

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR**

**Facultad de Arquitectura Diseño y Artes**

**Disertación previa para la obtención del Título de Licenciatura en  
Artes Visuales**

**TEJER: Experimentar, sanar y resistir.**

La producción de tejidos como un lenguaje de sanación en el arte  
contemporáneo.

**NOMBRE:** Jéssica Lilian Buenaño Beltrán

**DIRECTOR:** José Luis Macas Paredes

FEBRERO 2018

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>Resumen</b> .....                                | 2  |
| <b>Introducción</b> .....                           | 3  |
| <b>Capítulo 1.</b>                                  |    |
| 1.1. Las Artes Textiles .....                       | 11 |
| 1.2. Resistencia y Sanación.....                    | 17 |
| <b>Capítulo 2. Produciendo Resistencia</b>          |    |
| 2.1. Dibujo/Intervención.....                       | 14 |
| 2.2. Tejidos.....                                   | 30 |
| <b>Capítulo 3. “Fretaciones de una Fobia”</b> ..... | 39 |
| Formatos y Colores.....                             | 40 |
| Conclusiones.....                                   | 47 |
| <b>Bibliografía y Referentes</b> .....              | 50 |
| <b>Anexos</b> .....                                 | 52 |

## **RESUMEN**

En este proyecto de investigación y creación artística busco experimentar las posibilidades estéticas, de sanación y de interiorización que ofrecen las artes textiles. Analizaremos la importancia de esta herramienta como un ejercicio de transformación y resistencia frente a la industrialización, estrategias de poder, y consumo masivo a los que ha sido sometida su técnica y examinaremos las propiedades terapéuticas, de sanación e interiorización que ofrecen frente a un miedo irracional o fobia. Se pretende acercar y clarificar al lector los procesos de creación que son posibles con algunas técnicas textiles, también se busca profundizar en la importancia cultural e histórica que ha tenido en el Ecuador, para entonces reivindicar la estética, poética y la técnica del Tejido como un medio y lenguaje de creación y experimentación dentro del arte contemporáneo.

## INTRODUCCIÓN

El interés de esta investigación nace de mi afinidad personal por los insectos, algo que se originó a partir de mi fobia. La entomofobia es un trastorno de ansiedad muy común en las personas y al igual que otros trastornos psicológicos puede ser tratado con varios procedimientos terapéuticos, en este proyecto analizaré los efectos del proceso creativo que ofrecen las artes textiles y el dibujo, para resolver estos conflictos que privan el disfrute de la vida, pero también examinaré cómo estas técnicas refuerzan el proceso de transformación de un sujeto en *productor*, para ser consideradas como un método de resistencia frente a procesos de consumo que han desestimado sus capacidades de creación y tratado de reducir su valor, histórico, cultural y social.

Mi proceso creativo implica la producción artística realizada en los últimos tres años, pues contiene representaciones y estudios de la morfología de insectos con el afán de entender y acercarme a las sensaciones ocasionadas por mi miedo irracional. Al momento de recolectar estos trabajos pude notar que algunos se relacionan en su contenido pero su materialidad se mantiene en un cambio constante. Uno de los aspectos que tienen en común y que no deja de predominar a pesar de que sean dispositivos electrónicos, objetos/instalaciones o archivos multimedia, es que en primera estancia requirieron un boceto, por lo que fue necesario recurrir al dibujo para comenzar a resolverlos técnicamente.

Lo fascinante de aprender una nueva técnica de creación artística es poder intervenirla en sus colores o formas originales con otras herramientas o materiales de acuerdo a la búsqueda estética y artística de cada persona. Es por eso que decidí usar la

flexibilidad y la facultad de experimentación que proporcionan las técnicas del dibujo y el tejido para reflejar en esencia mi trabajo artístico.

Pretendo también, extender ciertos límites que califican al tejido como algo estrictamente individual o de género, componiendo una red de personas que han optado por ingresar en el mundo del tejido y que comparten intereses en común de explorar su creatividad a través de esta técnica para llevar a cabo sus ideas haciendo uso de hilos, agujas y telas. Por lo tanto, deseo motivar al público a desarrollar su propio lenguaje de creación con la exhibición y demostración de los trabajos individuales y colectivos reunidos en una muestra artística final.

## **CAPÍTULO 1:**

### **1.1 Las Artes Textiles**

En Ecuador, al igual que en toda Latinoamérica, todo lo concerniente a la producción de tejidos estará rozado por ciertas formalidades a las que ha sido sometido su valor y significado, de igual manera que todas las demás prácticas populares. Varias definiciones impuestas por discursos extranjeros han empezado debates en autores latinoamericanos que desde su perspectiva contextualizan y ponen en discusión términos complejos como son “*Arte*” y “*Cultura*”, pues coinciden que para comprender cómo algunas culturas conciben el mundo y su entorno, es esencial estudiar sus prácticas populares despojándolas de conceptos y teorías que pretenden ser universales, para entonces comprender sus sistemas de valores y su concepción única de la belleza que es la cualidad mas usada para definir lo que puede considerarse arte o no.

Es la falta de conceptualización y de lenguaje el que nos impide dar una descripción a los contenidos propios de una cultura popular, y es que históricamente el termino *arte* en occidente ha tenido varias complicaciones y polémicas, con el surgimiento de movimientos artísticos que proponían nuevas formas de expresión y apreciación de la belleza. Claudio Malo González (1996) afirma que si analizamos el sistema de normas que poseen culturas diferentes a las denominadas occidentales, podremos encontrar que ellas no necesitan calificar como artísticas a las creaciones hechas a partir de la creatividad humana, pues la separación en occidente de la utilidad de un objeto para dar paso a la apreciación de lo bello no funciona en estas culturas.

El modelo universal de arte nace en Europa durante los siglos XVI al XX y bajo la perspectiva de Ticio Escobar (2014) puede considerarse como *arte* a todo conjunto de prácticas que producen objetos únicos e irrepetibles, que puedan expresar el genio individual del artista al desligar todas las funciones culturales que puedan llegar a

opacar la contemplación de la forma estética. Por lo tanto es el arte moderno con sus instituciones y academias, los que se encargan de descalificar todos los modelos distintos a este que se propone y como resultado niegan el calificativo de arte a todas las expresiones culturales que no cumplen con esta norma. Si se desea comprender otras culturas ajenas a la nuestra es necesario entender en su contexto el significado del término arte y despegarnos de los parámetros de la cultura a la que pertenecemos.

Un aspecto predominante del arte occidental moderno es la importancia de la autonomía estética, que dependerá del reconocimiento de la forma en los distintos movimientos artísticos, caso muy contrario al de las culturas populares, que no necesitaron independizar sus formas pues tienen sus propios mecanismos para procesar sus contradicciones y presentarlas como una gran síntesis de momentos disueltos y realidades complejas pero compactadas entre si. “ Ciertas parejas de oposiciones conceptuales (como útil-bello, arte-sociedad, forma-contenido, estético-artístico, etc.) que seccionan y sostienen los terrenos de la teoría del arte no convienen a un modelo cultural que se autorrepresenta entero.” (Escobar, 2014, Pág. 42).

Si analizamos a la Estética desde el punto de vista de Immanuel Kant (1724-1804) uno de los precursores del criticismo, podremos entender cómo se originan estas dualidades que separan la forma del contenido y lo artístico de lo estético. Para el pensamiento kantiano la representación artística es válida cuando aparta sus fines utilitarios, rituales o religiosos para dar mas importancia a la forma estética y sostiene que el gusto debe exigir una universalidad subjetiva, es decir una aprobación de todos, según esto la belleza según Kant llegaría a ser algo universal. Esta experiencia estética centrada en el desinterés y la inutilidad práctica, crea una división entre lo que Kant denomina en su libro *Crítica del Juicio* (1777) “juicios puros” que son los que revelan la belleza pura y legitima: y “juicios impuros” en los que la forma no puede desligarse

de sus objetivos y funciones utilitarias. A partir de estas consideraciones para que un objeto pueda ser considerado *arte* o no, es que se crean separaciones, muchas veces bastante evidentes, de los objetos que poseen valores culturales y rituales y de los objetos que tienen solo como fin la contemplación estética, teniendo como resultado la clasificación de lo que se conoce como artes “mayores” y artes “menores” o “artesanías”.

Como resultado de esta marginación de las expresiones de las comunidades indígenas y mestizas se produce un desplazamiento de estas prácticas populares a lo que el escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano (1981) considera como “los bajos fondos del arte” , y es que la consideración para que un objeto sea calificado como artístico o como una artesanía, ya no dependía solamente del despojo definitivo de sus funciones utilitarias, si no también con la retención de sus funciones mercantilistas, pues la sociedad contemporánea desritualiza el objeto y sus usos sociales, para hacer mas énfasis en su valor exhibitivo.

La técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, ....., dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no solo en escala masiva (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas.” (Benjamin, 2003, Pag. 39)

La época de la revolución industrial en Europa implicó muchos cambios en el desarrollo del comercio y la evolución de lo que hasta hoy se conoce como diseño debido a la mecanización de las industrias, especialmente textiles, que procuraban optimizar el tiempo de elaboración para generar mas valor capital a las empresas, dejando de lado y subestimando la producción manual. “El reemplazo del sistema artesanal de producción por la etapa industrial y el desarrollo tecnológico promueve el desprendimiento entre la forma y la función,... y promueve diversos intentos de

conciliación entre los términos enfrentados.” (Escobar, 2014, Pág. 67). Esto dio paso al surgimiento de los distintos movimientos artísticos que luchaban por darle mas valor al trabajo manual y a la creatividad del artista como el *Arts and Crafts* y el *Art Nouveau*.

Pero lo que sucedía en Europa con la Historia del Arte, era totalmente opuesto en Latinoamérica debido a que el arte textil tuvo un giro importante desde la época de la colonia, pues varias tendencias estilísticas fueron trasplantadas forzosamente a América Latina como un intento de despojo y conquista territorial “que sentó sus bases en la desestructuración de la cultura y anulación de controlar, alterar y destruir la expresiones socio culturales locales; a través del tejido se evidenciara una actitud de resistencia indirecta y clandestina por parte de los tejedores indígenas.” (Ponce, 2013, pág. 3).

Es importante analizar este período histórico de la conquista pues es allí donde las prácticas artísticas autóctonas son modificadas forzosamente, ya que labor de evangelización supuso la implantación de academias de arte en algunas ciudades de América Latina, instituciones que se dedicaban principalmente a la enseñanza y difusión del arte europeo y donde principalmente se representaban escenas que tuvieran que ver con temas de religiosidad, sin dar ni un mínimo espacio para la creatividad del indígena. Y es por eso que las iglesias coloniales conservan hasta la actualidad los ornamentos más valiosos, en los bordados hechos con lujosas sedas e hilos de oro y plata que decoran algunas esculturas de santos, y también se evidencia en las pinturas de ese periodo, la influencia que tuvieron los elementos del arte textil popular latinoamericano en la vestimenta y moda europea de esa época. (Martínez, 1995)



Figura 1: Vicente Albán, (Escuela quiteña del siglo dieciocho), *Mujer española y su esclavo negro*. Museo de América de Madrid.

En el caso de los tejidos se crearon sitios llamados *Obrajes* dedicados a la producción de tapices y artesanías textiles y para el siglo XVIII los españoles introdujeron nuevas herramientas que modificaron la industria textil en nuestro continente (Villegas, 1992). El uso de animales ovinos también aportaron nuevos materiales como la lana, así mismo el cultivo de algodón y el uso del telar horizontal y la rueca para hilar modificaron la técnica y la elaboración de los tejidos nativos.

A pesar de el estricto control por la fidelidad del trabajo del indígena a los modelos europeos de arte, el individuo tenía libertad de experimentar solamente en la privacidad de su hogar y así realzar la forma de sus objetos con temas más adecuados a su entorno y cotidianidad.

Escobar (2014) afirma que es solamente hasta principios del siglo XX que los antropólogos, etnógrafos y arqueólogos muestran un interés desde el mundo académico, para darle importancia al trabajo del indígena y comienza a ser indispensable para las instituciones que manejan políticas culturales, rescatar la identidad de los pueblos. Sin

embargo, no se deja de lado el etnocentrismo occidental que se cree incapaz de separar la *artesanía* y el arte popular que también lo denominaban “primitivo”.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el arte textil tuvo que luchar con uno de los peores broches con los que fue tachado también el arte abstracto: lo decorativo. Una lucha mayor para un arte que se pretendía elevado de su raíz ornamental, utilitaria y sentimental, pero que, tras el fracaso de los proyectos utópicos de las vanguardias históricas, no quedó integrado en un mundo perfectamente diseñado.<sup>1</sup>

La mercantilización de la obra de arte específicamente de las artes textiles en Latinoamérica, junto con la participación de los españoles en el desarrollo de las prácticas textiles, la disposición del término *artesanía* desde intereses que desean potenciar el mercado del turismo, y la herencia de una estructura de discriminación que permanece vigente hasta la actualidad, han implicado una lucha desde actores en el campo del arte y el diseño que exigen una sensibilización de las prácticas artísticas autóctonas.

Es entonces que a pesar de todas las configuraciones que tuvo a lo largo de la historia, el tejido siempre se ha centrado de alguna u otra manera en la reivindicación identitaria de los pueblos, y ha tratado de centrarse en sus principios y procesos de producción para recuperar su estética del trabajo. Es una expresión que contiene mucho valor cultural de los pueblos en los que se desarrolla, y es una de las manifestaciones culturales que ha perdurado a través del tiempo como herencia de un oficio que se ha transformado con el pasar del tiempo debido a cambios sociales, económicos y políticos, pero que al igual que otra práctica artística tiene el objetivo de comunicar y transmitir una idea a través de códigos icónicos.

---

<sup>1</sup> OBRA SOCIAL CAJA MADRID, Catalogo de la exposición “Fibras 09, Arte textil contemporáneo”, Gestión de Centros Culturales, Madrid, España, 2008 Recuperado de: <https://www.casaasia.es/pdf/2909120932PM1234177772614.pdf>

## **1.2 Resistencia y sanación.**

De los conceptos sobre los cuales se apoya mi investigación podremos analizar en este capítulo dos de los más importantes que responderán en primera estancia cómo el tejido se convierte en una estrategia de resistencia frente a procesos de consumo y mecanismos de producción y reproducción que caracterizan a nuestra sociedad, para luego entender cómo las artes textiles pueden llegar a ser un lenguaje de sanación y terapia que busca entender y experimentar las sensaciones y sentimientos producidos por mi miedo irracional a los insectos o entomofobia, y finalmente reflexionar como a partir de estos dos aspectos puede considerarse como un lenguaje de experimentación y creación que se articule al campo artístico contemporáneo.

Usaré el texto "*La invención de lo cotidiano*" (1990) en su primer volumen que corresponde a las "*Artes de Hacer*" como referencia principal para argumentar por qué he considerado a la técnica del tejido como una práctica de resistencia. El texto fue escrito por Michel De Certeau, teólogo e historiador francés, anticonformista respecto a los cánones de una disciplina y a la lógica de las instituciones competentes a la Iglesia, a la Universidad o al Estado. Fue discípulo de Michel Foucault otro filósofo y teórico francés, que profundizó sus estudios en las teorías de las disciplinas y el poder, por lo que es un apoyo fundamental en el desarrollo de las hipótesis presentadas en el libro de De Certeau, ya que este analiza el funcionamiento de los dispositivos de poder y disciplinamiento, dentro de las prácticas o "maneras de hacer" cotidianas.

La interrogante principal del libro nace de un interés por las operaciones de los usuarios, que presuntamente se encuentran en la condición de consumidores y están sometidos a la pasividad y a la disciplina. Hablamos de los sistemas de producción a los

que estamos sometidos los individuos de una sociedad, esos sistemas que se esmeran por mantener cegados a sus trabajadores y que se han mantenido encubiertos detrás de muchas formas e instituciones de distinta índole, pero que su intento por controlar y enmudecer el pensamiento crítico, dieron paso a una nueva producción oculta y dispersa, que es astuta y se basa en una *poiésis*, en el sentido que le da mas importancia al proceso creativo.

Desde hace mucho tiempo se ha estudiado, por ejemplo, cuál era el equívoco que minaba en el interior el "éxito" de los colonizadores españoles sobre las etnias indias, a menudo estos indios hacían de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas algo diferente de lo que el conquistador creía obtener con ellas; las subvertían, no mediante el rechazo o el cambio, sino mediante su manera de utilizarlas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían huir. (De Certeau, 1990, pág. 43)

De Certeau ha tomado como ejemplo el acto de la enunciación para explicar la diferencia existente entre los usuarios que pertenecen, muchas veces inconscientemente, a procesos y sistemas de consumo y los *productores* o *fabricantes* que han sabido manipular estos sistemas de poder para revertirlos y adecuarlos a sus intereses y a su cotidianidad, así explica que: 1. el acto de hablar no se reduce solo al conocimiento de la lengua, pues opera desde el campo de un sistema lingüístico y pone en juego una apropiación o reapropiación de la lengua a través de los locutores, 2. Instauro un *presente* relativo a un momento y a un lugar determinado mediante el "yo" que habla, y 3. Propone la creación de nuevas relaciones con la implantación de interlocutores, creando nuevas redes de sitios y operaciones. Así entonces asegura que estas características pueden caber en otras prácticas cotidianas como el caminar, cocinar, leer, conversar, etc. considerando como hipótesis que todas estas operaciones podrían contribuir a la conformación de un espacio de resistencia y "antidisciplina".

Desde este punto de vista he querido explicar mi teoría de que el tejido puede ser considerado como una de estas operaciones, procedimientos o “maneras de hacer” cotidianas, que no han podido separarse de las redes de comercio que lo conforman, pero que tampoco han quedado subyugadas por estos proyectos disciplinarios y de vigilancia, pues ha demostrado ser una herramienta que se ha fortalecido históricamente a través de los pueblos que la han utilizado y que ha permanecido resistente a lo largo del tiempo a pesar de las forzosas transformaciones a los que a sido sometido dentro del campo institucional del Arte y la Cultura.

Para complementar esta idea ahora es necesario desplegar la obra de Suely Rolnik *¿El Arte Cura?* que es uno de los principales referentes que han tratado el tema de *Arte y Sanación*. En el texto, Rolnik analiza los roles del artista, la función de la obra de arte y papel del receptor o del público a través del tiempo y trata cuestiones como: el buen vivir, lo que conlleva el crear o el transformar y cómo se relacionan estos términos entre sí. Centraremos la atención en los roles del artista, que según Rolnik llegaría a ser el sujeto-creador que busca una manera para representar sus sensaciones y percepción del mundo a través del objeto artístico, para luego entregarlo al público con el propósito de promover una especie de aprendizaje de estos signos.

Es en el arte moderno, cuando el artista abandona el estatuto de genio, que este puede concentrarse en el desciframiento de esas sensaciones que le causan extrañamiento, trabajando con la propia materia y creando signos y lenguajes que ayuden a capturar las cosas en su encuentro con este mundo. Y posteriormente en el arte contemporáneo se expanden más estos límites pues el artista amplía su trabajo con la materia del mundo, al incluir nuevos materiales y procedimientos que eran distintos a los tradicionalmente usados, hasta encontrar el más preciso para completar su exploración.

A lo largo de la historia del arte, con el surgimiento de las vanguardias y movimientos artísticos, se han modificado las funciones primordiales de la obra de arte y el artista, y la intromisión en estos procesos por parte de los sistemas capitalistas, cuyo objetivo es reemplazar nuestros sentimientos por acumulaciones de objetos, tuvo como consecuencia, en la época del neoliberalismo, la instrumentalización de la obra de arte, pues se convierte en una estrategia y un bien de consumo dejando de lado su valor cultural y estético pero también desestimando las capacidades de interiorización, terapia y sanación que ofrece su proceso creativo.

Desplegaremos antes de continuar con la explicación de los procesos de terapia y sanación del tejido, algunas definiciones y teorías desde campo de la psicología para comprender la experiencia del miedo y las fobias y cuáles son los tratamientos usados actualmente que pueden combatirlos o superarlos. El miedo es una experiencia que se da como una respuesta instintiva cuando nuestra vida corre peligro o cuando tratamos de sobrevivir, es una respuesta normal frente a las sensaciones que nos producen peligros reales, pero cuando estas sensaciones se dan sin haber presenciado una amenaza real, podremos hablar de una fobia. Son tres las clasificaciones de los tipos de fobias: Las fobias simples, específicas o comunes, las fobias sociales y agorafobia (Dolores, 2005). La Entomofobia es parte de las fobias específicas, que contienen todos los miedos fóbicos provocados por situaciones concretas, en este caso los insectos. Las principales respuestas frente a un miedo fóbico específico incluyen reacciones desproporcionadas a la situación, evitación total de la situación temida y temor al pánico experimentado y a las consecuencias negativas que pueda tener, en el caso de los fóbicos a los animales el miedo alcanza su punto máximo cuando el animal se encuentra en movimiento. La mayoría de tratamientos psicológicos para las fobias conlleva algún tipo de exposición a los estímulos temidos, ya que con su constancia tendrá como resultado la extinción de las reacciones fóbicas, pero actualmente existen otras técnicas

de terapia cognitiva que utilizan como base común la terapia de exposición, pero que están destinadas a cambiar los patrones de pensamiento del paciente y diferir en algunos aspectos que desean aportar con nuevos procesos de superación, entre ellos están: el facilitar el entendimiento de la forma en la que se presenta el estímulo temido, el conocimiento del tiempo de respuesta y exposición al estímulo fóbico y en la utilización o no de estrategias de control cognitivo para que los pacientes aprendan a modificar las respuestas cognitivas, todo esto con el objetivo de incrementar la información del paciente sobre su trastorno fóbico. “Lo mas característico del entrenamiento atribucional reside no tanto en esta información que se le suministra al paciente, sino en la búsqueda de los determinantes y mantenedores de la fobia, con la intención de que la indagación sobre estos ayude a elaborar el plan terapéutico” (Dolores, 2005, pág. 25)

Para este proyecto de investigación nos enfocaremos en la importancia de fomentar el autoconocimiento para generar un proceso de introspección, que tenga en cuenta las sensaciones y sentimientos que producen los trastornos de ansiedad o fobias, pues como propone Rolnik en su texto, el artista es el sujeto que intenta descifrar las sensaciones desconocidas, que van mas allá de su percepción visual y que le causan algún malestar, creando signos que la hagan visible y que formen parte de su existencia.

Cuando decidí hacer uso del tejido para representar mi fobia a los insectos, tome muy en cuenta el tiempo que necesitaba añadir a cada obra, pues el tejer, coser o bordar conlleva una inevitable dedicación, concentración y temporalidad, que es esencial si queremos encontrar un lenguaje propio de sanación que procure darle importancia a todo el proceso de realización y a la persona, más que a la obra final. Mi proceso terapéutico comenzó con la investigación de imágenes y el desarrollo de bocetos a lápiz que representaran los insectos que me dan más repugnancia, para de alguna manera completar un proceso de interiorización creando un conocimiento propio de las

sensaciones que me causan ese miedo irracional. Entonces, el proceso de sanación desde el arte no funcionaría con una solución concreta a estos trastornos, si no más bien con un acercamiento y con una experimentación de las sensaciones, canalizándolas y juntándolas a través de dibujos, hilos, agujas, colores y formas.

Según Rolnik la “cura” va mucho más lejos que la búsqueda de una “salud psíquica”, pues tiene que ver con la búsqueda de estas prácticas de experimentación que participan de la transformación del mundo. “Tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia.” (Rolnik, 2001, pag. 10)

En definitiva los conceptos de ambos autores sugieren que el remedio está en encontrar una práctica que pueda combatir los organismos de control y los trastornos de ansiedad que quieren irrumpir en la práctica creativa. El término tejido y la práctica de tejer estuvieron siempre concurrentes en mi mente mientras descubría las “artes de hacer” que propone De Certeau y también cuando trataba de deducir cómo podía tratar mi fobia desde el arte, y es que las artes textiles ofrecen un infinito número de experiencias creativas que se basan en la experimentación y ejercicio de la técnica y sus herramientas, y además como ya lo había mencionado, implican una temporalidad que llega a ser muy importante, si se quiere generar un descubrimiento personal o interiorización o si se desea dejar de lado procesos de consumo que nos imponen los medios de comunicación día a día, que parecen facilitar nuestra vida a cambio de un valor monetario, pero el verdadero costo lo pagamos con nuestro tiempo.

## **CAPÍTULO 2. Produciendo Resistencia**

### **2.1 Dibujo/Intervención**

El dibujo siempre ha estado presente en mi práctica artística, pues es el punto de partida para quien desee entender el funcionamiento de las imágenes. Permite fomentar la imaginación y la creatividad mas allá de su propia técnica. Es la práctica constante de este arte lo que te permite conocer y acceder a otras formas de expresión, y es su flexibilidad la que permite experimentar los trazos y colores con otros materiales y herramientas, como es el caso del tejido.

La historia del dibujo se remonta a la prehistoria, específicamente al período paleolítico con el descubrimiento de las cuevas de Altamira (1868), estas son uno de los ejemplos más antiguos de las representaciones hechas por el ser humano, en donde la necesidad por plasmar una idea para luego comunicarla hizo que este llegue a experimentar con distintos materiales sobre muchas superficies. La precariedad y fragilidad de los materiales que eran usados en estas representaciones han dificultado su conservación, es por eso que los ejemplos de dibujo en este periodo histórico son escasos. No es si no hasta la edad media que por motivos religiosos fue necesario crear nuevas herramientas para generar imágenes de las historias narradas. Los pigmentos eran extraídos naturalmente y se utilizaban para colorear sobre pergaminos algunas historias para facilitar su entendimiento y difusión. El dibujo alcanza elevados logros en el periodo Renacentista durante el siglo XV y XVI con el surgimiento de los grandes maestros como Leonardo Da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.

Los altos niveles en el uso de técnicas clásicas como la escultura o la pintura son producto de un profundo estudio y práctica de las mismas, que tuvieron una instrucción inicial de otra persona, pero que evidentemente influenciaron de diferente manera en la interpretación del artista. Susan Lambert en su libro “El Dibujo: Técnicas y Utilidad.(1996) hace un estudio de los diseños y bocetos de varios artistas y los procedimientos que fueron necesarios en su creación artística. Específicamente en el capítulo “*El dibujo como invención*” Lambert pone en evidencia que muchos artistas y diseñadores no concluyeron sus creaciones en dibujos, pero que sin duda estos ayudaron a la producción de ideas que posteriormente serían llevadas a cabo en otras técnicas y con otros fines. “El acto de convertir una idea en líneas y trazos en el papel a menudo estimula la mente y libera la imaginación, fomentando el flujo de pensamiento creativo” (Lambert, 1996, pág. 77).

Algunos de los estudios de figura humana, en este caso los estudios de Rubens(1577-1640) para una serie de tapices que le fueron encargados en 1617 (Fig.2 ), muestran una intensa curiosidad por el movimiento, el trazo, la perspectiva y la necesidad de experimentar con el movimiento de los brazos es la clave para el dramatismo de esta escena.

El desarrollo de los bocetos siempre dependerá de la naturaleza del problema, los objetivos de este y el método o la técnica que prefiera el artista. Aunque al inicio de cada trabajo este comienza siendo un bosquejo que a menudo contiene trazos rápidos, también pueden incluirse detalles mas elaborados que requieren de más atención para que todo en conjunto pueda funcionar en relación a la composición.



Figura 2. Sir Peter Paul Rubens (1577-1640). Estudios para el tapiz “*La muerte de Decio Muz*”. Tomado de: *Lambert Susan , El Dibujo: Técnica y Utilidad*

Han sido hallados varios dibujos en manuscritos medievales que no tenían una utilidad conocida, sin embargo se puede observar la curiosidad, imaginación y espontaneidad del artista. Como es el caso de la Figura 3 en donde el dibujo no coincide con el texto escrito y se evidencia que este fue hecho antes de que el texto estuviera escrito. Existen casos que evidencian la importancia del boceto y el estudio de diferentes formas, como es el de Rembrandt (1606-1669) quien a la vez que hacia composiciones específicas, al mismo tiempo realizaba otras que involucraban su visión interior y su respuesta al espacio en donde se encontraba. Elaboraba dibujos de cosas simples y concretas como flores, animales o expresiones faciales, que archivaba en cajones a los que podía acudir luego en búsqueda de alguna inspiración.



Fig 3. Glastonbury o Canterbury, mediados del siglo X. *Textos diversos y Gregorio el Grande, Carta Pastoral*. Tomado de: Lambert Susan , “*El Dibujo: Técnica y Utilidad* “

Citaremos a uno de los cronistas peruanos que escribió uno de los manuscritos más singulares de la historia latinoamericana, *Nueva Crónica y buen gobierno* la obra de más de mil páginas y casi cuatrocientos grabados, fue escrita por Felipe Guamán Poma de Ayala (1550-1616) entre 1567 y 1615, presentada, más nunca entregada al rey de España Felipe III como una carta que mostraba las injusticias que vivieron los indios durante la conquista de la corona española y no existe otro texto que pueda competir con este por la cantidad de detalles e información que brinda de los acontecimientos en su tiempo.

A diferencia del arte europeo que pretendía seguir cánones para que la composición de una obra sea armónica y bella, el arte andino responde a otras necesidades de representación, que reúne mucho de sus creencias y su apreciación del mundo como lo reflejan en la *Chakana* que también es toda una síntesis de la cosmovisión andina y los

conceptos matemáticos, religiosos, filosóficos y sociales. La perspectiva y los puntos de fuga muy necesarios en el arte de Europa, desaparecen en las representaciones andinas para enaltecer los detalles que caracterizaban a la sociedad de esa época desde un punto de vista indígena en pleno proceso de colonización. Los dibujos de Guamán Poma han ayudado en varios estudios que desean entender la interpretación de los *tocapus* (Fig. 4) que son este sistema de figuras cuadrangulares con motivos de varios colores y geométricos que aparecen en forma de series en los tejidos y vasos ceremoniales del período inca y de los inicios del período colonial, y según varios autores los *tocapus* llegarían a conformar un sistema complejo de transmisión de información comparable al de la escritura <sup>2</sup>



Fig. 4. Guamán Poma, (1989 [1613]: 364), *El emperador en el Consejo Real*, Rescatado de: Nueva Crónica y buen gobierno

---

<sup>2</sup> Los Tocapus Reales en Guamán Poma: ¿Una Heráldica Incaica? Por Peter Eeckhout y Nathalie Danis, Boletín de Arqueología PUCO, No. 8, 2004, 305-323 Encontrado en: [http://www.academia.edu/9282937/Los\\_tocapus\\_reales\\_en\\_Guaman\\_Poma\\_de\\_Ayala\\_una\\_heraldica\\_incaica\\_ROYAL\\_TOCAPU\\_IN\\_GUAMAN\\_POMA\\_AN\\_INCA\\_HERALDIC](http://www.academia.edu/9282937/Los_tocapus_reales_en_Guaman_Poma_de_Ayala_una_heraldica_incaica_ROYAL_TOCAPU_IN_GUAMAN_POMA_AN_INCA_HERALDIC)

Es relativamente reciente que los dibujos pueden ser considerados una obra terminada al igual que un óleo en lienzo o que una escultura, y no se debe solamente a la fácil obtención de hojas de papel o la producción industrializada de las mismas, según Lambert (1996) tiene que ver más bien con la preocupación del artista por estudiar los límites de cada medio y su conocimiento en el proceso artístico. Usaré como ejemplo, de igual manera que en el texto de Susan Lambert, la obra de Cézanne (1839-1906) (Fig. 5) que fue uno de los artistas mas influyentes para los modernistas emergentes que querían escapar de la estricta representación pictórica de la época, él no reconocía al dibujo como una actividad aislada de la pintura si no que era la armonía de colores y la superposición de algunos tonos los que hacían mas preciso el dibujo. “Mientras uno pinta, dibuja”. Es con esta misma ideología que me atrevo a afirmar que aunque se este usando distintos materiales para representar una imagen, es la producción de bocetos, los estudios de color y el conocimiento de las herramientas lo fundamental en la apreciación de una imagen, aunque esta haya sido hecha con hilos y agujas.

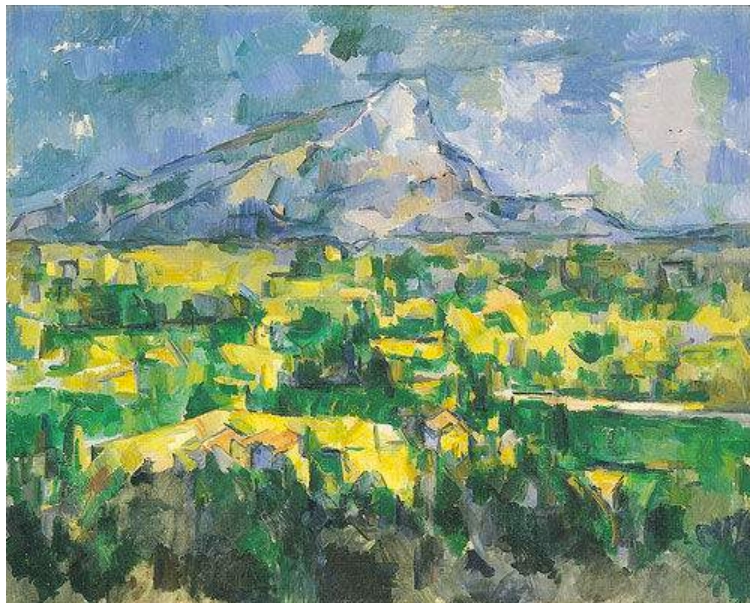


Fig 5. Paul Cézanne, (1905) *Mont Sainte- Victoire*,[Óleo sobre lienzo] The Pushkin Museum of Fine Art, Moscow

Las capacidades de intervención, transformación y evolución que posee el dibujo son las que me han obsesionado, de una buena manera, desde los inicios de mi carrera como artista con los detalles, gamas de colores, sombras, luces de las cosas, rostros y paisajes que se presentan en mi cotidianidad. Es en esa desesperada búsqueda por la perfección de un dibujo a lápiz, que me encuentro acorralada por el montón de otras posibilidades de material para representar esa imagen con la fidelidad a los detalles como yo deseaba, y que no tuviera que ser idéntico a la realidad para ser perfecta.

Como primera instancia propuse una serie de animaciones que contenían estudios de figura humana (que en ese momento era mi fuerte) en una metamorfosis con partes de insectos. El libro “*La Metamorfosis*” (1915) de Franz Kafka fue el referente principal para la creación de las mismas (Fig. 6). En ese momento la repugnancia de ciertos bichos me alentaba a salir de mi zona de confort para así agregar detalles exagerados y surreales a los diseños. (Fig. 7 y 8)



Figura 6. Buenaño J. (2015), *La transformación de Gregorio*, [Imagen GIF]



Figura 7, Buenaño J. (2015), *El hombre gusano*, [StopMotion, Captura de pantalla].

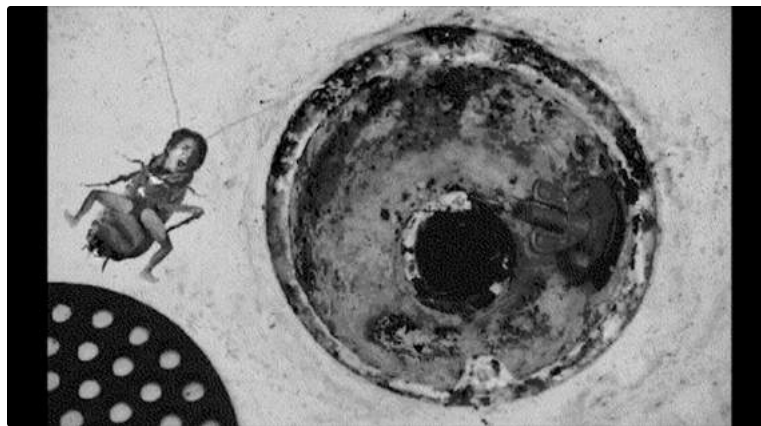


Figura 8. Buenaño J. (2015), *Suffer*, [Imagen GIF]

Los ejemplos que utilicé para fijarme en la morfología de los insectos y para los bocetos a lápiz, los obtenía de libros de Botánica y de Entomología, como el de “Introducción a la Entomología General y Aplicada” de Herbert Ross o el de “Introducción a la entomología, morfología y taxonomía de los insectos” de Ricardo Coronado Padilla (Fig. 9, 10 y 11), son libros de botánica que contienen ilustraciones científicas, fielmente copiadas de un modelo real, que me facilitan el entendimiento y el estudio del movimiento y las dimensiones de cada insecto, para posteriormente intervenirlas o usarlas en una composición.

Uno de los mas interesantes y frescos, en el sentido que es fácil de entender para quienes no estamos acostumbrados a la literatura científica, es el libro “Doce pequeños

huéspedes” de Karl Von Frisch (1986) uno de los padres de la entomología cuya obra literaria entraría en la categoría de la literatura científica divulgada, por su peculiar narrativa jovial y entretenida. Este contiene la descripción de doce insectos que conviven diariamente con el hombre y también unas pequeñas ilustraciones que muestran las características de cada uno.(Fig. 12)

Estos libros de botánica me han ayudado a tratar de entender como funciona psicológicamente una fobia, pues al tener en frente estas imágenes que solamente son representaciones de insectos, no tengo la misma sensación de terror como cuando puedo encontrarme con uno real. Tal vez es el movimiento de sus patas, el aleteo constante o la textura de su exoesqueleto lo que me desespera y altera tanto, así que decidí tratar de separar esos sentimientos de incomodidad para abordar otras sensibilidades mas positivas que me causaba el apreciar mas a detalle sus formas y colores.

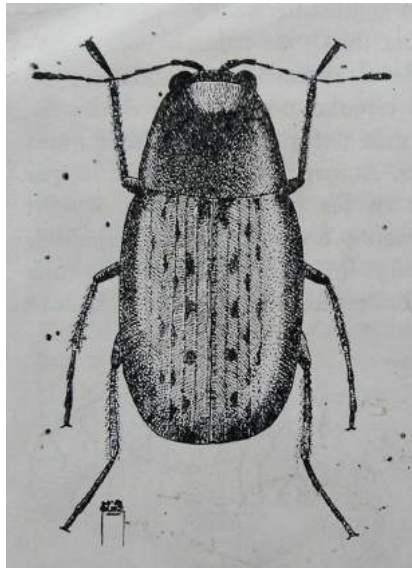


Fig. 9 “Gorgojo del café” Tomada de: “*Introducción a la entomología, morfología y taxonomía de los insectos*” de Ricardo Coronado Padilla

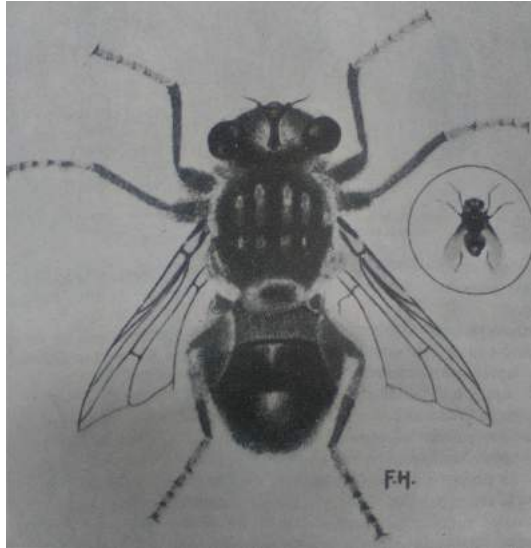


Fig 10. “*Mosca común*” Tomada del libro “*Introducción a la Entomología General y Aplicada*” de Herbert Ross



Fig. 11 “*Representante de la familia Tenebrionidae*” Tomada de: *Introducción a la entomología, morfología y taxonomía de los insectos* de Ricardo Coronado Padilla



Fig. 12 “*La cucaracha*” Tomado de: *Doce Pequeños Huéspedes*” de Karl Von Frisch

Como un primer acercamiento a una nueva técnica como es la del grabado en agua fuerte y en agua tinta, elaboré tres placas de metal que contenían la morfología de escarabajos oriundos de la selva ecuatoriana y los intervine con decoraciones barrocas, así también como en su cromática.(Fig. 13) El resultado fue enriquecedor pues había logrado extender mis conocimientos de dibujo sin tener que recurrir al grafito y al papel, y también pude explorar nuevas formas orgánicas inspiradas en el arte barroco, decoraciones que posteriormente complementaron también algunas de las obras finales.



Figura 13, Jessica Buenaño, “Escarabajos barrocos”, Grabados en agua fuerte 2014

La inclusión de hilos en la realización de los dibujos de insectos, además ser un material muy relacionado a la labor y estructura de algunos bichos, tuvo como precedente un interés por las decoraciones que se presentaban en el arte textil popular para enaltecerlos de igual manera como lo hicieron algunos artistas en la etapa indigenista (Fig. 14) y es que las formas orgánicas utilizadas en los encajes, los motivos florales en los bordados de las blusas, y los colores y formas de los hilos y telas hechos por mujeres en los Andes de Ecuador, otorgan un carácter distinguido a cualquier pieza que los contenga. A partir de este interés decidí experimentar con cada uno de los procesos de arte textil que conocía, y aunque cada proceso era totalmente distinto el uno del otro, los bocetos a lápiz fueron el impulso para la realización de las composiciones finales que contenían los estudios morfológicos de los insectos junto con las formas orgánicas y decorativas posibles en el arte textil.



Fig.14 Camilo Egas (1917), *“Las Floristas”*, Museo Camilo Egas, Quito Ecuador. Esta es una de las obras más representativas para el arte indigenista del cual Camilo Egas fue pionero. En este estilo de arte, el indio es el principal protagonista del cuadro, reflejando puramente su realidad social y económica.

## 2.2 Tejidos

En este capítulo explicaré qué fue lo que me motivó a hacer uso de las herramientas del tejido, cómo concibo a partir de eso el término tejer y cuáles fueron las técnicas que usé para la elaboración de las obras que fueron presentadas en la exposición final. Tomaré también algunos ejemplos de referentes europeos, norteamericanos y latinoamericanos que hacen uso de la técnica y analizaremos cómo estos se relacionan e incorporan en el campo artístico contemporáneo.

Siempre ha estado presente el tejido en las mujeres de mi familia, abuelas de provincia que migraron a la capital con oficio de amas de casa y mi madre que ha heredado los conocimientos del arte textil presentes en la familia, pero cuestiones económicas y personales no permitieron que pueda especializarse en algún lenguaje de creación. Es la motivación que tiene mi madre de crear objetos partiendo de su habilidad por tejer, coser y bordar, sin importar el tiempo que conlleve y el destino final de sus creaciones, la principal razón por la que decidí usar esta técnica.

Una de las primeras clases de costura que tuve fue en la secundaria, la necesidad de las señoras por enseñarnos a chicas de trece años la manera correcta de coser un botón a la camisa “del marido”, fue un buen recordatorio para saber desde donde empezar a trabajar. Aparté esa manera tan machista de ver la costura y el tejido, para retomar lo más útil que pudieron enseñarme. La constante práctica de puntadas sobre un muestrario, que servían para zurcir y coser prendas de vestir, fue un paso esencial para poder repensar un dibujo a lápiz y ampliar su contenido visual e intervenirlo a manera de un bordado sobre tela.

El primer acercamiento que tuve con el tejido fue con una técnica que me resultaba familiar, pues es la más recurrente por mi madre para realizar sus cuadros. Los bordados de punto de cruz son uno de los tipos de bordados más antiguos que se han encontrado,

sus orígenes se dice que son Europa y Asia, pues se han encontrado vestimenta y tapicería que contenía decoraciones con este tipo de bordados, los patrones mas usados eran florales y en América del Sur se han encontrado restos de telas que contienen bordados en medio punto de cruz que corresponden a un periodo de 5,000 años A.C.. La evolución no solo del punto de cruz si no de muchos otros tipos de bordados hasta la actualidad está en repensar su funcionalidad decorativa para usarlas como una herramienta de comunicación y por qué no de protesta dentro del campo artístico contemporáneo. (Ver Anexos 1 y 2)



Figura 15. *Diane Meyer, Group I, Time Spent that might otherwise be forgotten, 7x9 cm 2016.*  
Encontrado en: [http://www.dianemeyer.net/projects/Time\\_Spent/timespent.html](http://www.dianemeyer.net/projects/Time_Spent/timespent.html)

Podemos observar en movimientos como el *Yarn Bombing* la potencia del uso de herramientas del tejido para repensar el espacio público y transmitir un mensaje. Este movimiento nace en Estados Unidos partiendo de la misma idea del grafiti y el arte urbano que es la apropiación e intervención de un espacio, es entonces que mujeres en todo el mundo han salido a las calles con distintos propósitos, pero que han encontrado en el crochet y las lanas el medio adecuado para transmitirlos. A diferencia del grafiti que contiene una estética mucho mas política y con gestos de reclamo, el *Yarn Bombing*

provoca en el público una respuesta muchas veces burlesca por su manera muy sutil de protesta a través de elementos del humor.



Figura 16, *Urban X Stitch*, Intervención en el espacio público Encontrado en: <http://www.ufunk.net/en/artistes/urban-x-stitch/>

Existe un movimiento que se origino en Inglaterra a finales del siglo XIX que tenia como objetivo reavivar las *artesanías* y las artes aplicadas de un contexto de industrialización y de producción en masa. Estamos hablando del *Arts and Crafts*, la tendencia artística que supo asociar la figura del artesano, el diseñador y el impresor, con la del artista, dándole mas importancia a la toda la producción hecha a mano y a la calidad del material y recalcando la superioridad del hombre sobre las máquinas. Dentro de mi producción artística he introducido las características de este movimiento pues es un punto importante recalcar que lo que me interesó desde siempre, es hacer uso de herramientas análogas que permitan un contacto mas cercano con el material. Entonces en mi curiosidad por reconocer otras técnicas de tejidos que no solo hagan uso de hilos o lana, decidí ampliar mi producción de dos a tres dimensiones, creando una escultura de mullos unidos con hilo nailon, (Ver Fig. 28) demostrando la versatilidad de la técnica del tejido para experimentar con su materialidad.

En una visita al Museo de Oro en Bogotá tuve la oportunidad de conocer de cerca los trabajos hechos por las mujeres indígenas *Kuna* que habitan en territorios de los países de Colombia y Panamá, estas formas de arte textil están hechos a partir de retazos de telas de distintos colores que se anteponen uno sobre otro y que están cocidos con hilo y aguja (Fig. 17). La delicadez de sus puntadas ponen evidencia toda la dedicación y el tiempo que tomo realizarlos y esa fue la razón por la que decidí apropiarme de sus métodos para realizar uno de los cuadros mas grandes y representativos de este proyecto que fue presentado en la exposición final. (Ver anexo 3)



Figura 17. Textil indígena gunadul, Parte de la exposición *Molas* en el Museo del Oro Bogotá, Febrero 2017.

Al observar referentes Latinoamericanos como la artista Violeta Parra (1917-1967) poeta, música, y artista folklorista chilena, y estudiar parte de su obra plástica que comprende estos collages de telas llamadas “arpilleras” (Fig. 18), he notado la conjunción de distintas técnicas, desde collages, apliques bordados y la inclusión de otros elementos para completar su obra de arte, esto tal vez se deba a la influencia que ha tenido de otros artistas. Esta armonización en el uso de distintas técnicas para producir y presentar su obra de arte, la he tomado como referente para mis obras, que a

pesar de poseer una característica de enmarcación muy típica del arte institucional, también están dotadas de un valor cultural que es típico del arte popular local, lo que me hace volver en un texto de Silvia Cusicanqui en donde habla sobre una noción de “hibridez”, que asume la posibilidad de fusionar dos atributos muy distintos y como resultado obtener un tercero que reúna todos los rasgos de sus ancestros de una forma inédita.



Fig 18. Violeta Parra, “La cantante calva” 1960, Yute bordado con lanigrafía 138x173 cm, Fundación Violeta Parra

“El desafío de esta nueva autonomía reside en construir lazos sur-sur que nos permitan romper los triángulos sin base de la política y la academia del norte. Construir nuestra propia ciencia –en un diálogo entre nosotros mismos– dialogar con las ciencias de los países vecinos, afirmar nuestros lazos con las corrientes teóricas de Asia y África, y enfrentar los proyectos hegemónicos del norte con la renovada fuerza de nuestras convicciones ancestrales” (Cusicanqui, 2010)

Varios referentes como los que explicaré brevemente a continuación, me han alentado a difundir y compartir las propiedades de resistencia y sanación que posee el tejido, ampliando mi exploración personal de las fobias a un trabajo en colectivo.

La obra de la artista ecuatoriana Pilar Flores es uno de mis referentes más importantes ya que me ha ayudado a entender como concebir el tejido como un lenguaje de creación en el campo artístico contemporáneo actual. Su trayectoria artística explora técnicas como la pintura, el dibujo, las instalaciones, el tejido, los talleres de arte, entre otras, y la temática de sus obras gira en torno a su deseo por reconocer nuestra espiritualidad pero también por la necesidad de “construir pensamiento y experiencias, sin considerar al objeto como fin en si mismo”<sup>3</sup>. Su obra *TEJIDO* fue parte de la exposición *Aliento* que fue presentada el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en el 2015 y es el resultado de un proceso colaborativo que implicó siete años de trabajo individual y siete años de reuniones semanales con distintas personas de diferentes comunidades, que compartían su deseo de explorar su mundo interior y fortalecer su relación con la comunidad, haciendo uso de telas e hilos para expresar su sentir de la vida y el mundo, permitiendo así la creación de espacios de interiorización, meditación y autoconocimiento.

---

<sup>3</sup> Dayana Rivera (2015), Catálogo de la exposición *Aliento*, *Antología de Pilar Flores*, Recuperado de: <http://pilarflores.org/?p=494>



Figura 19. Pilar Flores (2015) Exposición *Aliento*, *Antologĳa de Pilar Flores*, Obra *TEJIDO*, Centro de Arte Contemporaneo de Quito.

El trabajo de campo de Mariana Rivera artista y antropóloga mexicana, no solo implica un estudio del textil como producto, sino en reconocer la importancia del proceso creativo que otorgan los textiles artesanales. Trabajando con material audiovisual como documentales en video y fotografías, crea un registro de la interacción que tuvo con algunas comunidades mexicanas y las redes conformadas con las mujeres tejedoras especialmente en las comunidades de Amuzga de Suijaa' y Xochistlahuaca en el estado de Guerrero. Gracias a sus conocimientos antropológicos Rivera puede establecer relaciones basadas en la confianza, responsabilidad y reciprocidad con las personas, esto facilitaría el intercambio de conocimientos de ambas partes.



Figura 20. Mariana Rivera, *Las mujeres amuzgas y el telar de cintura Yolcuu Jnom*, Encontrado en: <http://marianaxrg.wixsite.com/militantesdehilo>

“La imagen al final es un medio de comunicación que puede llegar con las nuevas tecnologías a un montón de lugares, de contextos distintos y creo que la imagen en general, y ahora en relación al textil, tiene todo el potencial para comunicar, difundir y divulgar.”<sup>4</sup>

Considerando estos aspectos del trabajo de campo tome la decisión de ampliar la metodología del proyecto para que no solo competa una interiorización y sanación individual, sino que pueda generar una participación colectiva, capaz de generar un orden donde la ayuda y el esfuerzo de una comunidad sean la base de la creación de un lenguaje propio de sanación. Así entonces decidí formar un grupo de personas de distintas edades y áreas de trabajo, que deseaban entender la dinámica del bordado. Con instrucciones iniciales para que se adapten y familiaricen con las puntadas, la tela, y los hilos, proporcione a cada uno de ellos un muestrario de puntadas que posteriormente utilizarían para elaborar sus bordados. La temática se mantuvo en la representación de

---

<sup>4</sup> Entrevista a Mariana Rivera por: Mónica Parra. Disponible en: <http://www.madejandola.com/2015/11/mariana-rivera-militante-de-hilo-y-tela.html>

los miedos que cada uno reconocía tener. Así, en reuniones semanales fuimos elaborando el boceto, resolviendo dudas del material y haciendo un seguimiento de los avances. Las reuniones se realizaron de manera individual, pues noté que el tiempo necesario para terminar su trabajo, en cada persona era diferente, al igual que los resultados finales.(Ver Anexos del 5 al 10)

### **CAPÍTULO 3. “FRETACIONES de una FOBIA”**

Quisiera explicar en la introducción a este capítulo cómo tomó lugar el término *Fretaciones*, lo que denota y como se relaciona con mi producción de la exposición. El término fue acuñado por Pablo Cabrera Zambrano, profesor y artista con el cuál tuve la oportunidad de dialogar por motivos académicos, luego de haber asistido a uno de sus cursos que fue dictado en la Facultad de Arquitectura Diseño y Artes. El tema principal del curso era tratar de reflexionar sobre la existencia de una *Estética Andina*, profundizando primordialmente en la concepción que tienen las culturas andinas del mundo y de la vida.

Desde la cosmovisión andina, hasta algunos conceptos acuñados en la academia del arte, se intentó analizar de una manera estética las imágenes que producen algunos sujetos de estas culturas, y no es de sorprenderse que todas estas producciones reflejen su manera de ver el mundo tal y como lo simbolizan en la *Chakana*. Por esta razón Pablo Cabrera en una de sus investigaciones adapta el término *frete* que significa: unión de hilos que conforman una tela, para transformarlo en el verbo *freterizar* que se entendería como entrelazar o entrecruzar, esto con el afán de encontrar un palabra que refleje muy precisamente el pensamiento y las creencias de estos pueblos andinos. En el discurso del arte moderno es difícil concebir en un solo conjunto a lo artístico y lo estético, pues como explicábamos en el primer capítulo, el arte occidental se encargó de crear estas dualidades forma y contenido, lo bello y lo útil, etc. Pero lo que sucede en la cultura andina es que estos términos se vuelven uno solo, todos se relacionan y tiene que ver uno con el otro, así aparece el término *fretación* que sería la unión de todos estos puntos, la unión de lo artístico y lo estético.

Algo que tienen en común todas las obras presentadas en la exposición es el entretreído de las telas y los hilos, la superposición de unos sobre otros para conformar

algo mucho mas grande. Es por eso que decidí usar el término *Fretaciones* como un calificativo de lo que será posible observar en la exhibición de arte, una reunión de técnicas artísticas con otra práctica popular como es el tejido y fusionarlos junto con los estudios entomológicos, que partieron de mi fobia personal.

### **3.1 Formatos y colores**

La producción de la exposición final se llevo a cabo en distintas instancias pues el tiempo que conlleva terminar un bordado o un tejido es diferente para cada persona, y la flexibilidad del tiempo para cada uno de los participantes fue dado de acuerdo a su interés y personalidad de cada uno, con el objetivo de que este no llegue a parecer frustrante o tedioso. Una de las principales intenciones para la exposición final era evidenciar esos procesos adjuntando y haciendo presentes algunos materiales en el montaje para que el publico pueda interactuar y vivenciarlo de manera propia.

El espacio escogido tuvo mucho que ver con la dinámica de las obras pues era necesario un espacio acogedor que junte de manera precisa todas las obras a pesar de sus características tan diversas. El espacio corresponde a la galería del espacio “SIRKA” ubicado en el sector San Marcos en el centro de Quito, el enfoque principal del lugar además de apoyar a la gastronomía local, es contribuir con el arte y la cultura presentando exposiciones no formales de artistas nacionales e internacionales a su público tan variado. Es su apertura a ideas nuevas y refrescantes lo que me motivó a hacer uso de este espacio, igualmente creo en la importancia de divulgar la existencia de estos espacios que tienen apertura a artistas independientes que desean llegar a otro tipo de público que normalmente frecuenta espacios mas institucionales, para entonces crear redes mas grandes y que se nutran unas a otras.



Figura 21. Buenaño J. (2017) Inauguración de la exposición “*FRETACIONES de una FOBIA*” Fotografía por: *Juan Luna*

La difusión del evento tuvo lugar en redes sociales y también con la repartición de afiches y postales en sitios estratégicos, como galerías e instituciones educativas. (Fig. 22 y 23)

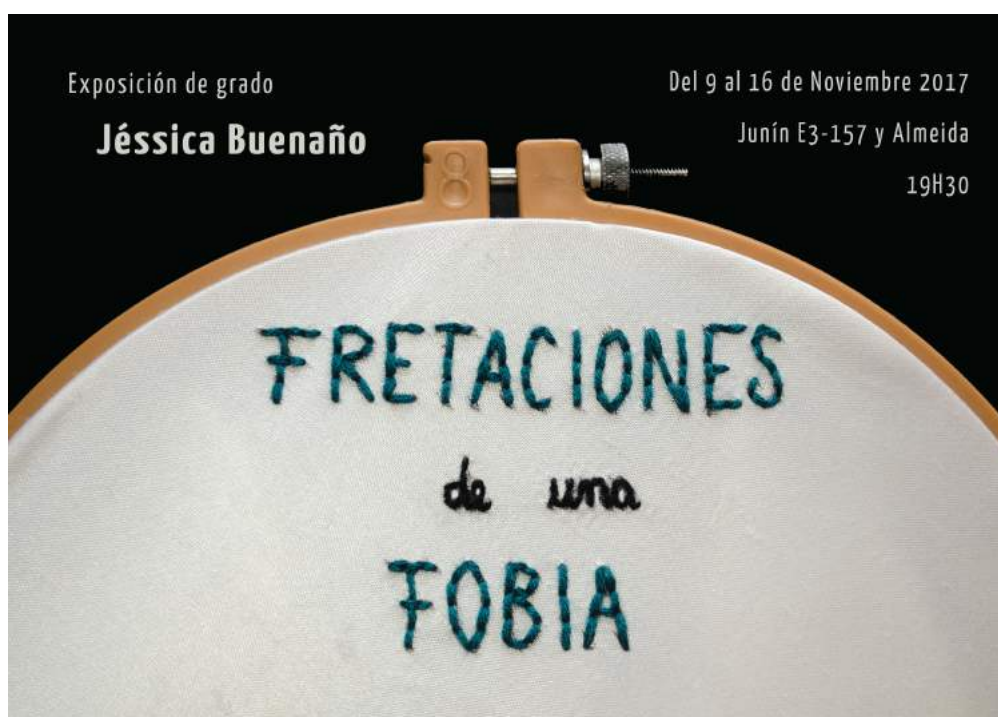


Figura 22. Buenaño J. (2017) Postal Lado A “*FRETACIONES de una FOBIA*” Diseño: *Jessica Buenaño*.

## FRETACIONES de una FOBIA

La exposición indaga la producción de tejidos como lenguaje de creación, resistencia, sanación y su inserción en el arte contemporáneo, pretendiendo examinar distintas técnicas del arte textil desde conceptos y abstracciones, trastornos de ansiedad y fobias que privan el disfrute de la vida y la creatividad.

El término FRETACIONES fue acuñado por Pablo Cabrera Zambrano a partir de la palabra frete que significa unión de hilos que forman una tela; en este caso, a utilizarse en el campo del arte y la estética. Esta expresión ligada a un trastorno de ansiedad, respecto a los insectos y traducida en arte como forma de salvación, define perfectamente el concepto de la exposición y la intencionalidad de las obras.

Desde esta perspectiva la muestra pretende estimular al público con un recorrido visual que reconozca al tejido como técnica y propuesta estética que cuenta con historia cultural y suficientes motivos para la producción artística.

La autora de la muestra deja a disposición del público una obra inacabada para quien desee internarse en ella y experimentar sus propias fobias.

Diseño: Jessica Lilian Buenaño  
Texto: Jessica Buenaño y Pablo Cabrera



Figura 23. Buenaño J. (2017) Postal Lado B “FRETACIONES de una FOBIA” Diseño: Jessica Buenaño. Texto: Jessica Buenaño y Pablo Cabrera.

El montaje propone un recorrido no lineal que confronta al espacio y al espectador desde el momento que cruzas sus puertas. Como una introducción muy clara dispuse, en la pared principal, un texto resumido que contenía el título y el contenido de la exposición, lo realice haciendo uso de ovillos de lana que sobraron de las obras que se observan a su izquierda. Este acto de escritura tiene una atribución de la obra de Pilar Flores *Comunidad creadora (1990-2015)* en la que utiliza lana para escribir en la pared los nombres de las personas que han sido parte de su proceso como artista.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Pilar Flores, Portafolio PDF, Encontrado en: [http://pilarflores.org/?page\\_id=418](http://pilarflores.org/?page_id=418)



Figura 24. Buenaño J. “*Coleoptera*” (2015), “*Pepsis*”(2016) y texto de la exposición (2017) Registro de la exposición *FRETACIONES de una FOBIA*. Fotografía por: *Jéssica Buenaño*

Como continuación a estos cuadros que se resuelven con una enmarcación negra, que pretende centrar la atención del espectador en los detalles y los colores del bordado, se colocó en la pared izquierda de la segunda sala, los bordados mas pequeños y que fueron hechos con hilos, pero decidí unirlos de una sala a otra con una pausa algo firme, que pretende reanudar la atención del publico antes de ingresar a la siguiente sala, con el collage de telas utilizado para el afiche de la exposición (Ver Anexo No. 3) que establece un perfecto corte que prepara y clarifica al espectador los objetivos de la exposición.

Haciendo uso de sus formatos, los organicé como ya había acostumbrado en otras ocasiones, pues pude notar que obtenían mas fuerza y unidad cuando se complementaban con sus semejantes, así la atención no se dispersa entre tantas técnicas y brinda una pausa para poder estudiarlos individualmente.



Figura 25. Buenaño J. “Mantodea” (2017), “Anisopteras”(2016) y “Lucilia” “Odonata” y ”Tineola” (2016) Registro de la exposición “*FRETACIONES de una FOBIA*”  
Fotografía por: *Jéssica Buenaño*

En la pared que se encuentra a la derecha de la puerta de ingreso se resolvió hacer uso de los colores que ya disponía el espacio para hacer una composición con las prendas y objetos que fueron realizados colectivamente y que están intervenidos con los bordados que representan la fobia de cada persona. Esto como un estímulo directo para que el público pueda familiarizarse con la técnica tomando en cuenta que la exposición no solo está conformada por obras de una sola persona, pues el tejido permite desarrollar una estética individual y crear un lenguaje propio aunque se trabaje colectivamente, por esto fue necesario exponer a esta red de personas que han optado por hacer uso de las herramientas del tejido, para poder expresar su creatividad sin importar su edad, género o profesión.



Figura 26. Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” en *FRETACIONES de una FOBIA* [Registro de la exposición]. Fotografía por: *Jéssica Buenaño*

Como complemento de la instalación de los trabajos realizados colectivamente, coloqué un tambor de bordar hecho en metal, que permaneció con una tela y con una de las “agujas mágicas”, con la que fue realizada la obra de la avispa en lana, para invitar a los visitantes a acercarse a los materiales y experimentar de forma propia aunque algo momentánea, la práctica del bordar. Esta técnica de bordar con estas agujas es una de las mas fáciles, pues funciona casi con el mismo mecanismo de una maquina de coser, solamente que en este caso las puntadas y el tratamiento es mucho mas análogo.



Figura 27. Buenaño J. (2017) Inauguración de la exposición *FRETACIONES de una FOBIA*  
Fotografía por: *Juan Luna*

Y como un cierre no tan definido, coloque en la pared del fondo de la sala este Arte-Objeto que representa una araña y que esta hecha con mullos e hilo nylon. Esta escultura de mullos ya había sido presentada anteriormente como una instalación en la casa cultural “MouJou” en la exposición colectiva “Onírico”, y fue montada dentro de una cámara de luz con su telaraña tejida a mano con hilo nylon, lo que favoreció a su presencia en la sala. Es por esa experiencia que opté por retomar esta instalación de la telaraña pues despertaba mas el interés y la curiosidad en el montaje de la exposición, pues podía observarse incluso estando fuera de la sala de exposición.

La exposición despertó el interés de una revista en línea llamada *Sardónica*, la cual por medio de uno de sus colaboradores, Joshua Pazos, me concedieron una entrevista y un espacio en su plataforma online para dilucidar los objetivos del proyecto y de la exposición. El artículo completo se lo puede encontrar en: <http://lasardonica.com/fretaciones-de-una-fobia/>



Figura 28. Buenaño J. (2017) “Uru” [Instalación de escultura de mullos e hilo] Inauguración de la exposición *FRETACIONES de una FOBIA* Fotografía por: *Jessica Buenaño*

### **3.2 Conclusiones**

Los contenidos que hemos logrado desplegar a lo largo de los capítulos de esta investigación han querido resaltar la importancia de la experimentación y la creatividad de un individuo para crear sus propios lenguajes de creación. El arte en mi perspectiva siempre tendrá una postura política, en el sentido que puede cuestionar y criticar constructivamente ciertos aspectos que forman parte de nuestra vida y hacerlos visibles a través de la producción de imágenes. Y la obra de arte tiene la obligación de impartir conocimientos, ya sean estos prácticos o teóricos, a quienes la observan y examinan.

Para poder entender la complejidad de un lenguaje artístico de creación es necesario estudiar la presencia que este ha tenido a lo largo de la historia no solo del arte si no de la humanidad. En el caso del tejido son inagotables las fuentes que tratan de entender la evolución y la participación que la técnica ha tenido en la sociedad, pues algo que comenzó con fines utilitarios para abastecer la necesidad de una vestimenta, a llegado a

convertirse en una técnica artística tan válida como las tradicionalmente usadas desde el renacimiento.

El arte contemporáneo es la razón principal de esta consideración del tejido como un lenguaje artístico, y es que gracias a la apertura y la facilidad para dejar el campo libre a la experimentación, que se logra la conjunción de distintas técnicas en una sola, todo con el fin de expresar su visión sensible del mundo real.

Considero importante resaltar los métodos de enseñanza que me han sido impartidos en la carrera de Artes Visuales, por la manera de impartir materias teóricas y prácticas de las cuales nosotros los estudiantes, podemos hacer uso de la que creemos más apropiada para expresarnos. En mi caso, el Dibujo ha sido el pilar fundamental durante toda la carrera por la importancia que le da al estudio de los detalles de manera minuciosa y a la práctica de bocetos que mejoren y enriquecen la técnica. A partir de mis conocimientos adquiridos, considero importante el compartir con otras personas, para que estos valores se expandan y comiencen a tomar nuevas formas y funciones con el único objetivo de enriquecer su valor cultural e histórico.

Los clásicos tapices tejidos con agujas o ganchillos que se encuentran debajo de un cenicero, un candelabro o los que están sobre los sillones de los abuelos evitando que el polvo los alcance, tienen una historia y una temporalidad evidente si ponemos atención a sus detalles. Esa sensación que tienes al observar un objeto hecho a mano y la facilidad que este tiene para transmitir su naturaleza e historia, es el combustible generador de ideas. Y aunque estos no puedan ser considerados como una obra de arte porque no fueron concebidos con ese fin, han servido y seguirán tomándose de referencia para producciones dentro del campo artístico, pues han sabido hacer uso de su capacidad de comunicación.

Una anécdota interesante de la exposición fue el cuestionamiento de ciertos visitantes respecto al tiempo que me llevo realizar cada obra pues es innegable que el tejido y sus herramientas visibilizan fácilmente el oficio y la dedicación que acarrea su trabajo. Y con la inclusión de las obras colectivas pude demostrar que el tejido a pesar de ser una técnica vinculada al trabajo de la mujer, también puede ser utilizada por hombres, y por personas que no están relacionadas completamente al campo artístico local, pero que han encontrado en el tejido el medio correcto para expresar su sentir de la vida y la sociedad.

El propósito del proyecto también tiene que ver con un proceso de reivindicación de la técnica del tejido, debido a que las mejoras en el campo de la tecnología han dejado de lado el trabajo manual, pues es mas fácil adquirir una prenda o un bordado producido en serie, que es mas económico y que esta en tendencia con muchas otras cosas que terminarán en la basura en un par de meses, en vez de darle la importancia que debe tener el estimular nuestra capacidad imaginativa y creativa, que son la motivación principal para evitar ser succionados por este sistema de consumo del cual todos somos parte. Pero basta con ser conscientes de estos mecanismos para saber que también existe una contracultura y una lucha por parte de grupos sociales que buscan rescatar ciertas costumbres ancestrales y proteger los saberes que anteponen el cuidado de la naturaleza y la equidad en los derechos humanos. Por mi parte la solución la he encontrado en concebir al tejido como un lenguaje de experimentación, sanación y resistencia, que puede tener fines terapéuticos en el sentido de que con ayuda de sus herramientas y la concentración que implica, puede sumergirnos en nuestros pensamientos y permitirnos una interiorización personal que genere aprendizajes vitales, pero también como un remedio que nos ayude a abandonar nuestro estado de sujetos pasivos y sumisos, dedicando tiempo a crear imágenes que nos identifiquen de manera precisa, y que motiven a mas gente a hacer uso de sus procesos.

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter, 2003, *La Obra de Arte en su época de la reproductibilidad técnica*, Traducción de Andrés E. W. Introducción Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, D.F., México.
- DE CERTEAU, 1990, Michel, *La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer* Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Gallimard, Francia.
- DOLORES, Sosa Carmen, 2005 *Tratando... fobias específicas*, Ediciones Pirámide, Madrid, España.
- CORONADO, Padilla, Ricardo, 1972, *Introducción a la Entomología, Morfología y Taxonomía de los insectos*, Editorial Limusa-Wiley S.A., México.
- CUSICANQUI, Silvia, 2010, *Una Reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires, Argentina.
- ESCOBAR, Ticio, 2014, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ediciones Ariel, 1ra ed. Ciudad autónoma de Buenos Aires.
- GALEANO, Eduardo, 1981, *Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina*, Revista Nueva Sociedad 56-57 Pág. 65-78, Recuperado de: <http://nuso.org/revista/56-57/hacia-un-nuevo-socialismo/>
- HERBERT H. Ross, 1982, *Introducción a la Entomología General y Aplicada* Ediciones Omega, Barcelona, España.
- KANT, Imanuel, 2003, *Crítica del Juicio*, Traducida del francés por García A., Biblioteca Virtual Universal. Argentina (1977) Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- FRISCH, Karl von, 1986, *Doce pequeños huéspedes*, Editorial Salvat, Barcelona, España.

- LAMBERT Susan 1996, *El Dibujo: Técnicas y Utilidad*, Ediciones Tursen Hermann Blume, Edición española, Madrid, España, 1996.
- MALO GONZÁLEZ Claudio, 1996, *Arte y Cultura Popular*, Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- MARTÍNEZ, Carreño, Aída, 1995, *La Prisión del Vestido, Aspectos Sociales del traje en América*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, Colombia.
- PONCE, Pérez Annabella, 2013, *El Tejido como relato social*, (Tesis de Maestría en Diseño) Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.
- ROLNIK, Suely, 2001, *¿El arte cura?* MACBA, Barcelona, España.
- VILLEGAS, Benjamín y VILLEGAS Liliana en *Artefactos, Colombia Crafts from the Andes to the Amazon*, Villegas Editores, Bogotá, Colombia, 1992

**ANEXOS :**

**No. 1.** Buenaño J. (2016) “*Coleóptera*” Bordado en medio punto de cruz, 80 x 50 cm,  
en inauguración de “*FRETACIONES de una FOBIA*” Foto por: *Juan Luna*



No. 2 Buenaño J. (2017) “*Mantodea*” Bordado en punto de Cruz 50 x 55 cm en inauguración de “*FRETACIONES de una FOBLIA*” Foto por: *Juan Luna*



No. 3. Buenaño J. (2017) “Cicada” Collage de telas recicladas 100 x 90 cm en inauguración de “FRETACIONES de una FOBLA” Foto por: *Juan Luna*



No. 4 Buenaño J. (2016) "Pepsis" Bordado rectangular 100 x 80 cm . Fotografía por:

*Jéssica Buenaño*



**No. 5** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Ana Orellana*.

Fotografía por: *Jéssica Buenaño*



**No. 6.** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Gabriel Castañeda*.

Fotografía por: *Jéssica Buenaño*



**No. 7.** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Diana Escobar*.

Fotografía por: *Juan Luna*



**No. 8.** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Indira Reinoso*.

Fotografía por: *Jessica Buenaño*



**No. 9** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Gabriela Buenaño*.

Fotografía por: *Jessica Buenaño*



**No. 10.** Buenaño J. (2017) “*Fretaciones Colectivas*” Bordado por: *Jorge Cisneros*.

Fotografía por: *Jessica Buenaño*

