbre” en la exposición Costra y Corteza (CCE,2024)

3.2 Inauguración

La inauguración de la muestra se realizó el miércoles 15 de enero de 2025, con una gran acogida entre familiares, profesores, amigos y conocidos. Se calcula que asistieron alrededor de 150 personas, un muy buen recibimiento para una exposición de fin de grado.

Personalmente, resultó una experiencia muy gratificante, sobre todo observar la interacción y reacción de las personas con las obras; hubo resultados bastante parecidos a los que imaginé en cuanto el acercamiento físico con las obras.

En este sentido, lo único que no tomé en cuenta previamente fue la posición de la tapa de la caja de costura, que resultó un poco incómoda para el movimiento del mecanismo de la caja y se cayó en un par de ocasiones, ocasionando que haya un alejamiento o temor a tocar la obra. Sin embargo, en términos generales creo que el montaje elegido funcionó bastante bien con la circulación en el espacio; la gente podía

tomarse la libertad de observar las obras desde distintos ángulos sin afectar en mayor medida la visión de los demás.



Figura 22: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Tatiana, 2025)



Figura 23: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Sobremesa, 2025)



Figura 24: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Sobremesa, 2025)



Figura 25: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Manada, 2025)



Figura 26: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Manada, 2025)



Figura 27: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Manada, 2025)



Figura 28: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Zurcidas, 2025)



Figura 29: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Zurcidas, 2025)



Figura 30: Fotografía de la Obra Urdimbre (Erazo Velasco, Zurcidas, 2025)

4. Conclusiones

A lo largo de mi investigación tuve varios conflictos y cuestionamientos internos sobre el cómo abordaba mi tema; especialmente me asustaba mucho la posibilidad de que estuviera romantizando el espacio doméstico y, por ende, perpetuar de cierta forma la violencia sistemática que se viven en estos espacios que, en efecto, son construidos para aislar, explotar y violentar a las mujeres. Sin embargo, el arte es y siempre ha sido una herramienta de comunicación muy potente por su capacidad de acercamiento sensible (en el sentido que mueve sensibilidades; que incomoda nuestras creencias, nuestra identidad); a través del arte se ha luchado, a través del arte se ha amado. He entendido que a través del arte se puede construir un espacio donde lo íntimo y lo político se entrelazan para dar forma a un tejido vivo más amplio; La Urdimbre.

Así pues, el bordado, el tejido e incluso la cerámica se han convertido en parte de mi lenguaje artístico; me he apropiado de ellos, los reclamo como míos y no de mí. Intento resignificarlos usándolos para mi cuidado y el de las mías - mi familia, mis amigas, mis hermanas – como un primer gran paso hacia la equidad desde lo íntimo y lo político extendido en un trayecto personal y colectivo que desenlaza las múltiples capas de identidad moldeadas por las experiencias, el género y la corporalidad.

¡Aún hay más! Definitivamente. Hay muchas cosas que inicié en este camino que no continué y que me gustaría seguir explorando. Entre ellos la exploración de otro tipo de materialidades que dejé en pausa durante el proceso y que tengan el potencial de alimentar el mensaje de mi obra. Me interesa, también, ampliarme a espacios menos personales y familiares; en este sentido tal vez tener un acercamiento desde la

investigación documental con casos como el de la ENE, por ejemplo, que podrían potenciar diálogos interseccionales que, si bien es algo que he tenido muy presente en mi obra, si siento me falta explorar.

En este sentido, me quedo con las ganas de seguir trabajando, explorando, experimentando, pero sobre todo seguir cuestionándome...

5. Referencias bibliográficas

Arte, R. d. (17 de Octubre de 2023). *Revista de Arte*. Obtenido de <https://www.revistadearte.com/2023/10/17/el-museo-reina-sofia-recibe-enriquece-su-coleccion-de-arpilleras/>

Bacic, R. (2011). *Arpilleras habitadas de memoria*. Sao Paulo.

Bacic, R. (s.f.). Entrevista Roberta Bacic, investigadora en derechos humanos y coleccionistas de arpilleras. (E. Riera, Entrevistador)

Elena. (2023). *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. Obtenido de <https://etimologias.dechile.net/?cuidado>

Erazo Velasco, T. (2022). Video Arte La Milagrosa Entre la Madre, la Tierra y la Diosa. *La Milagrosa Entre la Madre, la Tierra y la Diosa*. Quito, Pichincha, Ecuador: Archivo personal.

Erazo Velasco, T. (2023). Instalación Saber Sufrir. Quito, Pichincha, Ecuador.

Erazo Velasco, T. (2023). Video Performance Maternar. Quito, Pichincha, Ecuador: Archivo personal.

Erazo Velasco, T. (2025). Sobremesa. *Obra Urdimbre*. Quito, Pichincha, Ecuador: Archivo propio.

Federici, S. (1975). Salari contra el trabajo doméstico. JSTOR.

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Fraser, N. (2016). El capital y los cuidados. En *New Left Review* (pág. 23). Madrid: Traficantes de sueños.

- Geat, A. (2012). Lo artístico es político. Género, Identidad y Poder en discursos estéticos del NEA. Argentina: I Congreso Internacional de Artes.
- Gonzales, M. M. (2001). *El Arte como medio de expresión política*. Papel Político.
- Hanisch, C. (1969). Lo personal es político. *Autonomía Feminista*, 14.
- León, M. (1997). *Poder y Empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: Tercer Mundo S.A.
- Lombeida, T. (2020). *Tania Lombeida*. Obtenido de <https://tanialombeidamino.com/las-artistas-en-el-muna-formas-de-hacer-y-ser-visibles/>
- Lombeida, T. (2022). *Tania Lombeida*. Obtenido de <https://tanialombeidamino.com/mujeres-artistas-en-el-patrimonio-visual-de-ecuador/>
- Mies, M. (2019). *Patriacado y acumulación a escala mundial*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Nochlin, L. (s.f.). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?
- Rthman, H. (s.f.). Silvia Federici, salarios contra el trabajo doméstico. Working: Now and Then.
- Saavedra, L. D. (2017). *Género y salud: estudio sobre la doble jornada laboral en las mujeres y su relación con el autocuidado de su salud*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- visual, A. y. (2022). *Arte y cultura visual*. Obtenido de <https://www.m-arteyculturavisual.com/2021/12/22/las-artistas-en-el-muna/>