

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
ARTISTA VISUAL

“Soy el tejido, soy la tejedora”
Exploración de la feminidad desde su concepto ancestral utilizando el
tejido como experiencia artística.

Elena Heredia

DIRECTORA: Mst. Pilar Flores

CIUDAD: Quito, AÑO: 2018.

DEDICATORIA

A mi abuelo Sivilino Rocha, a mi gato Humo y a mis hermanas Diana y Alana, por el amor, el aprendizaje y la inspiración.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente a mis padres Mariana y Luis, gracias por su apoyo incondicional.

A Efrén, por simplemente ser y estar.

A mis amigos Karla, Majo y Santi por la inspiración y la creatividad.

A todos mis compañeros de trabajo en el CAC, especialmente a Paula y Sara por su
paciencia, apoyo y amistad.

A las mujeres de mi familia, por su legado, generosidad y amor.

A todos los profes de la carrera por su sabiduría.

A Pilar Flores, por su paciencia y disciplina y por ser un gran ejemplo de mujer y
artista.

A Sol Gómez, por su coherencia, sabiduría y por recordarme siempre que el valor
humano del arte es lo más importante.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE DE CONTENIDOS	4
ÍNDICE DE IMÁGENES	5
ABSTRACT	7
CAPÍTULO 1: LA FEMINIDAD Y SU CONCEPCIÓN DESDE LO ANCESTRAL Y LOS ESTUDIOS DE GÉNERO	8
1.1.- Introducción	8
1.2.- La feminidad y los estudios de género	8
1.3.- La feminidad en lo ancestral y lo mágico	13
1.4.- Conclusión	16
CAPÍTULO 2: REFERENTES	17
2.1.- Pilar Flores	17
2.2.- Ernesto Neto	20
2.3.- Louise Bourgeois	23
CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA Y EXPOSICIÓN	27
3.1.- Metodología	27
3.2.- Exposición: Soy el tejido, soy la tejedora	37
CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA:	49

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Flores, P. (2017). <i>TEJIDO</i> . [Hilo sobre tela]. Recuperado de: http://pilarflores.org/?p=508	18
Imagen 2: Flores, P. (2017). <i>TEJIDO</i> . [Hilo sobre tela]. Recuperado de: http://pilarflores.org/?p=508	19
Imagen 3: Fotografía de la obra <i>Nosotras</i> tomada en la inauguración de la exposición.	20
Imagen 4: Neto, E. (2015) <i>Aru Kuxpia Sacret Secret</i> . [Instalación].	22
Imagen 5: Neto, E. (2001) <i>Planteau of Humankind</i>	22
Imagen 6: Fotografía de Louis Bourgeois con escultura en proceso. (2009) Recuperado de: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/lb/assets/descargables/cuadernillo_louise_bourgeoise_mpba.pdf	24
Imagen 7: Bourgeois, L. (1997) <i>Couple IV</i> . Recuperado de: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/lb/assets/descargables/cuadernillo_louise_bourgeoise_mpba.pdf	25
Imagen 8: Bourgeois, L. (2001) <i>Seven en bed</i> . Recuperado de: https://tallerdecartasdeamor.wordpress.com/2013/06/30/seven-in-bed-louise-bourgeois/	26
Imagen 9: Fotografía de la obra <i>Tábara – uno</i> de Sivilino Rocha Pozo parte de la obra <i>Las Trabajadoras (ancestros)</i>	29
Imagen 10: Fotografía de la obra <i>El sueño</i> parte de la obra <i>Las Trabajadoras (ancestros)</i> tomada en la inauguración de la exposición	30
Imagen 11: Fotografía de la obra <i>Pachanga N* 1</i> de Sivilino Rocha Pozo parte de la obra <i>Las Trabajadoras (ancestros)</i>	30
Imagen 12: Fotografía de la obra <i>Fases (el interior)</i> tomada en la inauguración de la exposición	31
Imagen 13: Fotografía general de la obra <i>Ritos (el exterior)</i>	32
Imagen 14: Fotografía de una de las obras que forman parte de la serie <i>Nosotras</i>	34
Imagen 15: Fotografía de una de las obras que forma parte de la serie <i>Nosotras</i>	34
Imagen 16: Fotografía de la instalación <i>TODES</i> tomada en el día de la inauguración	35
Imagen 17: Fotografía de la instalación <i>TODES</i> tomada en la inauguración de la exposición	36
Imagen 18: Fotografía tomada del Plotter de corte de la exposición	37
Imagen 19: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje	39
Imagen 20: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje	39
Imagen 21: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje	40
Imagen 22: Fotografía del espacio en los últimos días de montaje	41
Imagen 23: Fotografía del día de inauguración	42

Imagen 24: Fotografía del momento en que Nathaly Molina, coordinadora del Centro Cultural de la PUCE, mencionaba algunas palabras de inauguración de la exposición	42
Imagen 25: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición	43
Imagen 26: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición y de la obra <i>Fases</i>	43
Imagen 27: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición interviniendo en la obra <i>TODES</i>	44
Imagen 28: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición contemplando la obra <i>NOSOTRAS</i>	44
Imagen 29: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición contemplando la obra <i>Ritos</i>	45

ABSTRACT

En el siguiente texto me planteo reflexionar mi feminidad tomando como referente la cosmovisión ancestral desde posicionamientos diversos. Para lograr esto tomo en cuenta ciertos estudios de género así como también la concepción de feminidad en la cosmovisión andina, el nahualismo y la idea de la mujer salvaje de Clarissa Pinkola así como también varios referentes artísticos importantes para mi trabajo. Finalmente, detallo mi proceso creativo y de exposición de lo que fueron cinco series de obras que utilizan varios dispositivos empleando el tejido como hilo conductor.

CAPÍTULO 1: LA FEMINIDAD Y SU CONCEPCIÓN DESDE LO ANCESTRAL Y LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

1.1.- Introducción

En el presente capítulo realizaré un recorrido teórico e histórico a través de las diferentes concepciones que de la feminidad se han venido tejiendo. Iniciando con el análisis de los postulados de algunas teóricas del género tales como: Judith Butler, Donna Haraway, María Mies y Vandana Shiva, para posteriormente hacer referencia a algunas escritoras que reflexionan sobre la feminidad desde lo mágico y lo ancestral tales como: Luz María de la Torre, Florinda Donner, Clarissa Pinkola Estés y Jesús Callejo.

1.2.- La feminidad y los estudios de género

Para hacer una aproximación a los debates que conciernen a los estudios de género, empezaremos definiendo la palabra género, para dejar sentada una postura frente a lo que significa social y culturalmente: “Grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico.” (RAE, 2001) De acuerdo a esta definición, se puede pensar que el significado de género es inmóvil, por su parte Judith Butler; teórica de los estudios de género, reflexiona desde otra perspectiva sobre este concepto sosteniendo que éste es imposible de definir completamente.

A pesar de que no es una parte central en la formulación de mi investigación de grado, es fundamental en la comprensión de mi feminidad ahondar en los estudios de género y las teorías feministas. Así, históricamente, las primeras manifestaciones del feminismo se pueden rastrear al siglo XIX, según Torres (2005):

“...fue a lo largo del siglo XIX cuando se desarrollaron importantes movimientos de mujeres que lucharon por cambiar su situación de exclusión en lo pública y de servidumbre en lo privado-doméstico. El debate social en torno a la situación de las mujeres y las relaciones entre los sexos fue, a lo largo del siglo de los movimientos sociales, uno de los temas de la época.” (Torres, 2005, pág. 17)

En esos momentos históricos la lucha femenina se dio además alrededor del derecho al sufragio, por lo que a las mujeres que participaban en aquellos movimientos, se las llamó *las sufragistas*, las cuales: “luchaban por la igualdad en todos los terrenos apelando a la auténtica universalización de los valores democráticos y liberales.” (Torres, 2005, pág. 17). Defender el derecho al voto por parte de estas mujeres era más que nada una estrategia por medio de la cual ellas luchaban para cambiar las leyes. Este proceso fue un paso importante para el feminismo pero no ha sido el único, debido a la complejidad de esta reivindicación. Tal como lo señala Torres: “Es imprescindible no olvidar el complejo proceso por el que las mujeres llegaron a desentrañar la estructura de un poder autónomo y específico como es el poder patriarcal.” (Torres, 2005, pág. 22)

Desde este activismo feminista se derivó lo que posteriormente conformaría la teoría de género que constituye la formalización teórica de esta práctica reivindicativa. Debido a esta amplia cantidad de conocimiento he decidido centrarme en dos teóricas importantes para los estudios de género como son: Judith Butler y Donna Haraway.

Judith Butler(1956) es una filósofa estadounidense, profesora de Filosofía en los Departamentos de Retórica y de Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley. El texto de esta autora que tomaré para argumentar mi posición será: “El género en disputa”(1990).

En su libro *El género en disputa*, más específicamente en el capítulo: *Sujetos de sexo/género/deseo*, Butler destierra los conceptos de sexo, género y deseo hegemónicos así como también pone en duda la mujer como centro de la teoría feminista. Butler afirma que estos conceptos se deben entender como construcciones sociales que tienden a funcionar como normativas culturales. El género es algo no-natural, una construcción que cuando no es lo que culturalmente se espera es violento y discriminador con los sujetos en cuestión. Este constructo es un asunto político, por lo tanto: “(...) es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene.” (Butler, 1990, pág. 49)

Del mismo modo, Butler propone que el hecho de que las *mujeres* sean el foco principal de los debates feministas responde a estructuras de poder heteronormado,

afirmando que: “Tal vez, paradójicamente, se demuestre que la representación tenga sentido para el feminismo únicamente cuando el sujeto de las mujeres no se de por sentado en ningún aspecto” (Butler, 1990, pág. 53). Después de entender estas posturas, Butler cuestiona la posibilidad de modificación de las nociones de género cuando éstas han sido naturalizadas culturalmente sustentando la hegemonía patriarcal, tal como lo ejemplifica la siguiente cita: “Las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política crean el campo actual de poder; no hay ninguna posición fuera de este campo, sino solo una genealogía crítica de sus propias acciones legitimadoras. Como tal, el punto de partida crítico es el presente histórico, como afirmó Marx.” (Butler, 1990, pág. 52)

Todos estos conceptos nacen de un análisis social y cultural de la percepción del género en occidente, por lo tanto, para entender la feminidad es importante reflexionar sobre estos temas volviéndonos más críticos con la manera en que están planteados en la época actual, capitalista y patriarcal. Finalmente, reflexiono sobre la siguiente pregunta que hace Butler: “¿Comparten las mujeres algún elemento que sea anterior a su opresión, o bien las mujeres comparten un vínculo únicamente como resultado de su opresión?” (Butler, 1990, pág. 50). Arriesgo una respuesta a esta pregunta a través de los conceptos del Ecofeminismo, teoría planteada por María Mies y Vandana Shiva (1993). Este concepto nace en la segunda ola del feminismo y afirma que la devastación de la tierra está en estrecha relación con el patriarcado. Françoise d'Eaubonne, primera teórica del Ecofeminismo, defiende la existencia de un matriarcado que mantenía en equidad las relaciones entre hombres, mujeres y el medio ambiente; lo que responde la pregunta de Butler, acercando las relaciones de las mujeres desde el matriarcado y su estrecha relación con el medio ambiente.

En su libro “Ecofeminismo”, María Mies (1931) socióloga alemana y Vandana Shiva (1952) filósofa india, exponen la interconexión del patriarcado con el deterioro de la naturaleza, en torno a esto proponen la llamada *alternativa de la subsistencia* mediante la cual se propone una ideología orientada a lograr un mundo más equitativo para las mujeres como también para el medio ambiente, afirmando:

“Como la dominación de la naturaleza a manos del hombre está vinculada a su dominación de las mujeres y de otros seres humanos, no se puede establecer una relación diferente, no explotadora, con la naturaleza sin que se produzca un

cambio en las relaciones humanas, sobre todo entre *hombres y mujeres*. Esto comporta no solo un cambio en las diversas *divisiones del trabajo* (división por sexo; trabajo intelectual/manual y trabajo en el campo/en la ciudad, etc.), sino sobre todo la substitución de las relaciones dinerarias o mercantiles por principios tales como la reciprocidad, la mutualidad, la solidaridad, la fiabilidad, la capacidad para compartir, el interés, el respeto por el individuo y la responsabilidad por el “conjunto”.”(Mies y Shiva, 1993, pág. 496)

El Ecofeminismo desde esta *alternativa de la subsistencia* pretende integrar a todas las diversidades (a las que denomina *toda la vida*) para la resolución de los problemas que acontecen en el mundo, proponiendo la integración de “...la insistencia teórica y práctica en la interconexión de “toda la vida”, en un concepto de la política que conceda prioridad a la práctica cotidiana y la ética de la experiencia, a la coherencia de medios y fines.” (Mies y Shiva, 1993, pág. 498). Desde esta perspectiva cotidiana, las ecofeministas resaltan la idea de que *toda la vida* también representa al hombre, manifestando que: “...si las eco feministas hacen hincapié en la superación de las dualidades establecidas y las falsas dicotomías, si sitúan la interdependencia de “toda la vida” en el centro de una ética y una política nuevas, resultaría bastante incoherente excluir a los hombres de esta red de personas responsables de la creación y el mantenimiento de la vida.” (Mies y Shiva, 1993, pág. 498)

Para terminar con la teoría de género y sus importantes aportes a la percepción de feminidad cito la teoría de Donna Haraway(1944). Ella es una pensadora estadounidense, profesora del programa de Historia de la Conciencia en la Universidad de California, cuyas aportaciones teóricas son importantes para los estudios de género, siendo su Manifiesto *Cyborg* su ensayo más importante. En su libro: “Ciencia, *cyborg* y mujeres” (1995) propone el concepto de *conocimientos situados*.

La tendencia a rechazar el totalitarismo propio del pensamiento científico ha generado el apareamiento y auge del pensamiento relativista, que en apariencia se erige como una opción contrapuesta a esta objetividad. En torno a esto, en el Capítulo 7, *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*, de su libro *Ciencia, Cyborg y Mujeres* (1995) Haraway alega que este relativismo hegemónico es una manera de no estar en ningún territorio pretendiendo estar en lo absoluto. Como alternativa frente a estos relativismos propone

el concepto de conocimientos situados diciendo: “La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología.” (Haraway, 1995, pág. 329)

Para ampliar un poco la idea anterior, cito el siguiente párrafo en el que se aclara la necesidad de generar estos *conocimientos situados*:

“El relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad. Ambos niegan las apuestas en la localización, en la encarnación y en la perspectiva parcial, ambos impiden ver bien. El relativismo y la totalización son ambos “trucos divinos” que prometen, al mismo tiempo y en su totalidad, la visión desde todas las posiciones y desde ningún lugar, mitos comunes en la retórica que rodea a la Ciencia. Pero es precisamente en la política y en la epistemología de las perspectivas parciales donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional.” (Haraway, 1995, pág. 329)

Abordar los saberes desde la idea de los *conocimientos situados* significaría tener en cuenta el contexto y las subjetividades desde las que habla un sujeto que construye aquellos saberes, aceptando que este conocimiento se genera alrededor de todo lo que confluye a su autor y por lo tanto está particularizado. Finalmente, Haraway afirma que cambiando la visión hacia nuestros cuerpos, desde nuestros *conocimientos situados*, podremos observar en donde estamos y en donde no:

“Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, como ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar donde estamos y donde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabremos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.”(Haraway, 1995, pág. 326)

Desde esta teoría del *conocimiento situado* de Haraway me ubico en mi lugar tomando en cuenta mi edad, mi género, mi etnicidad, mi sexo, mi situación socioeconómico y mi país de origen, etc. Es indispensable entender al género como algo performativo, desde la teoría de Butler, algo que se vive, que se activa desde la acción y que está atravesado por discursos y visiones hegemónicas. Este cortísimo recorrido por los estudios de género servirá para abordar de manera crítica un concepto central en la presente disertación que es la feminidad, concibiéndola como un conocimiento situado contextualizado a la cultura mestiza americana en la que me desarrollo.

1.3.- La feminidad en lo ancestral y lo mágico

Como lo he mencionado anteriormente, mi relación con la feminidad está innegablemente ligada al pensamiento ancestral de América, relacionando la feminidad con la intuición y la relación directa con la naturaleza y la *magia*. Para un mejor entendimiento de esta idea, el Diccionario de la Real Academia de la lengua define *ancestral* de la siguiente manera: “Procedente de una tradición remota o muy antigua.” (RAE, 2001). Desde esta perspectiva, la búsqueda de esta feminidad ancestral, que tiende sus raíces en las culturas antiguas de todo el mundo, ha sido fuente de investigación de varias escritoras, investigadoras y personas interesadas en el tema. Debido a que mi investigación se centra en las culturas de América, he reunido a varias escritoras y escritores que abordan esta temática, tales como: Clarissa Pinkola Estés, Jesús Callejo, Florinda Donner y Luz María de La Torre.

Clarissa Pinkola Estés (1945), doctora en estudios interculturales y psicología clínica, en su libro *Mujeres que corren con los lobos* trata de manera subyacente la feminidad desde su concepto ancestral, alegando que las mujeres deben mantener una conexión con su yo salvaje, su yo esencial, puesto que con el paso del tiempo nos ha sido robada esta naturaleza. Pinkola Estés cuestiona los ritmos artificiales con los que se configura la cotidianidad, los cuales nos han obligado a reprimir nuestros ciclos naturales femeninos afirmando que: “La mujer moderna es un borroso torbellino de actividad. Se ve obligada a serlo todo para todos. Ya es hora de que se restablezca la

antigua sabiduría.” (Pinkola, 1993, pág. 9) Siguiendo el precepto de que la feminidad tiene una relación directa con la intuición, Pinkola Estés describe:

Por consiguiente, ¿qué es la mujer salvaje? Desde el punto de vista de la psicología arquetípica y también de las antiguas tradiciones, ella es el alma femenina. Pero es algo más; es el origen de lo femenino. Es todo lo que pertenece al instinto, a los mundos visibles y ocultos... es la base. Todas recibimos de ella una resplandeciente célula que contiene todos los instintos y los saberes necesarios para nuestras vidas. (Pinkola, 1993, pág. 16)

Por otro lado, en el mundo andino, cuando se describe la feminidad se la ve desde una óptica de complementariedad y dualidad. Luz María de la Torre, escritora Quichua, en su libro *Un universo femenino en el mundo andino* (1999) explica este principio filosófico, alegando que el universo es par y que estas complementariedades gobiernan la naturaleza entera, abarcando los conceptos de feminidad y masculinidad:

“Este principio, tiene su máxima expresividad en la dualidad mujer-hombre. No como manifestaciones personales, sino como principio natural de una expresividad que abarca toda una totalidad dual; no es un solo universo. La Totalidad Andina se transforma en Totalidad Femenina y Totalidad Masculina. Dos Universos existentes, que se oponen pero se unen complementariamente para su accionar y su propia realización.” (De La Torre, 1999, pág. 12)

Partiendo de esta complementariedad andina, según De La Torre, lingüísticamente se da un suceso similar, las palabras que usualmente se utilizan para hombre y para mujer son: Q`ari y Warmi respectivamente; pero en esta traducción no se ve reflejada completamente la concepción que encierran dichas expresiones. Así, describe: “No se trata de formas sexuadas, en sí, sino mas bien la representación de ciertas cualidades, son adjetivos que se pueden utilizar indistintamente en los dos sexos; hay mujeres q`arillas y hay hombres warmillas.” (De la Torre, 1999, pág. 20, 21)

Para ampliar más este concepto de feminidad desde la concepción de complementariedad, cito el siguiente párrafo:

“En el mundo andino, el mundo femenino aparece quizá con una presencia mucho más amplia, que la simple persona humana y las concepciones de otras

culturas va gobernando una totalidad. En la naturaleza, no solo la mujer es femenina, sino las variadas actividades, fenómenos y presencias; así hay tiempos y épocas femeninas, lugares cargados de feminidad o de masculinidad; o, de deificación femenina o masculina.” (De la Torre, 1999, pág. 22)

Desde tiempos antiguos han existido también asociaciones de la feminidad con la concepción de magia. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, magia natural significa: “magia que por medios naturales obra efectos que parecen sobrenaturales” (RAE, 2001). El investigador y escritor, Jesús Callejo ha profundizado en la relación que guardan estas concepciones. En su libro *Breve historia de la brujería* (2010) indaga sobre las primeras concepciones de magia y su relación con la mujer y la feminidad:

“El primer contacto histórico con la magia, lo sobrenatural y la brujería se remonta al neolítico, un período matriarcal donde se ejercía una antigua religión basada en la naturaleza y en la que idolatraban a una diosa madre. Desde las culturas más remotas, la adoración de diosas proliferaron debido a leyendas de culturas orientales y egipcias que veneraban a la mujer como generadora de vida. La hechicería o la magia son fenómenos mundiales tan antiguos como el mundo. Son intentos de dominar la naturaleza en beneficio del hombre, ritos que preceden a la religión antes de que los sacerdotes se apropiaran de las creencias tribales. (Callejo, 2010, pág. 38)

Existen otras concepciones de la magia en América, tales como las de los Naguales en México. El Diccionario de la Real Academia Española define la voz nagual como la adaptación española de una palabra que significa hechicero (RAE, 2017). Para ahondar más en las tradiciones nahuales citaré a Florinda Donner, escritora autodenominada como nahual, quien afirma que ser un nahual significa ser un guerrero y que las mujeres siguiendo esta senda buscan su libertad. Desde esta perspectiva Donner describe los atributos propios de las mujeres y su conexión con la naturaleza de la siguiente manera:

“Las mujeres poseen la facultad de abrirse directamente a la fuente, o mejor dicho la fuente les llega de manera directa. Los hechiceros dicen que la conexión de las mujeres con el conocimiento es expansiva, en tanto la de los hombres es bastante restrictiva. Los hombres se conectan con lo concreto y apuntan a lo abstracto. Las

mujeres se conectan con lo abstracto, y sin embargo tratan de entregarse a lo concreto.” (Donner, 1991, pág. 99)

Los planteamientos de esta autora son fuertes en cuanto a la falta de empoderamiento histórico de la mujer, tal como la siguiente cita lo ejemplifica:

“Las mujeres aun tienen conexión directa con el espíritu, solo que han olvidado como usarla, o mejor dicho, han copiado la condición masculina de no poseerla. Durante miles de años el hombre se ha ocupado de que la mujer lo olvide. Toda religión organizada no es otra cosa que una maniobra muy exitosa para colocar a la mujer en el nivel más bajo. Las religiones invocan una ley divina que sostiene que las mujeres somos inferiores. Los hombres necesitan dominar a otros, y la falta de interés de las mujeres por expresar o formular lo que conocen, y como lo conocen, ha constituido una nefasta alianza. Ha hecho posible que la mujer sea forzada desde su nacimiento a aceptar que la plenitud yace en el hogar, en el amor, el casamiento, parir hijos y negarse a sí misma. La mujer ha sido excluida de las formas dominantes del pensamiento abstracto y educada para la dependencia. Han sido tan bien entrenadas para aceptar que los hombres deben pensar por ellas que han terminado por no pensar.” (Donner, 1991, pág. 99)

Resumiendo lo anteriormente expuesto, podría afirmar que existen miles de percepciones y acercamientos a la feminidad, por mi parte pienso que la feminidad está presente en toda la naturaleza y está conectada con la intuición, el instinto, el espíritu y lo abstracto. Por lo tanto, puedo decir que la relación que existe entre la cosmovisión andina y la feminidad radica en el concepto de dualidad desde el cual se puede afirmar que masculinidad y feminidad son atributos que lo impregnan todo. Por otro lado, la figura femenina históricamente ha sido relacionada con lo mágico siendo asociada con la brujería y el concepto de bruja, tradicionalmente concebido en un tono despectivo; sin embargo, considero esta transversalización de conceptos (feminidad-magia) como un método de empoderamiento a través del cual la mujer se acerca a su instinto, intuición y espiritualidad.

1.4.- Conclusión

Los estudios de género tienen amplias ramificaciones, las que conciernen a esta investigación son, en primer lugar, la idea del género, desde la teoría de Judith Butler; como un acto performativo que no corresponde obligatoriamente al sexo, lo que se complementa con la cosmovisión andina que concibe al género como algo que no le corresponde solamente al ser humano sino más bien es un atributo propio de la naturaleza en su conjunto. Florinda Donner y su idea de la feminidad conectada expansivamente con el espíritu se corresponde con la idea del Ecofeminismo que defiende la conexión de lo femenino con la tierra, siendo ésta una relación de reciprocidad.

Cabe mencionar nuevamente el concepto de conocimiento situado que atraviesa toda esta investigación puesto que tomo como eje la idea de la construcción de saberes como algo conectado con contextos y subjetividades que al ser analizados permiten producir conceptos más reales y maleables. Así, investigo la feminidad desde el aspecto teórico pero también desde mi percepción, que esta atravesada por entornos, subjetividades y experiencias.

CAPÍTULO 2: REFERENTES

2.1.- Pilar Flores

El tejido tiene una dimensión comunitaria y se expande del yo al nosotros. En su obra *TEJIDO* (2017), Pilar Flores (1957) crea comunidades y diálogos entre distintos grupos, siete en total, los cuales bordaron siete retazos de tela en una actitud de reconocimiento de su fuerza interior. Pilar se reunió semanalmente con estos grupos de una manera simultánea y sostenida. Tuve la oportunidad de ver esta obra cuando fue parte de la exposición individual de Flores en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, este fue uno de mis primeros acercamientos al bordado y por lo tanto fue muy significativo. Lo que más me llamó la atención fue la multiplicidad de trazos y estilos que expresan una fuerza estética individual y colectiva.

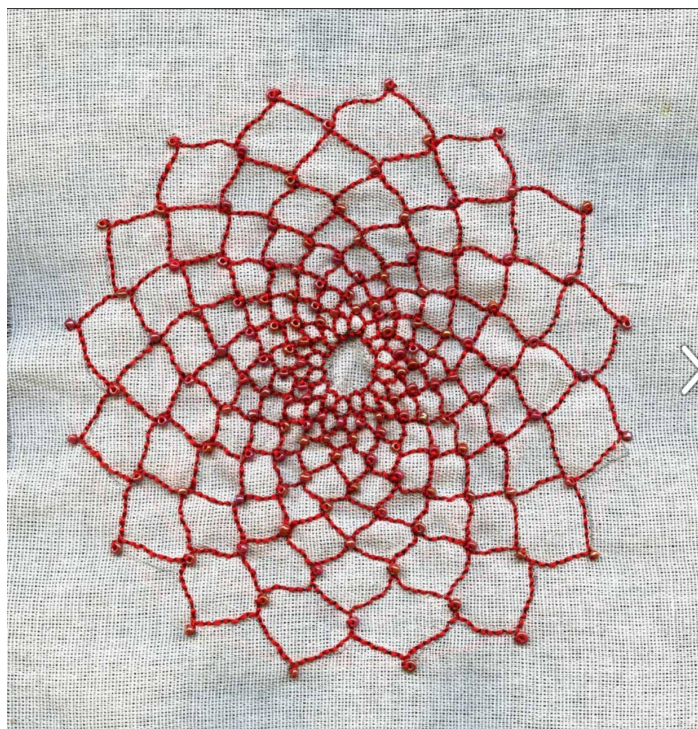


Imagen 1: Flores, P. (2017). *TEJIDO*. [Hilo sobre tela]. Recuperado de: <http://pilarflores.org/?p=508>

Al pasar del tiempo, generé mi obra sabiendo que la obra de Flores fue una de las detonantes para haber llevado mi quehacer artístico por ese camino. Cuando pensé

en mi obra *Nosotras* partí de la necesidad de compartir con otras mujeres lo que había vivido, como una forma de sanación mutua y sostenida. En mi imaginario ya se encontraba esta obra de Pilar, que en la que, en sus palabras: “Cada ser que forma parte de las comunidades que tejen esta red ha sido invitado a bordar en conexión con su fortaleza interior, en un trabajo de presencia consciente, de identificación y valoración de su propio poder y del poder colectivo.” (Flores, 2017) Desde esa misma presencia consciente partí, mi trabajo se desarrolló en diálogo íntimo con cada una de las participantes detonando un espacio en el que se pueda llegar a esa identificación, esa empatía desde la que buscaba sanar y sanarnos colectivamente. Para mi, cada persona era un universo que tenía algo que transmitir, algo que llegue hasta las fibras más profundas de nuestro ser y que en la obra de Pilar también significaba algo trascendental ya que para ella “cada participante ha dejado que aflore su voz, de manera que las voces de todos y todas entonen un solo canto de solidaridad y de reconocimiento.” (Flores, 2017)



Imagen 2: Flores, P. (2017). *TEJIDO*. [Hilo sobre tela]. Recuperado de: <http://pilarflores.org/?p=508>



Imagen 3: Fotografía de la obra *Nosotras* tomada en la inauguración de la exposición.

La multiplicidad de estéticas que se generan desde el tejido se pueden observar en las obras superiores, desde esta multiplicidad muchas voces hablan y comparten esta fuerza interior que propicia el diálogo sincero y en comunidad.

2.2.- Ernesto Neto

No quiero que mis obras describan un cuerpo sensual:
quiero que sean un cuerpo, que existan en tanto
que cuerpo o que idea de cuerpo.

Ernesto Neto

Crear una obra de arte que comunique y que también invite a participar al espectador de una manera activa; es decir, utilizando más de uno de los sentidos, es una tarea desafiante y placentera a la vez. Ese aspecto lúdico siempre genera reacciones, no solamente en el público sino también en los agentes del mundo del arte. Si bien es cierto que existen obras que fracasan en el intento, la obra de Ernesto Neto (1964) no ha sufrido esa suerte, a mi parecer esto es debido a su capacidad de transformar este aspecto lúdico del arte y ensancharlo hacia una multiplicidad de significados y formas,

guardando siempre la esencia de su producción artística. Esta aptitud para crear estas instalaciones no es fortuita sino que como el artista dice, en determinado momento: “Intento pensar en el espacio como si fuese un hiperespacio, como si pudiese trabajar en otra dimensión... quiero que las personas se pierdan dentro de este laberinto transparente, un laberinto del tiempo.” (Rebollo, 2003, pág. 53)

Además, para crear atmósferas dentro de sus instalaciones, Neto genera formas orgánicas así como también emplea materiales orgánicos en su fabricación con el fin de que el espectador se conecte con la obra de arte no solamente visual y sensorialmente sino a un nivel emocional. Tal como lo describe Holzwarth: “Desde sus inicios, Neto ha vinculado los aspectos más clásicos de la escultura y la composición a una cierta idea de penetración, de interioridad y de la presencia física del espectador dentro de la obra de arte. En ocasiones ha descrito sus obras como una exploración y una representación del paisaje corporal desde dentro, con la que el espectador puede interactuar y experimentar físicamente a través de la percepción, el olfato y el tacto.” (2008, pág. 336). Por lo tanto, en la obra de Neto nada se encuentra de manera fortuita; por esta razón su obra es importante para pensar y repensar el arte como este espacio de interacción, el arte como un espacio para el espectador. La primera obra que tuve oportunidad de observar del autor fue *Aru Kuxpia | Sacret Secret* (Viena 2015), obra que creó en colaboración con el pueblo ancestral Huni Kuin con el que Neto tiene relaciones estrechas desde hace 20 años. La obra es una instalación gigantesca hecha solamente con tejidos.

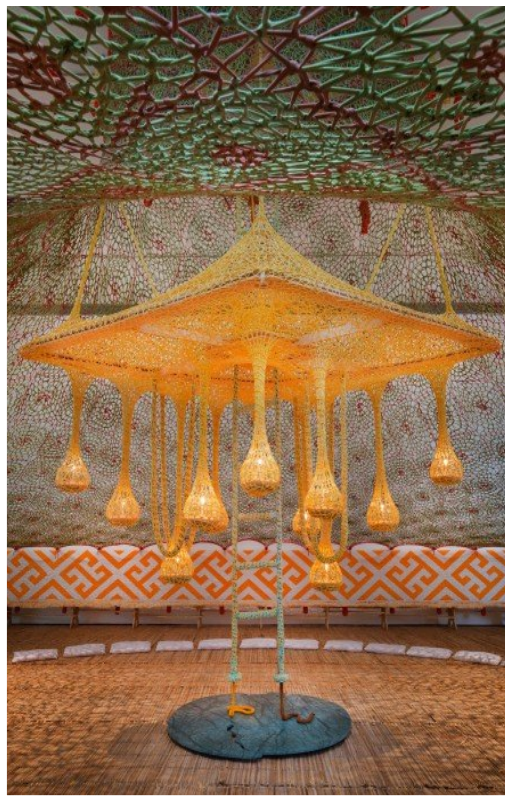


Imagen 4: Neto, E. (2015) Aru Kuxpia | Sacret Secret. [Instalación].



Imagen 5: Neto, E. (2001) Planteau of Humankind

Así mismo, desde esta exploración sobre el espectador y su interacción con la obra fui construyendo mi obra *TODES*. En mi caso, al reflexionar sobre cómo iba a sentirse el espectador al momento de estar en la instalación tenía la intención de que este se sienta libre y pueda interactuar con los materiales. Para mi, ese material orgánico con fuerte carga emocional eran las lanas, por lo que toda la instalación fue hecha con ellas.

Por último, tomar en cuenta a los espectadores como personajes principales de esta obra y en mi quehacer artístico en general, es un aspecto importante que he venido descubriendo en mi trabajo creativo y por estas razones generé una instalación interactiva, es importante decir que esta intención fue trascendental para mi propia exploración así como para Neto:

“La experiencia sensible que deriva de esta relación, y que Neto nos ofrece, va de lo individual a lo colectivo, diluyendo no sólo las fronteras entre artista y espectadores, sino también entre arte y vida, invitándonos a tomar conciencia de nosotros mismos y del otro por medio de esa corporeidad que es compartida. Con la intención, finalmente, de restituir temporalmente y por medio del arte la experiencia de comunidad perdida que en algún momento de la historia de Occidente hizo sentir al ser humano como una extensión inseparable del cuerpo del mundo.” (Rebollo, 2003, pág. 2)

La experiencia de comunidad que Ernesto Neto propone con sus obras es uno de los pilares fundamentales dentro de mis referentes artísticos puesto que en este viaje de exploración de mi feminidad pude comprobar que dicha feminidad es parte fundamental del compartir en la comunidad.

2.3.- Louise Bourgeois

Liberarme del pasado es comenzar a vivir.

Louise Bourgeois



Imagen 6: Fotografía de Louis Bourgeois con escultura en proceso. (2009) Recuperado de:
http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/lb/assets/descargables/cuadernillo_louise_bourgeois_e_mpba.pdf

Se suele decir que una obra de arte, de alguna manera, toca temas autobiográficos de su autor; es decir, podemos conocer mejor a la persona contemplando su arte. Para mi punto de vista, todos los artistas, en varios niveles, tratan sobre algún asunto de sí mismos, pero el valor reside en la consciencia de ello, porque allí es cuando la obra se torna sincera. Louise Bourgeois (1911) ha estado profundamente consciente de la gran carga autobiográfica de su obra.

La obra de Bourgeois retrata constantemente el contexto y los acontecimientos de su niñez y juventud, por estas razones se podrían enunciar muchísimos de dichos

sucesos, pero lo que interesa a esta disertación es su cercana relación con la tejeduría y lo que para ella significa. Jiménez (2006) advierte que: “Es significativo, en este sentido, que Bourgeois recibiera una educación artística a través del contacto con el ambiente creativo del taller de tapices y decidiera estudiar matemáticas en La Sorbona. La educación de Bourgeois se había basado en la filosofía idealista del siglo XVII, poniendo énfasis en la metafísica y las matemáticas. Pero además de la educación clásica francesa, aprendió restauración y dibujo en el taller de tapices de sus padres.” (pág. 126)

Por mi parte, el descubrimiento de la parte autobiográfica dentro de mis obras fue gradual y desde ahí se generó un momento de sinceridad conmigo misma y con los demás, lo que por un lado, genera que el espectador pueda sentir empatía o proyectar su propia vida mediante la obra. Desde esta perspectiva, en la obra de Bourgeois “El potencial... reside precisamente en la tensión entre los elementos autobiográficos y sintaxis formalmente compleja y metafórica que ofrece a los espectadores una pantalla donde proyectar su propia memoria y crear lugares fantásticos de deseo.” (Grosenick, 2003, pág. 27) Y por otro lado, mediante este propio descubrimiento se va generando una especie de sanación, experiencia que Bourgeois también vivió muy de cerca diciendo: “Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño, es una reivindicación del perdón.” (Grosenick, 2003, pág. 24)



Imagen 7: Bourgeois, L. (1997) Couple IV. Recuperado de:
http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/lb/assets/descargables/cuadernillo_louise_bourgeois_e_mpba.pdf

En mi obra *Las trabajadoras* y particularmente en *El sueño* exploro mi memoria familiar con la presencia femenina poderosamente ligada con el tejido como una manifestación de fuerza. Este carácter autobiográfico explorado en mi trabajo se ve influenciado por la obra de mujeres artistas como Louise Bourgeois, que utilizan su autobiografía para una sanación propia y colectiva y, por otro lado, mujeres artistas que utilizan el tejido como reivindicación de esta labor como fuente de fuerza femenina lo cual se ve en las obras de la artista en las que: “De algún modo homenajea a las mujeres que veía trabajar en los distintos estadios del proceso de realización y restauración de los tapices, algo común a ciertas obras pictóricas que las historiadoras han señalado como ejemplo de protesta ante esa realidad de la mujer costurera descrita anteriormente.” (Jiménez, 2006, pág. 136)



Imagen 8: Bourgeois, L. (2001) Seven in bed. Recuperado de:
<https://tallerdecartasdeamor.wordpress.com/2013/06/30/seven-in-bed-louise-bourgeois/>

Concluyo con esta cita que condensa las cualidades trascendentales de la obra de Louise Bourgeois que han influido notablemente en mi quehacer artístico: “Bourgeois, principalmente, ha otorgado a su obra de una función social a la que van unidas estrategias terapéuticas y políticas, enraizadas en la historia y la práctica de la tejeduría. Con el uso de las labores de aguja, Bourgeois ha contribuido a la deconstrucción de los mitos modernos y a valorar al espectador femenino. (Jiménez, 2006, pág. 117)

Estos tres referentes han influenciado de sobremanera a mi obra, cada uno desde sus quehaceres artísticos. Reconocer el poder comunitario que tiene la creación de una obra de arte se ha dado gracias a la obra de Pilar Flores. Asimismo, la sinceridad de ver el lado sanador y autobiográfico de una obra de arte es un legado importante de Louis Bourgeois. Finalmente, el pensar en una obra de arte como un dispositivo cuya activación desde el espectador es fundamental y aun más cuando es interactiva ha sido una reflexión trascendental generada desde la obra de Ernesto Neto.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA Y EXPOSICIÓN

3.1.- Metodología

*“Ama llulla, ama shua, ama quilla”
No mentir, no robar, no ser ocioso.
Sabiduría popular Andina, Sumak Kawsay*

Al empezar este proyecto de titulación todo fue como un rompecabezas, que no lograba entender totalmente, pero ahora cada obra y todo el conjunto de las mismas configuran una historia, una historia que necesitaba contar, una historia de exploración íntima. Las obras se hicieron conjunta y simultáneamente, contraponiéndose, transformándose entre sí; si bien su orden por ahora cuenta una historia, las obras no fueron hechas en ese sentido. En esta línea, mi investigación teórica se fue dando a la par, la cual en vez de recoger prácticas específicas de los pueblos y nacionalidades, develó la concepción de la feminidad desde sus creencias, complementándose con las teorías de género. Recogí teorías que reflexionen sobre mi práctica artística como el conocimiento situado y la conexión de la feminidad con la intuición y el autoconocimiento.

El tejido es parte fundamental de esta obra, es un ritual propio, una necesidad; en él me encuentro con mis manos para buscar formas, significados, estéticas. Uso este material que hace que las manos y el cuerpo se reconecten para ejercer en la mente un estado distinto, ritual, un espacio de serenidad. Ambiente para poder encontrarme con pensamientos que no suelo querer escuchar, para encontrar lo que la bulla de la vida diaria ha escondido, entonces el momento se convierte en un espacio totalmente íntimo, sin prejuicios, sin decoración. En este ritual me enfrento conmigo misma, escuchando todo lo que me traspasa, percibiendo los ciclos interiores, los ciclos exteriores, la herencia, los ancestros, verme como nosotras y como *TODES*.

Obra 1: *Las trabajadoras* (ancestros)

Utilizo la teoría del conocimiento situado de Donna Haraway para entender al tejido a través de mi herencia familiar. Así, mi abuelo materno tenía una fábrica de alfombras hechas a mano, las cuales diseñaba y otras personas trabajaban en el telar, las

cuales fueron en su mayoría mujeres indígenas, a las que toda mi familia las llamaba “las trabajadoras”. Después de la escuela, todas las tardes, yo las pasaba con ellas y sus hijos, por estas razones relacioné el tejido con la mujer y también lo concebí como una herencia familiar de arte y creatividad. A medida que fui creciendo la fábrica cerró y mi abuelo murió.

La historia de la fábrica fue mucho más compleja de lo que al momento pude entender. Hacer esta obra significó volver a abrir este “taller”, como lo nombra mi familia, y explorar toda la memoria que estuvo guardada, suspendida en el tiempo. En esta exploración pude conversar con mi familia: mis tías, mi mamá y mi primo, y revisar toda la memoria de mi abuelo en el taller: sus libros de arte, más de cien diseños de alfombras, la lana que él teñía y también las pocas alfombras que siguen guardadas. Pude reconocer los tintes machistas por los que mi abuelo solo transmitió el conocimiento del proceso de fabricación de alfombras a mi primo, teniendo 8 hijas a las que nunca les enseñó esto. Indagar en la memoria familiar fue el inicio de esta exploración personal, en la que volver a hacer tejido dentro de una familia, en su mayoría compuesta por mujeres, y reproductora de comportamientos heteropatriarcales se vuelve fundamental.

La problemática que descubrí indagando en el taller tiene mucho que ver con la diferenciación hegemónica entre arte y artesanía, ya que mi abuelo estuvo asociado con una importante artista del medio quiteño, quien únicamente lo reconocía como artesano. Las alfombras se vendían en la renombrada tienda de la artista quien solía atribuirse su autoría, a pesar de que el diseño no siempre fue creado por ella sino también por mi abuelo. Por otro lado, cuando vi los diseños de mi abuelo empecé a preguntarme cuáles eran de su autoría y cuáles fueron reproducciones o encargos. Por lo tanto, mediante conversaciones con mis familiares más cercanos supe que muchas de las bitácoras en las que escribía aclaraciones sobre su obra fueron quemadas por mi familia a causa de su desconocimiento acerca de la importancia de esta información. Con el objetivo de respetar y reivindicar esta historia decidí no intervenir los bocetos dejándolos intactos y buscando otra manera de rescatar esta herencia siendo el bordado el medio más favorable. La obra a exponer es un serie de 3 diseños de mi abuelo acompañados de un bordado de grandes dimensiones horizontales en las que cuento la historia de mi familia desde mis ojos.



Imagen 9: Fotografía de la obra *Tábara* – uno de Sivilino Rocha Pozo parte de la obra *Las Trabajadoras (ancestros)*

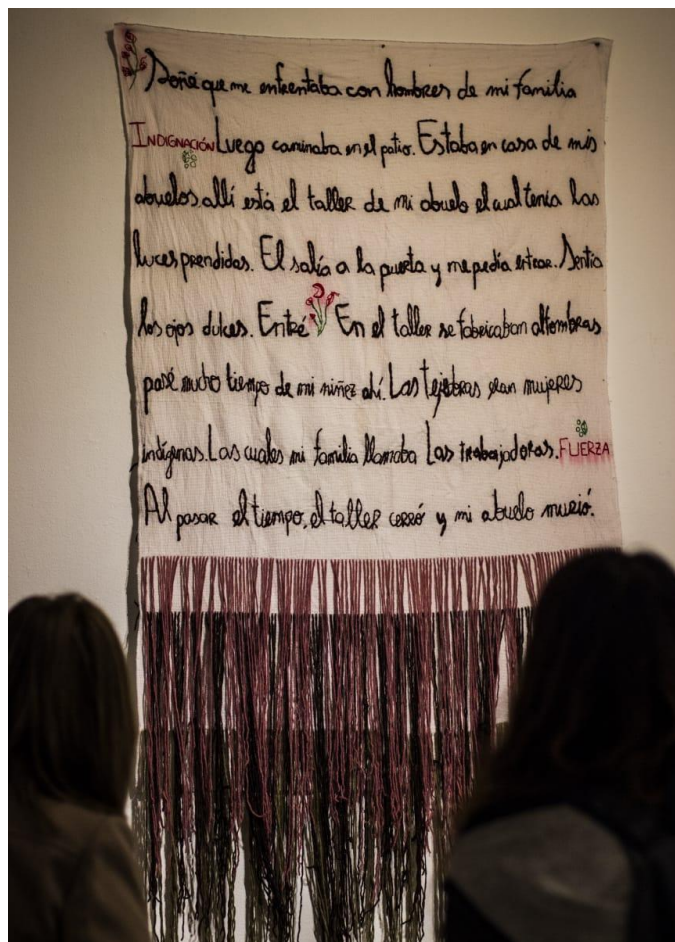


Imagen 10: Fotografía de la obra *El sueño* parte de la obra *Las Trabajadoras (ancestros)* tomada en la inauguración de la exposición



Imagen 11: Fotografía de la obra *Pachanga N* 1* de Sivilino Rocha Pozo parte de la obra *Las Trabajadoras (ancestros)*

Obra 2: *Fases (el interior)*

El bordado y el tejido han sido parte fundamental en mi obra, las elegí por ese gusto estético y también intuyendo lo que cambiarían en mí. Al empezar esta obra pensaba en las fases de la vida y como la feminidad y masculinidad están en cada momento. En su libro *Un universo femenino en el mundo andino*, Luz María de la Torre narra que estos son lados de una misma moneda y están absolutamente en toda la naturaleza como lo menciono en el capítulo uno. Desde ahí empecé a observarme y a bordar el estado en el que me sentía en ese momento. Creé las máscaras haciendo alusión a las fases de mi vida, a eso que sentía en el momento y que se exponía al mundo como una máscara, despojándome de cada capa en un proceso de autodescubrimiento.

El ritual del bordado fue incesante, a través de él me metía cada vez más al fondo de mi misma. Cada una de estas 12 máscaras son una fase distinta de mí, diversas fases de introspección y autoconocimiento. Algunas son alegres y festivas, en cambio, otras son erráticas, oscuras y turbias. Algunas son mucho más masculinas que otras, mientras que algunas evidencian el florecimiento de la feminidad. Todas están marcadas

por la intuición, que en su libro *Mujeres que corren con los lobos*, Clarissa Pinkola cita como una parte fundamental de la feminidad; aquella intuición que nos mantiene conectadas profundamente con nosotras mismas.



Imagen 12: Fotografía de la obra *Fases (el interior)* tomada en la inauguración de la exposición

Obra 3: *Ritos (el exterior)*

Haciendo un viaje hacia el interior y además hacia el contexto, hacia los sentires y las herencias empecé a encontrar fuentes. Así, en un ritual del Pawkar Raymi que es la fiesta del florecimiento andino, vi como la disposición de los objetos en el espacio formaba armonía y como en cualquier tipo de ritual ya sea religioso, mágico, espiritual o de cualquier índole los agentes que son parte de él se disponen de la misma forma. Al percatarme de esta armonía pensé en reducir estas formas a la mayor simplicidad, el mejor medio para llegar a esta simplicidad fue el dibujo bordado. Reflexioné sobre el diseño de la naturaleza y de los objetos, esa especie de inteligencia que habita en todo y que conforma esa belleza simple. Esta elegancia de la naturaleza, del todo, puede ser plasmada millones de veces pero la quise conectar con los 28 días del ciclo lunar y del ciclo menstrual en el que la luna y la mujer cambian continuamente de una manera

armónica que casi pasa desapercibida así como la belleza en todo lo que nos rodea. Por lo tanto la obra consta de 28 dibujos bordados en cartulina de formato A4.



Imagen 13: Fotografía general de la obra *Ritos (el exterior)*

Obra 4: *Nosotras*

Después de haber reconocido la femineidad como un estado de intuición y como un adjetivo que no es propio de la mujer sino de toda la naturaleza, como nos cuenta Luz María de la Torre en su libro *Un universo femenino en el mundo andino*, sentí la necesidad de explorar la femineidad desde mis miedos inculcados por el sistema heteropatriarcal y enfrentarme a lo que no había concebido con claridad: mi útero, lo que significa y lo que alberga.

A lo largo de mi vida he tenido sueños recurrentes en los que dentro de mi útero albergo una esfera, algo que obstruye el paso de energía, algo que estorba y duele a tal punto de no querer ir al ginecólogo. A partir de esta creación me enfrenté con este miedo y acudí al especialista, me revisaron y todo estaba en orden, y entonces me pregunté qué era realmente lo que estaba soñando y el origen del dolor que estaba sintiendo. Me di cuenta que todo esto que había silenciado era un miedo recurrente en las mujeres que me rodeaban, no compartíamos nuestras percepciones del útero y peor

aún nuestros miedos, sentía que tal vez conversando con ellas podría llegar a una respuesta sobre eso tan incómodo que sentía. Empecé a conversar con varias mujeres y generar pequeños encuentros en los que sobre nuestras radiografías bordábamos y descargábamos todo eso que sentíamos alrededor del útero, compartiendo juntas, aprendiendo y escuchándonos. Dentro de todas estas reflexiones conjuntas pude acercarme a mis percepciones de todo lo que rodea al útero, aquí expongo algunas de ellas:

- Tener un útero no otorga el género femenino obligatoriamente.
- Existe un silencio grande alrededor del útero y más aún de la menstruación debido a la cultura que nos rodea.
- Al ser el útero un órgano hueco alberga muchos sentires.
- En mi caso, el útero albergó historias de abusos, abusos que no entendía lo que fueron. Nunca aprendí totalmente lo que era poner límites, y a pesar de eso mi cuerpo sabía que algo estaba mal, mi útero lo reflejaba. Reflexionando sobre esto empecé un proceso de sanación.
- Cuando las mujeres conversamos sobre estos temas generamos redes de apoyo en los que nos damos cuenta que no somos las únicas. Simplemente con el hecho de conversar se evita que se sigan reproduciendo estos comportamientos y así nos vamos sanando colectivamente.



Imagen 14: Fotografía de una de las obras que forman parte de la serie *Nosotras*

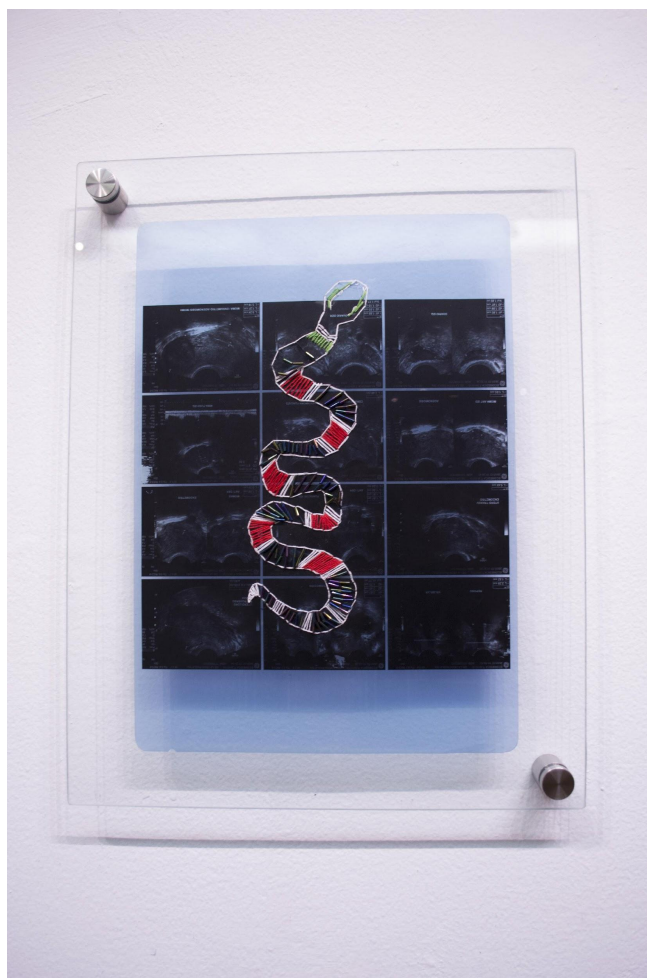


Imagen 15: Fotografía de una de las obras que forma parte de la serie *Nosotras*

Obra 5: *TODES*

Este viaje de exploración de mi feminidad me ayudó a conocerme muchísimo desde las profundidades de mi interior, pasando por cómo veo el mundo o cómo quisiera mantener la mirada hacia fuera, hasta como me relaciono con los demás. Quise que el espectador pueda crear su propia obra, una obra colectiva simbolizando esta relación con el otro. Utilicé mi herencia, mis inicios y así recurrí a la lana que mi abuelo teñía y que estaba embodegada en su casa. Hubo un proceso de limpieza y tratamiento de las lanas para que pudieran ser funcionales y finalmente se conviertan en el material para la obra. Para este proceso recibí la ayuda de mis tías, las cuales, algunas de las tardes de los meses de enero, febrero, marzo y abril del año 2018, desenredaban y limpiaban las grandes madejas de lana.

Por otro lado, fabriqué una canasta en forma de espiral para contener las lanas, utilicé el espiral simbolizando este ciclo infinito que nos contiene a todos, llegue hasta el número 24 en los espirales del tejido porque este número es la cantidad de años que tengo. El público se relacionará con el material y procederá a entretejerlo en las vigas de la galería. Mientras más personas participen más se enriquecerá la obra. Esta será una inmensa telaraña creada por el público, una telaraña que también es este inmenso tejido que somos todos, en el que nadie es igual, nadie es peor o mejor. En la obra nos encontramos en un espacio en el que debemos respetar lo que está ahí, lo creado por el otro y lo que se está creando en ese momento, y en el que también podemos intervenir añadiendo nuestra parte y siendo parte.



Imagen 16: Fotografía de la instalación *TODES* tomada en el día de la inauguración

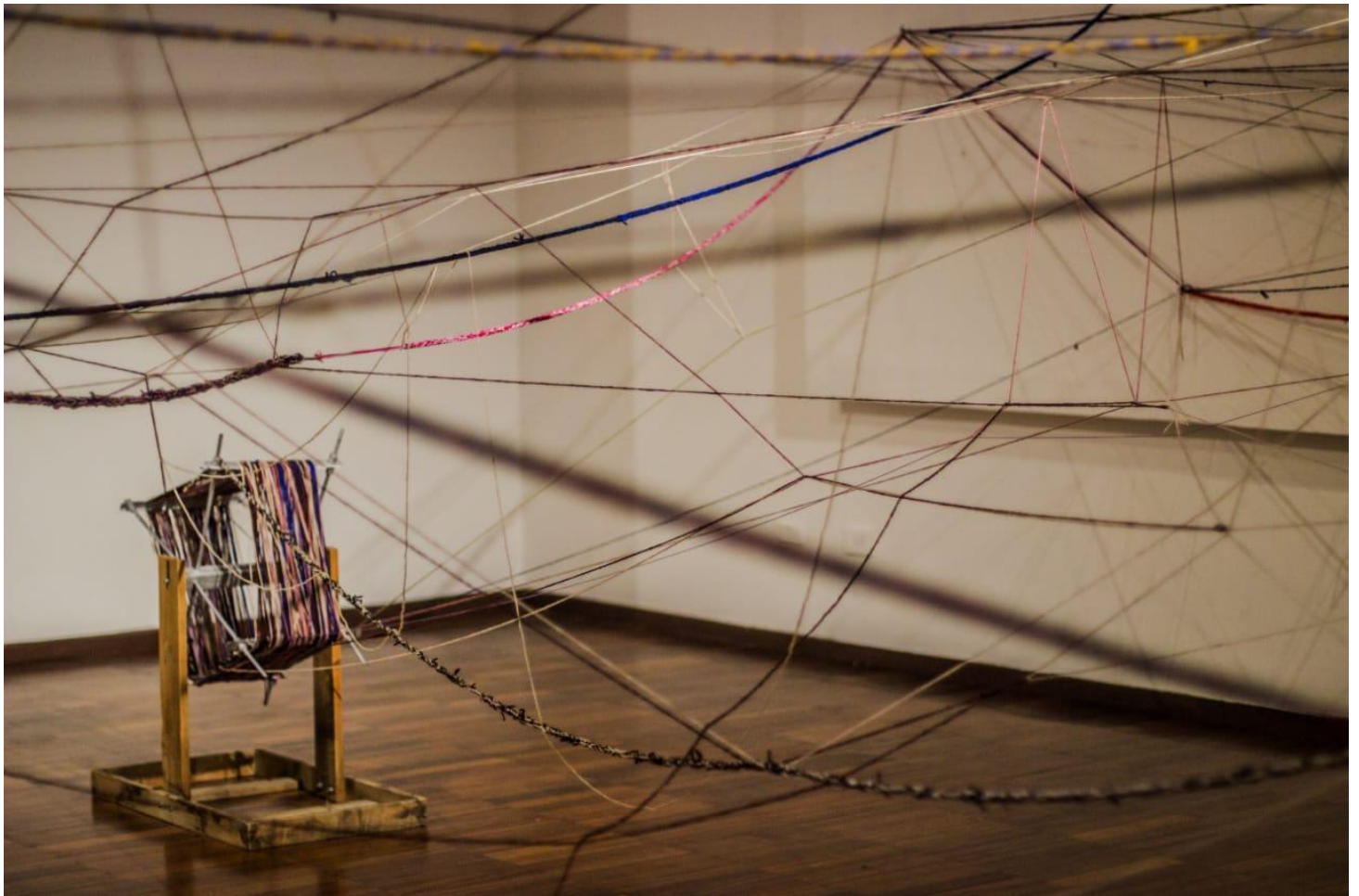


Imagen 17: Fotografía de la instalación *TODES* tomada en la inauguración de la exposición

El proceso de generar una serie de obras de arte es un proceso titánico, o al menos para mí lo fue. En este proceso entendí que el arte es un medio potente de investigación. En mi caso, fue un medio de investigación sobre mí y mi relación con la feminidad y desde ahí hacia lo que se ha venido teorizando, creando y explorando sobre este mismo tema. Siento que la única manera en la que varias obras de arte confluyan armónicamente es sincerándose en su metodología, aprendiendo a escucharse a sí mismo para así saber que fue lo que aprendimos y lo que trasmutó al producir la obra. Desde esa sinceridad se genera como una red en la que cada obra dialoga con la otra.

A la mitad de la producción de esta serie de obras tuve un momento de sinceridad en la que tuve que profundizar en lo que yo estaba comunicando, sintiendo y transmutando desde esta misma producción. A partir de ahí todas las obras hicieron “click” y siento que yo también. Desde ahí comprendí que el arte cuando es sincero te cambia profundamente y que al concluir el proceso de creación de las obras ya me siento otra persona.

3.2.- Exposición: Soy el tejido, soy la tejedora

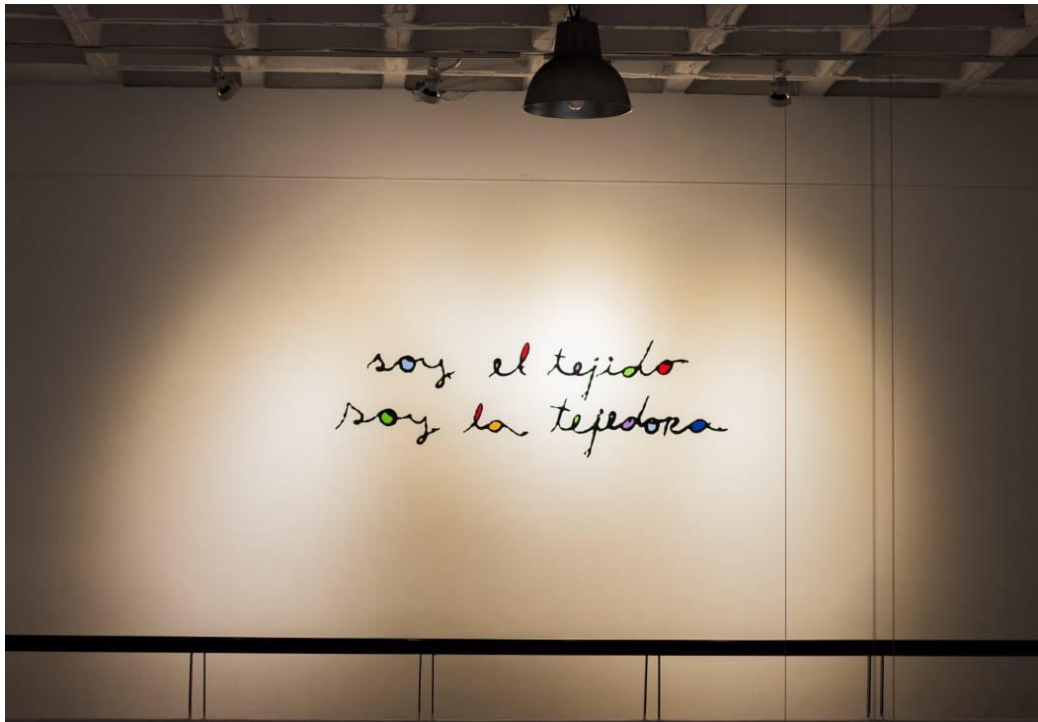


Imagen 18: Fotografía tomada del Plotter de corte de la exposición

- Pre – montaje

Desde la firma del contrato en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador hasta el proceso de montaje tuve un poco más de dos semanas para la preparación del montaje. Generé un calendario con todas las tareas inminentes para la exposición. Primeramente, termine la última obra que me faltaba para la exposición para después pensar en la manera en la que las obras iban a ser montadas.

Tenía cinco series en las que tenía que producir un montaje diferente para cada una. Para la serie *Las trabajadoras* lo primero que hice fue mandar a enmarcar la obra más grande. Una obra que forma parte de *Las trabajadoras* al igual que todas las obras de *Nosotras* necesitaban ser montadas en vidrio para que se potencien los elementos bordados en ellas. Avanzando, la obra *Fases* es una instalación por lo que no tiene preparación previa aparte del constante mantenimiento que necesita. Para *Ritos* tampoco se necesitó hacer nada previo ya que fue pensada como un mural compuesto de todas las

obras A4. Finalmente, para *TODES* les di un mantenimiento profundo a las lanas y maquina de tejer que mi abuelo tenía embodegada en su taller.

Al constar el proceso de montaje de tan pocos días tenía que pensar en la totalidad de las necesidades del montaje, para solucionarlas antes del momento cero. Por lo tanto, trabajé durante varios días en el texto curatorial; para este texto partí de lo que ya había escrito para la tesis y para el dossier curatorial, con este texto terminado y corregido solicité ayuda de la investigadora y curadora Romina Muñoz, la cual amablemente colaboró conmigo. Tuvimos alrededor de cuatro sesiones en las que le conté sobre mi tesis, observamos fotografías de la obra, el dossier curatorial y todo el material alrededor de ella además de visitar el espacio de exposición. Ella partió de todas estas bases para modificar y mejorar mi texto curatorial de una manera nítida y respetuosa. Finalmente, después de estas correcciones también tuve la suerte de contar con la ayuda de mi directora de tesis, Pilar Flores, la cual también reviso, corrigió y mejoró el texto.

- Montaje

El momento de montaje fue el momento más difícil en este proceso de titulación, dado que a pesar de tener alrededor de una semana para la ejecución del montaje hasta el día de la inauguración estuve generando cambios y corrigiendo pequeños detalles. Admito que mi experiencia en montajes no es la óptima y por lo tanto busque muchísimo apoyo.

Lo más fuerte fue enfrentarse al espacio vacío, ese momento 0 en el que se empieza a hacer algo. Ubiqué cada obra en el espacio acompañadas de las herramientas necesarias para su respectivo montaje y por medio de notas adhesivas puse todo lo que todavía necesitaba y lo que debía hacer para que cada obra se encuentre montada impecablemente.



Imagen 19: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje



Imagen 20: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje

Posteriormente, empecé a generar la primera obra que fue una instalación en el lugar, esta era la más grande y en la que mas podía experimentar al momento de montar. Para esto convoque a seis amigos y procedimos a intervenir en el espacio, se generó un momento lúdico en el que los actores podían fluir con los materiales mientras que yo direccionaba los actos para que la instalación tuviera su armonía.

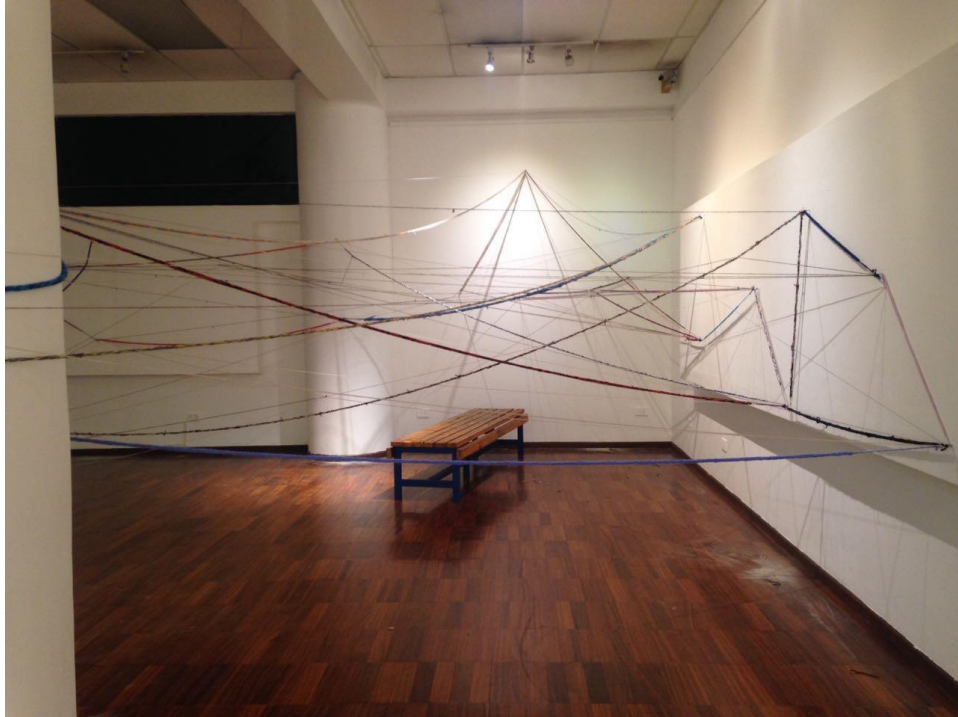


Imagen 21: Fotografía del espacio en los primeros días de montaje

Para montar las siguientes 4 series tuve la suerte de contar con la ayuda del equipo de museografía del Centro de Arte Contemporáneo, el proceso se dio siendo ellos los que me enseñaban y así generábamos el montaje juntos. En conjunto montamos las partes más difíciles y más importantes: montamos los vidrios de toda la obra *Nosotras*, como también los cuadros de la obra *Las trabajadoras*. Finalmente, me enseñaron como montar las cartulinas de la obra *Ritos*, la cual terminé de montar con la ayuda de algunas amigas. Con esta inmensa ayuda solamente quedaba por montar la obra *Fases* que era la menos complicada, ya que había tenido la oportunidad de montarla anteriormente.



Imagen 22: Fotografía del espacio en los últimos días de montaje

Para finalizar, cabe recalcar que realicé una publicidad sostenida alrededor de la exposición para que ésta pueda tener la atención necesaria. Por otro lado, busqué difusión en medios de comunicación tales como: una entrevista en la radio municipal y una entrevista escrita en un diario independiente alternativo.

- Día de la inauguración

Muchas veces se suele decir que la inauguración es un momento cumbre y de felicidad, sin embargo, para mi significó una gran tranquilidad. Tuve la suerte de contar con la presencia de un número considerable de asistentes como también la satisfacción de que todo se encontrará bien en el momento de la inauguración.



Imagen 23: Fotografía del día de inauguración



Imagen 24: Fotografía del momento en que Nathaly Molina, coordinadora del Centro Cultural de la PUCE, mencionaba algunas palabras de inauguración de la exposición



Imagen 25: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición



Imagen 26: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición y de la obra *Fases*



Imagen 27: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición interviniendo en la obra *TODES*



Imagen 28: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición contemplando la obra *NOSOTRAS*



Imagen 29: Fotografía del público asistente a la inauguración de la exposición contemplando la obra *Ritos*

CONCLUSIONES

Reflexionar sobre mi feminidad me ha llevado por diversos caminos y generó un proceso de autoconocimiento profundo. La intención de tomar en cuenta la cosmovisión andina se pronunció desde esta gran corazonada que asociaba la feminidad a dicha mirada. Al meditar este proceso desde el final comprendo que esta asociación se fue dando desde mi conocimiento situado y que sigue y seguirá estando presente a lo largo de mi trabajo. He reinterpretado mi feminidad desde la toma de consciencia de toda la carga que ella implica, tales como la carga histórica, teórica, del contexto y de las propias subjetividades. Mientras más ahondaba en la comprensión de mi relación con la feminidad este tema fue transformándose dejando de ser un punto difuso en mi imaginario pasando a ser una parte consciente de mi misma.

Para esta investigación creí prudente indagar sobre algunas ideas claves de los estudios de género así como también sobre la concepción de la feminidad desde la cosmovisión andina además de reconocer el trabajo de otros y otras artistas que exploran la feminidad y utilizan el tejido como parte fundamental de su obra. Primeramente me fijé el objetivo de identificar la concepción histórica de lo femenino desde los estudios de género mediante una investigación, en este caso recurrí a la teórica feminista Judith Butler que reflexiona sobre esta concepción y concluye en que el género en general (masculino - femenino) es una concepción netamente social sin ser un atributo propio del ser humano y que es meramente performativo. Luego indague en el Ecofeminismo que defiende la idea de la conexión de la mujer con la naturaleza como algo intrínseco. El Ecofeminismo teoriza una opción diferente al patriarcado llamado *alternativa de la subsistencia* en la que las relaciones entre hombres, mujeres y naturaleza sean armónicas y equitativas. Esta idea significó mucho para la creación de mi obra *TODES*. Finalmente, encontrar la teoría del conocimiento situado, propuesta por Donna Haraway, aterrizó significativamente mis ideas acerca de la feminidad y del tejido. El conocimiento situado dice que todo productor de conocimiento se ve condicionado por su contexto, subjetividades y legado histórico y, por lo tanto, su conocimiento también tiene influencia de dichas condiciones. Por lo tanto, reconocí mi conocimiento situado para explorar mis asociaciones de la feminidad con el tejido y la cosmovisión andina generando así el descubrimiento de que estas asociaciones no fueron aleatorias sino que fueron condicionadas por mi infancia y contexto en general.

Partiendo desde ahí reconozco que mi concepción de feminidad es subjetiva así como también el de las demás personas.

El siguiente objetivo que me planteé fue ahondar en el conocimiento de la feminidad desde los planteamientos de la cosmovisión andina y ancestral desde una indagación teórica y práctica. Para esta búsqueda teórica recurrí a tres autores: Luz María de La Torre, Clarissa Pinkola Estés, Jesús Callejo y Florinda Donner. Por su lado, Luz María de La Torre nos cuenta que en la cosmovisión andina la feminidad es tomada como un adjetivo además de ser un atributo propio de la naturaleza. De esta manera comprendí que la feminidad también puede ser tomada como una forma de belleza lo que complementó mi producción artística en las obras *Fases* y *Ritos*. Y, en pocas palabras, Clarissa Pinkola Estés plantea la idea de la mujer salvaje que escucha sus ciclos e intuición en contraposición con la rapidez de la época actual, por otro lado, Jesús Callejo nos recuerda el vínculo de la feminidad con la magia remontándola a los antiguos matriarcados donde se veneraba a una diosa madre generadora de vida. Y, finalmente, Florinda Donner señala que la feminidad está ligada con la intuición y con una conexión espiritual innata. Así pues, esta misma conexión con la intuición se toman en cuenta en las obras *Nosotras* y *El sueño*.

A fin de conocer lo que se ha venido produciendo en el campo del arte me propuse indagar sobre algunas y algunos artistas que utilicen el tejido en sus obras. Los referentes a los que recurrí fueron: Pilar Flores, Louise Bourgeois y Ernesto Neto. Lo que me pareció inspirador de parte de estos para mi quehacer fue el fuerte trabajo con la comunidad de Pilar Flores, el tomar en cuenta lo autobiográfico del arte para sanación de Louise Bourgeois y finalmente, la importancia que le da a la participación activa del espectador de Ernesto Neto.

Finalmente, con respecto a mi propio quehacer artístico me propuse dos objetivos: Buscar las relaciones del tejido con la feminidad mediante diálogos para producir intervenciones con bordado sobre diversos medios e indagar las relaciones del tejido con la sabiduría ancestral mediante una exploración personal para producir un gran tejido- bordado. El primer objetivo lo cumplí con mi obra *Nosotras* en la que compartí con varias mujeres sobre su percepción de feminidad además de sus experiencias ginecológicas. Del mismo modo, mi segundo objetivo fue cumplido con

mi obra *Las trabajadoras (ancestros)* en la que analice mi memoria familiar a través de archivo y produje un tejido- bordado en el que narre lo que esta indagación significo para mi. Además de estos objetivos cumplidos, el producir esta tesis de disertación fue mucho más allá, la investigación teórica y la creación de estas obras de arte abrieron un campo mucho más amplio de investigación como también transformaron mis puntos de vista que estoy segura seguirán transformándose.

BIBLIOGRAFÍA

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Lanús: Paidós Ibérica.

Callejo, J. (2006). *Breve historia de la Brujería*. Madrid: Santos Rodríguez.

De La Torre, L. M. (1999). *El universo femenino en el mundo andino*. Quito: INDESIC.

Donner, F. (1997). *El sueño de la bruja*. México D.F: GAIA.

Donner, F. (2003). *Ser en el ensueño*. Rosario: Biblioteca Nueva Era.

Flores, P. (2017). *TEJIDO*. Quito: Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Grosernick, U & Riemschneider, B. (2005). *ART NOW*. Singapore: Taschen

Grosernick, U. (2003). *Mujeres artistas del siglo XX Y XXI*. Italia: Taschen

Haraway, D. (1984). *Manifiesto Cyborg*. (s/E)

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Holzwarth, H. (2008). *ART NOW*. Italia: Taschen.

Jiménez, I. (2006). *LA EXPRESIÓN PLÁSTICA DE LOUISE BOURGEOIS. ESTRATEGIAS FEMINISTAS PARA UNA PRAXIS TERAPEUTICA*. Valencia: UNIVERSITAT DE VALENCIA Servei de Publicacions.

Mies M. & Shiva V. (2014). *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria.

Pinkola C. (2009). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta Bolsillo.

Real Academia Española. (2017). S/T. 26/03/2018, de Asociación de academias de la Lengua Española Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=QD2kheo>

Rebollo, L. (2003). Ernesto Neto* Lo sensorial y la temporalidad “Mis trabajos son lugares de sensación”. *Art Nexus*. N. 94.

Torres, I. (2005). *Miradas desde la perspectiva de género: Estudios de las mujeres*. Madrid: Narcea.