



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes
Campus San Juan del Río

Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: las MAPAY de nuestra tierra
Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el grado de:
Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades

Presenta
Olivia Campuzano Cruz

Dirigida por:
Dra. Lourdes Yunuen Martínez Puente

San Juan del Río, Qro., 27 de abril del 2023.



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



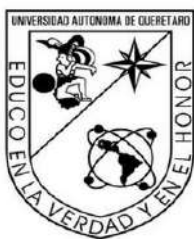
Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: las MAPAY
de nuestra tierra

por

Olivia Campuzano Cruz

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Clave RI: BAMAN-230247



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

Campus San Juan del Río

Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades

Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: las MAPAY de nuestra tierra

Tesis

Que como parte de los requisitos para

obtener el grado de:

Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades

Presenta

Olivia Campuzano Cruz

Dirigida por:

Dra. Lourdes Yunuen Martínez Puente

Dra. Lourdes Yunuen Martínez Puente

Presidenta

Dra. María Eugenia Castillejos Solís

Secretaria

Dra. Luz del Carmen Magaña Villaseñor

Vocal

Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero

Suplente

Mtra. Myriam Yael Silva Reyes

Suplente

San Juan del Río, Qro., 27 de abril del 2023.

Resumen

Esta investigación navega, explora y se adentra en diversos lugares de nuestro continente –y más allá de él– para realizar tareas de documentación, entendimiento, visibilización y análisis de la vida, obra, pensamientos y conocimientos que las mujeres artistas indígenas de nuestro territorio americano; autodefinido como Abya Yala, sostienen y constituyen en nuestros días. Con base en un amplio análisis contextual, se determinó teóricamente la descolocación de las mujeres como objetos privados no humanos en la historia de Occidente. Posteriormente, se realiza una travesía por las situaciones que acontecieron para las mujeres en territorios *abyalayenses* a lo largo de lo que se entiende por historia, para obtener un paneo sobre mujeres artistas nustramericanas. Subsiguientemente con todo este contexto definido, se desarrolla a profundidad, un mapeo en busca de sujetas autodefinidas como mujeres, artistas plásticas, indígenas y vinculadas a la Abya Yala, lo que permitió obtener datos documentados –de primera mano– sobre biografías, posiciones ideológicas, búsquedas artísticas, obras y técnicas empleadas, de cada artista-colaboradora con la presente investigación, lo que a su vez posibilitó documentar rasgos cualitativos, cuantitativos, diferencias y semejanzas que su postura, posicionamiento y labor sostienen, respecto de sus lugares en sociedad y frente al mundo. Los resultados del presente estudio, permiten establecer la existencia de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala, y con ello se traza y delinea a la *MAPAY* como un proceso vivo y al mismo tiempo una secuencia autogeneradora, intrincada, compleja, diversa, *abyrragada* y *ch'ixi*.

Palabras clave: mujeres artistas, artistas indígenas, Abya Yala, identidad decolonial.

Abstract

This research navigates, explores, and delves into diverse places of our continent and beyond to perform documentary, understanding, visibility, and analysis tasks of life, work, thought, and knowledge that indigenous women artists of our American territory self-defined as Abya Yala, sustain and build in our days. Based on the extensive contextual analysis, we theoretically determined the dislocation of women as non-human private objects in the history of the West. Afterward, we made a journey through the situations that occurred for women in the past, in Abya Yala territory throughout history, to get a pan about our American artist women. Next, with all the context defined, we depth developed a mapping in search of self-defined individuals as women, plastic artists, and indigenous and linked with Abya Yala, which allowed us to obtain documented data -firsthand- on biographies, ideological positions, artistic searches, works and techniques employed, of each artist/ collaborator with the present research, which at the same time made possible documented qualitative and quantitative characteristics, differences and similarities that their posture, positioning, and work sustain, concerning their places in society and in the world. The results of the present research; allow us to establish the existence of indigenous women plastic artists of Abya Yala and, with it, MAPAY is traced and delineated as a living process and, at the same time, a self-generating sequence, intricate, complex, diverse, *abyrragada*, and *ch'ixi*.

Keywords: women artist, indigenous artist, Abya Yala, decolonial identity.



Dedicatoria

A mi mamá Lety,
te quiero tanto y te amo más. Atesoro todo el apoyo que me brindas cada día,
sin ti nada sería posible, continuemos nuestros viajes.

A mi hermano Hernán,
por todo tu apoyo incondicional. Por muchos logros más, te amo.

A mi *dänga papa* Andrés.
eres el mejor padre que pude tener. Te amo demasiado,
gracias por estar siempre ahí.

A mi *dänga mämä* Alicia, a mis tías.

A mis *dänga zuzu*, a mis *bofotsu* y a mis ancestras,
gracias por ser valientes y luchar.

A Juan Nava Villegas,
sé que descansas en la inmensidad pacífica del cosmos,
gracias por tanto.

A todas las mujeres que han brindado luz a mi camino.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro, a la Facultad de Artes y a la Coordinación de Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades por crear espacios virtuales, tangibles e intangibles para incentivar el desarrollo de investigaciones cruzadas por lo que entendemos como arte y humanidades. Generaron un caldo de cultivo propicio para el conocimiento horizontal.

Agradezco a las Doctoras Lourdes Yunuen Martínez Puente, María Eugenia Castillejos Solís y Luz del Carmen Magaña Villaseñor, a las Maestras Susana del Rosario Castañeda Quintero y Myriam Yael Silva Reyes, a todas ellas por su apoyo, respaldo y por la manera en que me mostraron sus maneras de ver al mundo y lo que nos rodea. Nutrieron este viaje documental.

Agradezco a todas las artistas, creadoras, rescatistas y documentadoras de saberes y conocimientos *abyrragados abyalayenses*, que amablemente permitieron mi entrada a sus mundos, a sus realidades, a sus cosmovivencias; dieron vida a la presente tesis.

Agradezco especialmente a Guillermina Ortega, Catherine Valladares, Moara Tupinambá, Marilyn Boror Bor, Mónica Díaz, Paula Baeza Pailamilla, Alix Yolitzin, Marilya Hinostroza, Chío Blanche, Manai Kowii, Jarufe Vargas y Marcela Huitraqueo; su confianza, sororidad y colaboración, sin las cuales no hubiese sido posible nada.

Agradezco a Elena Julián Vázquez y al Estudio de Arte y Diseño Wabii, integrado por Alberto Sánchez Robles y Samuel Hernández Hernández, por su gran trabajo y colaboración en el Libro de Artistas.

Agradezco a mi madre, a mi hermano, a mi abuelo Andrés por su soporte, respaldo cotidiano, su ánimo y su amor, lo que permitió el desarrollo de esta travesía.

Agradezco a mi abuela Alicia y a mis tías su solidaridad y hermandad.

Agradezco a Juan Nava Villegas por sus palabras sabias que serán eternas en mí.

Agradezco a mis ancestras, agradezco a las *huemas* que nos cuidan.

Agradezco a la tierra que nos abriga, a la luz que nos da el día, a la luna y a las estrellas que nos dan descanso y sueños.

Agradezco a la vida que se renueva, que nos da nuevas oportunidades cada día.

Índice

Resumen	iii
Abstract	iv
Dedicatoria	v
Agradecimientos	vi
Índice	vii
Índice de tablas	xi
Índice de figuras	xii
Introducción	xv
Capítulo I Feminismos y posturas decoloniales que deconstruyen el concepto de mujeres de y para la Abya Yala.....	18
1.1 Posturas feministas. Rutas de tiza, grafito y sangre que moldearon los feminismos	19
1.2 Ser mujer de la Abya Yala. Breve historia sintética de mujeres de esta tierra y de las teorías que gestaron	35
1.2.1 Roles femeninos documentados en las primeras civilizaciones originarias	37
1.2.2 De la colonización de estas tierras y sus efectos en las sociedades contemporáneas <i>abyalayenses</i> del sur	41
1.2.3 Los feminismos y sus propuestas decoloniales en/para/desde la Abya Yala.....	49
1.3 Arte desde los feminismos. Bases teóricas para hablar de feminismo en el arte	59
1.3.1 Boceto vindicatorio de las historias del arte desde los mundos feministas	59

1.3.2 Encontrar mujeres artistas plásticas en la Abya Yala, bajo el adjetivo “Latinoamérica”	68
Capítulo II Mapeo MAPAY: Búsqueda a través del tiempo, el territorio y la conectividad digital de Mujeres Artistas Indígenas de la Abya Yala.....	77
2.1 Contextos <i>abyalayenses</i> en la búsqueda MAPAY	78
2.2 Sujetas de caso: artistas MAPAY encontradas	80
2.2.1 Cecilia Vicuña	81
2.2.2 Guillermina Ortega.....	83
2.2.3 Cathy Valladares	87
2.2.4 Rolande Souliere	90
2.2.5 Elvira Espejo Ayca.....	93
2.2.6 Arissana Pataxó	95
2.2.7 Moara Tupinambá	97
2.2.8 Matika Wilbur	100
2.2.9 Marilyn Boror Bor.....	105
2.2.10 Caroline Monnet.....	108
2.2.11 Mónica Venada Díaz	111
2.2.12 Paula Baeza Pailamilla	115
2.2.13 Alix Yolitzin.....	118
2.2.14 Marilya Hinostroza.....	121
2.2.15 Chío Blanche	123
2.2.16 Manai Kowii.....	125
2.2.17 Milena Cabrera	127
2.2.18 Jarufe Vargas	132
2.2.19 Marcela Huitraqueo	134

2.3 Análisis a través de las artistas MAPAY	138
2.4 A manera de capitulaciones parciales para este punto del camino.....	150
Capítulo III Artistas plásticas <i>abyalayenses</i> : hacer comunidad desde la crítica feminista para reivindicar conocimientos desde la Sociología de la Imagen con mirada ch'ixi	152
3.1 Ópticas que se aplican a la MAPAY: maneras de ver, estudiar y crear	153
3.1.1 Crítica feminista para sobrepasar los límites tradicionales del arte occidental en nuestras sociedades locales	154
3.1.2 Sociología de la imagen como metodología para interpretar la obra MAPAY.....	156
3.1.3 Teoría ch'ixi para construir conocimiento MAPAY	161
3.2 De la participación individual a la obra colectiva	166
3.2.1 <i>In ixtli yolotl</i> por Chío Blanche	171
3.2.2 <i>Yo soy</i> por Alix Yolitzin	179
3.2.3 <i>Na/yo</i> por Guillermina Ortega	185
3.2.4 <i>Sin nombre</i> por Manai Kowii	190
3.2.5 <i>Marilya soy yo, autorretrato</i> por Marilya Hinostroza.....	194
3.2.6 <i>Autorretrato 2022</i> por Jarufe Vargas	199
3.2.7 <i>Eu sou</i> por Moara Tupinambá	204
3.2.8 <i>Sangre capullana</i> por Catherine Valladares.....	208
3.2.9 <i>Yo soy</i> por Milena Cabrera	213
3.3 Consideraciones integrales e interconectadas de las piezas MAPAY.....	217
3.4 Construcciones teóricas que devienen del estudio MAPAY.....	221
3.4.1 Crítica cultural MAPAY.....	221

3.4.2 Teoría Ch'ixi y Sociología de la Imagen como sustratos que colaboran en el posicionamiento de la obra plástica MAPAY como cuerpos de conocimiento	225
3.4.3 Feminismos decoloniales en tránsito hacia feminismos <i>abyalayenses</i>	230
Conclusiones	233
Referencias	239

Índice de tablas

Tabla 1.- Comparativo de las artistas MAPAY respecto a rasgos biográficos relevantes 2022 (Elaboración propia).	138
Tabla 2.- Comparativo de posicionamientos ideológicos y teóricos de las artistas MAPAY 2022 (Elaboración propia).	141
Tabla 3.- Análisis cualitativo de rasgos pictóricos/simbólicos/representativos presentes en las obras que integran el libro de artista MAPAY 2022 (Elaboración propia).	218

Índice de figuras

Figura 1.- Hilo rojo, Cecilia Vicuña, 2010,	82
Figura 2. Detalle de libro Portada. Guillermina Ortega, 2022. cortesía de la artista	84
Figura 3.- Noyolikniuaj/ Hermanas. Vuela, Guillermina Ortega, 2022, cortesía de la artista.	86
Figura 4.- Noyolikniuaj/ Hermanas. Vuela, Guillermina Ortega, 2022, cortesía de la artista.	86
Figura 5.- Sangre capullana, Cathy Valladares, s.f., cortesía de la artista.	89
Figura 6.- Mediating the Treaties. Rolulande Soulierre, 2017, cortesía de la artista.	92
Figura 7.- Ahuayo contemporáneo de ayllu Qaqachaka. Elvira Espejo Ayca, s.f. cortesía de la artista.	95
Figura 8.-Nioktoyná Koxuk, Arissana Pataxó, 2022, cortesía de la artista.	97
Figura 9.- Mãe Lua, tono 1, Moara Tupinambá, 2022, cortesía de la artista.	99
Figura 10.- Mãe Lua, tono 2, Moara Tupinambá, 2022, cortesía de la artista.	99
Figura 11.- Dr. Mary Evelyn Belgarde, Pueblo of Isleta and Ohkay Owingeh, New Mexico, Matika Wilbur, 2022, cortesía de la artista.	101
Figura 12.- Marva Scott, Tolowa Dee-ni' Nation, California, Matika Wilbur, 2022, cortesía de la artista.	104
Figura 13.- Edicto/ Cambio de nombre, placa. Marilyn Boror Bor, 2018, cortesía de la artista.	106
Figura 14.- Edicto/ Cambio de nombre, publicación original. Marilyn Boror Bor, 2018, cortesía de la artista.	107
Figura 15.- Renaissance. Caroline Monnet, 2018, cortesía de la artista.	109
Figura 16.- History Shall Speak for Itself, Caroline Monnet, 2018, cortesía de la artista.	110
Figura 17.- Molinillo Necklace, Mónica Díaz, 2020, cortesía de la artista.	113
Figura 18.- Red Corn Necklace, Mónica Díaz, 2020, cortesía de la artista.	115
Figura 19.- Mi cuerpo es un museo / My body is a museum, Paula Baeza Pailmilla, 2019, cortesía de la artista.	117
Figura 20.- Inhibición, Alix Yolitzin, 2021, cortesía de la artista.	120

Figura 21.- La faja de la Breña, Marilya Hinostraza, 2013., cortesía de la artista.	122
Figura 22.- Centralización en México detalle 2, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.	123
Figura 23.- Centralización en México, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.	123
Figura 24.- Centralización en México detalle 3, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.	124
Figura 25.- Warmi puncha, Manai Kowii, 2022, cortesía de la artista.	127
Figura 26.- Abuela Eulalia, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.	129
Figura 27.- Sanando mi linaje materno, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.	130
Figura 28.- Sanando mi linaje materno, detalle, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.	131
Figura 29.- There is no place like 127.0.0.1, Jarufe Vargas Pacci, 2020, cortesía de la artista.	133
Figura 30.- Wete Rukan, Marcela Huitraqueo, 2020, cortesía de la artista.	137
Figura 31.- Medidas de cada "hoja" del libro. Olivia Campuzano Cruz.....	166
Figura 32.- Ficha técnica. Olivia Campuzano Cruz.....	166
Figura 33.- Diseño del plano frontal por artista. Olivia Campuzano Cruz	167
Figura 34.- Dimensiones en formato extendido y cerrado del libro. Olivia Campuzano Cruz	168
Figura 35.- Diseño del reverso de las hojas. Olivia Campuzano Cruz	168
Figura 36.- Vista frontal de algunas de las hojas del libro. Olivia Campuzano Cruz, archivo personal.	169
Figura 37.- Muestra de réplicas MAPAY terminadas. Olivia Campuzano Cruz, archivo personal.	170
Figura 38.- Medidas finales en versión extendida y cerrada de las réplicas MAPAY. Olivia Campuzano Cruz.....	170
Figura 39.- In ixtli yolotl por Chío Blanche, 2022, archivo personal.	171
Figura 40.- Travesía de la obra de Chío Blanche, 2022. Trazo por Olivia Campuzano Cruz,	173
Figura 41.- Yo soy por Alix Yolitzin, 2022, archivo personal.	179

Figura 42.- Travesía de la obra de Alix Yolitzin, 2022. Trazo por Olivia Campuzano Cruz,	181
Figura 43.- Na/yo por Guillermina Ortega, 2022, archivo personal.	185
Figura 44.- Travesía de la obra de Guillermina Ortega,	187
Figura 45.- Sin nombre por Manai Kowii, 2022, archivo personal.	190
Figura 46.- Travesía de la obra de Manai Kowii, 2022.	192
Figura 47.- Marilya soy yo por Marilya Hinostroza, 2022, archivo personal.....	194
Figura 48.- Travesía de la obra de Marilya Hinostroza, 2022.	196
Figura 49.- Autorretrato 2022, por Jarufe Vargas 2022, archivo personal.	199
Figura 50.- Travesía de la obra de Jarufe Vargas, 2022.....	201
Figura 51.- Eu sou por Moara Tupinambá, 2022, archivo personal.	204
Figura 52.- Travesía de la obra de Moara Tupinambá, 2022.	205
Figura 53.- Sangre capullana por Catherine Valladares, 2022, archivo personal.	208
Figura 54.- Travesía de la obra de Catherine Valladaes,	210
Figura 55.- Yo soy por Milena Cabrera, 2022, archivo personal.....	213
Figura 56.- Travesía de la obra de Milena Cabrera,.....	215
Figura 57.- Relación rizomática conceptual de las artistas a través de sus viajes conceptuales y la pertinencia de estos en los de sus demás compañeras. Olivia Campuzano Cruz, 2022.	227
Figura 58.- Estructura conceptual-teórica de la MAPAY. Olivia Campuzano Cruz, 2022.	236

Introducción

Esta investigación y pesquisa que navega, explora y se adentra en diversos lugares del territorio continental –y más allá de él– realiza una tarea documentaria, trae un entendimiento, visibilización y análisis de la vida, obra, pensamientos y conocimientos que mujeres artistas indígenas en nuestros territorios (entendido coloquialmente como continente americano), sostienen con su propia experiencia y existencia.

¿Por qué fue necesario realizar esta investigación?, ¿resultó pertinente?, ¿es un tema vigente para estudios sociales, de humanidades y de artes? Para replicar estos cuestionamientos, se consideraron a varias aristas inherentes al camino que se traza.

Preguntas que instaron la investigación: ¿Las mujeres somos históricamente consideradas sujetos de derechos?, ¿las mujeres entendemos el acceso a garantías individuales como un hecho dado e incuestionable?, ¿las mujeres indígenas gozan de los mismos derechos que las mujeres afrodescendientes?, ¿las mujeres que habitan en urbes, ven la vida de la misma manera que las mujeres que desarrollan su vida en zonas no urbanizadas?, ¿existen diferencias entre seres humanos y vivos que habitan la periferia social contra los que se colocan en el centro mismo del poder, la representatividad, la visibilidad y la historicidad?, ¿el continente que habitamos es un espacio pacífico, homogéneo y ajeno a todo conflicto interno?, ¿cuáles son las raíces y orígenes simbólicos de las dinámicas actuales que los individuos en nuestro continente replican en ámbitos sociales y no sociales (naturaleza y espiritualidad)?

A raíz de estas interrogantes, se realizó un mapeo amplio que manifiesta las circunstancias en las que se vive en los territorios que brevemente se dan a conocer en la presente tesis.

Encontré que las mujeres en nuestro continente –como en el mundo–, no tenían acceso a los derechos humanos (hasta recientemente y en términos históricos). Si se considera que las mujeres han sido sometidas a desigualdad contra los hombres, las mujeres indígenas tienen menos legitimidad, visibilidad y acceso a lo que se ha entendido como de todo humano por las Naciones Unidas. La categorización indígena representó en nuestro continente, un sesgo sistemático de diferenciación entre lo humano y lo no humano, derivado de procesos

colonizadores que la dominación occidental infligió sobre nuestros pueblos: “La verdad en occidente es tan eurocéntrica como masculina” (Nieto Olarte, 2019, p. 559).

En los pueblos, territorios y sociedad de este continente, existe una necesidad de deshistorizar lo instituido, de desvirtuar y dismantelar la historia única de la verdad occidental, misma que se ha buscado permear en la sociedad que hoy constituimos.

Razón por la que este trabajo es relevante para pueblos y sociedades de este continente, personas, mujeres que habitan y provienen de entornos y modos de vida. Ubiqué este estudio no desde la América, o desde Latinoamérica, sino desde la Abya Yala (concepto que analizaré a fondo en el Capítulo I), manera no occidental ni colonizada de denominar nuestro vasto territorio continental.

Enunció a la Abya Yala¹ en femenino para reafirmar la concepción feminista de cómo se propone ver y entender al mundo. Se rechaza el término patriarcal porque en el recuento de hechos, la Tierra de la que partimos es Madre naturaleza y no Padre Sol. Por lo tanto, este trabajo y sus alcances, constituyen una aportación al gran paneo de hechos, vidas y contextos para mejorar el entendimiento de mujeres, personas y colectividades en consorcios mestizos, colonizados, contrastantes y mutables que viven y se desarrollan en la Abya Yala.

El presente estudio se desarrolla de la siguiente manera:

El Capítulo I contiene un amplio análisis que va desde los orígenes del feminismo como movimiento mundial (que permitió la descolocación de mujeres como objetos privados ajenos a todo derecho) hasta las consecuentes olas feministas que renuevan y reactualizan pretensiones sociales que permiten acceso a las mujeres a derechos que en nuestros días se tienen.

Posteriormente, nos adentramos al estado documental de mujeres en territorios *abyalayenses* a lo largo de la historia para comprender la forma en que los pueblos conciben la posición que mujeres indígenas sostienen, desarrollan y llevan a cabo en diversas colectividades (en las que han nacido y muerto: cronología de sus vidas).

¹ Nombre en lengua *kuna* con el que se denomina al continente Latinoamericano, resultado de rechazo al término *América*, asignado por colonizadores para designar al Nuevo continente descubierto.

El Capítulo I concluye con un paneo sobre mujeres artistas en nuestro continente, herramienta para definir de manera pertinente, situada y contextualizada; lo que para fines de esta investigación se entiende por mujeres artistas plásticas de la Abya Yala.

En el Capítulo II se investigó, buscó, invitó, contactó e identificó a mujeres artistas plásticas que se identificaron como sujetos indígenas de alguno de los variados y múltiples pueblos de la Abya Yala.

Los resultados de esta búsqueda denominada Mapeo MAPAY, permitieron obtener testimonios documentados de primera mano: biografía, posición ideológica, búsquedas artísticas, técnicas empleadas y obra de cada artista que sufragó la investigación. Permitió establecer su existencia en el mapa continental, se documentaron rasgos cualitativos, cuantitativos, diferencias y semejanzas que su postura, posicionamiento y labor, sostienen en colectividad y frente al mundo.

El Capítulo III presenta resultados del proyecto colaborativo al que a las artistas se les invitó a colaborar, el cual denominó *Libro de Artistas: Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: autorretrato reflejo*. Se documentaron obras realizadas específicamente para el proyecto, se percibió cómo las obras pueden realizar diálogos cruzados a través de la premisa propuesta: ¿Quién soy yo en este momento?, misma que abrió ventanas sobre su postura personal, local y social.

Los resultados de esta investigación se construyeron a partir de estructuras teóricas proveídas por diversas autoras (las principales proporcionadas por Silvia Rivera Cusicanqui y Nelly Richard), de las cuales se proponen intercambios que alimentan la presente tesis como andamios conceptuales que desarrollan para estudios humanísticos, sociales y sociológicos del continente.

En la conclusión se ratifican los lugares a los que este viaje llevó y se realza la importancia de cómo constituyó una constante de replanteamientos y estructuras de pensamientos. A lo largo del camino, siempre se buscó adaptar los procesos mentales a realidades y posicionamientos que las artistas mostraban y constituían con su vida y obra, pero que, en los hechos, permitió establecer la existencia de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala. Se trazó y delineó a la MAPAY como proceso vivo y secuencia autogeneradora, intrincada, compleja, diversa, *abyrragada* y *ch'ixi*.

Capítulo I Feminismos y posturas decoloniales que deconstruyen el concepto de mujeres de y para la Abya Yala

Dimensionar, ubicar y reconocer a las mujeres, su obra y su legado aún en el siglo XXI es un desafío, pese a todo lo que se ha escrito, se ha plasmado, se ha dicho, se ha escuchado, visto, presenciado, narrado y conceptualizado. El feminismo, como movimiento y más aún *los* feminismos como concepto paraguas², se encuentra cada día con reacciones y sentimientos encontrados, parece ser (y mucho se ha denunciado) que por cada victoria que se gana con bandera feminista, se pierde simultáneamente en diversos puntos geográficos. “El feminismo es la revolución social más eficiente y eficaz de todo el siglo XX y a comienzos del siglo XXI vive un poderoso renacimiento (a la vez que una poderosa reacción contraria)” (Ruiz-Navarro, 2019, p. 25).

Este caso es concreto. Se aborda el objetivo central de visibilización de un grupo identitario definido: las mujeres artistas plásticas de la *Abya Yala*. Se presenta como primer momento, una narración episódica de la formación del feminismo (como concepto) hasta llegar a lo que hoy conocemos como feminismo diverso. En un segundo momento, se realiza un análisis de las mujeres en la *Abya Yala* (desde lo que se ha escrito de ellas, los efectos que la colonización y la conquista generaron en las poblaciones femeninas de este continente, hasta dilucidar el posicionamiento a partir del decolonialismo y el poscolonialismo de los feminismos de la *Abya Yala*).

Finalmente en un tercer momento, se presenta una semblanza circunstancial del estado del arte en los países del Centro y Sur de nuestro continente para determinar la presencia de mujeres artistas creadoras y generadoras de contenido visual que den pie a nuestro Capítulo II, donde se determina en forma explícita, la presencia de *mapayes abyalayenses*.

² *Umbrella concept* (original en inglés). Concepto expresión utilizado para explicar un punto eje del que parten una diversidad de variables, deja de manifiesto que no existe una unificación conceptual para el concepto y sus derivados (Membriela Pollán, 2013, p. 32). Por ejemplo: se ha entendido al concepto bisexualidad en género justo como un concepto paraguas, para definirlo como un punto de partida para lo transgénero, transexual, asexual, gay, lésbico, etc. En este sentido se propone comprender a *los feminismos* como un concepto paraguas dado que de él devienen todas las ramificaciones que se conocen actualmente y de las que cada día se proponen más: *transfeminismo*, *afrofeminismo*, *feminismo de los márgenes*, *feminismo comunitario*, *feminismo decolonial*, etc. Se discutirá más adelante sobre los feminismos que aluden a nuestro campo de estudio.

1.1 Posturas feministas. Rutas de tiza, grafito y sangre que moldearon los feminismos

Definir al feminismo es una tarea compleja, un concepto mutable, la primera noción que debemos entender se transforma cada día. Lo que en un inicio se entendió por feminismo ha transitado por múltiples necesidades y realidades, pero se colocó como un concepto clave, bandera y símbolo de lucha por los derechos de mujeres, cuerpos, infancias, sujetas, sujetos y sujetos. Traigo a la mesa a Nelly Richard para que nos dé un poco de luz:

La palabra feminismo alude primero, a la práctica histórica de los movimientos de mujeres, a la fuerza contestataria y reivindicatoria de luchas sociales destinadas a corregir los efectos de la discriminación social tanto en las estructuras públicas como en los mundos privados. (2008, p. 7)

Feminismo como concepto, consigna y contenido es una insignia de lucha –pacífica por principio– teórica, conceptual y de principios mutables que busca contrarrestar los efectos de la diferencia, del trato desigual a los iguales en derechos. Para el caso, todos poseemos los mismos derechos, dado que somos humanidad. Es decir, el centro de la primera lucha del feminismo es la mujer, la búsqueda por el reconocimiento de sus derechos, no de su asignación en realidad, sino del aseguramiento de que éstos sean proporcionados y ejecutados para la mujer. En este sentido ¿dónde reside entonces el problema? Pues bien, el propio feminismo señaló –desde sus albores– más que una causa, a un presunto culpable.

Poulain de la Barre sostiene: “Todo cuanto sobre las mujeres han escrito los hombres debe ponerse por sospechoso, puesto que son juez y parte a la vez” (Beauvoir, 1949, p. 24). Lo que lleva a la misma deducción que las primeras pensadoras críticas: Las mujeres no reciben el mismo acceso a los derechos universales porque el suministro y la garantía para recibirlos proviene de instituciones regidas por un sistema que privilegia al hombre y sistemáticamente relega y despoja de toda potestad teórica y práctica a su contraparte femenina.

Mary Wollstonecraft escribió en 1792, *Vindicación de los Derechos de la Mujer* dos años después de escribir *Vindicación de los Derechos del Hombre* (1790). Éste último obtuvo honores y reconocimientos intelectuales; mientras que el primero, un profundo desprecio

generalizado. Podemos pensar que esta reacción histórica contextual es directamente proporcional a la consideración actual de posicionar esta obra como un texto fundacional del feminismo (Varela en Wollstonecraft, 1792). La propia lucha por el reconocimiento de los derechos de la mujer, y la resistencia reiterada que reciben es simultánea, así como la confirmación de la existencia de un sistema de restricción del acceso al uso de derechos de unos y de la otorgación desproporcionada de privilegios a otros.

¿Cómo solucionar este problema de iguales y desiguales? La propia Wollstonecraft ya proponía soluciones: “No considero que la educación personal pueda hacer milagros...los hombres y las mujeres deben educarse, en gran medida, a través de las opiniones y costumbres de la sociedad en la que viven” (1792, p. 34). Es decir, nos encontramos con un problema estructural, no sólo de una persona o un conjunto de personas, sino de un efecto social que incide en el comportamiento de hombres, mujeres y sujetos. Añade la autora: “Desde Rousseau³ hasta el doctor Gregory⁴, han contribuido a hacer de las mujeres los caracteres más débiles y artificiales que existen, y como consecuencia, los miembros más inútiles de la sociedad” (Wollstonecraft, 1792, p. 36). Ambos autores trascendieron en su tiempo. El primero, como uno de los grandes padres del Derecho Moderno y el segundo, con miles de copias de su obra doctrinal para mujeres durante la época colonial (con gran alcance en Europa y Estados Unidos de América). Ante ello, se aprecia una denuncia al sistema que premia el carácter frágil que incita a la mujer para a la postre, volverla dependiente en absoluto de sus contrapartes masculinas: padre, abuelos, esposo, hijos, tutores.

Continúa la autora su análisis, señala: “Suponiendo por un momento que el alma no es inmortal y que el hombre sólo fue creado para el momento presente, creo que podríamos quejarnos, con razón, de que el amor, cariño infantil se volviera tan insípido y aburriese los sentidos” (Wollstonecraft, 1792, p. 51). Esta cita en particular es excepcional, no sólo por la crítica primigenia que se extiende sobre el amor romántico, sino por el dejo sutil, velado pero

³ Jean-Jacques Rousseau (1712-1779). Escritor pedagogo y filósofo de origen suizo cuya obra más notable es *El Contrato Social*, donde establece que la humanidad entra a sociedad mediante un pacto tácito firmado para convivencia mutua, donde se aceptan los estándares sociales preestablecidos.

⁴ John Gregory (1724-1773). Médico y moralista escocés, escribió en 1761 *A father's legacy to his daughters* (El legado de un padre para sus hijas).

directo de la religión y su influencia en la vida como un elemento opresor. Nuestra autora identifica certeramente los elementos centrales de la disparidad hombre-mujer.

Es interesante cómo la autora se quita el velo de los ojos e inicia la crítica al sistema diferencial hombre-mujer. Aún no puede deshacerse de conceptos fundamentales adoctrinados como considerar hombre, un concepto universal que alude a toda la humanidad, aspecto que requeriría de décadas y deducciones de otras hermanas para darnos cuenta de esta normalización innombrable. Llegaremos posteriormente a la premisa actual de lo que no se nombre, no existe y con ello la necesidad de nombrarnos a todas/todos/todes para trabajar en la visibilización de lo diverso. ¿Cómo llegamos de la opresión absoluta que nos borró incluso, la existencia, pese a *vivir* en el mundo –si es que nuestra existencia sin identidad podría considerarse vivir– (precisamente por ello su obra se denomina *Vindicación*, porque alude al primer momento donde se gesta el reconocimiento de los derechos) a la lucidez de luchar y hacer comunidad en identidad? La autora responde de la siguiente manera: “Creo firmemente que la gran mayoría de la insensatez femenina procede de la tiranía masculina; y la astucia, que admito, forma parte en el presente de su carácter, se produce por la opresión” (Wollstonecraft, 1792, p. 164). La respuesta es: nos cansamos de la opresión y se volvió tan obvia y absorbente que fue inevitable no verla.

Este agotamiento nos remite a Nuria Varela (2020) con su concepto *cansadas*, refiriéndose al agotamiento que se percibe en los sujetos feministas y los propios movimientos feministas del siglo XXI por una sensación generalizada donde, pese a los logros alcanzados, no nos vemos más cerca de alcanzar esa sociedad que deseamos. Es inevitable visualizar cómo experimentamos procesos cíclicos de vida y pensamiento, cómo ese hastío que se percibió en el siglo XVIII con Wollstonecraft, se identifica de nuevo en el siglo XXI desde la perspectiva de Varela. Al parecer, el reconocimiento de derechos y libertades es un trabajo sin fin. Sintetizamos el pensamiento primigenio de la autora con esta afirmación: “Si las mujeres no tienen derechos inherentes que reclamar [entonces] y por la misma regla sus deberes desaparecen, pues derechos y deberes son inseparables” (Wollstonecraft, 1792, p. 165). En este sentido, su argumento sostiene una liberación, o bien, las bases de una revolución de la mujer por el reconocimiento de su carácter ciudadano.

Evidencia que las actividades asumidas por la mujer, al no ser obligación, son en realidad; deberes asignados a esclavas no humanas.

Al respecto encontramos en *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* de Margaret Mead (1935), una disertación donde se sostiene que los roles de género no son universales sino relativos, y lo que se conoce como masculino o femenino, transita y se invierte en cada cultura. Este escrito corrobora la idea planteada por su predecesora, la mujer no se consideraba ni siquiera un sujeto humano discriminado en la sociedad occidental⁵, sino un ser inferior cuya función era de servicio al hombre, pero no cualquier hombre, el hombre blanco capitalista: el patriarcado, concepto que abordaremos más adelante para comprender sus efectos y su papel en el posicionamiento del feminismo como postura política, el cual deviene y se construye en conjunto con el capitalismo.

El resultado de la transición del feudalismo al capitalismo europeo⁶, generó un nuevo contrato sexual entre hombres y mujeres. En palabras de Silvia Federici, se desarrollaron dos tendencias: por un lado, se construyeron nuevos cánones culturales que maximizaban las diferencias entre las mujeres y los hombres, se crearon prototipos más femeninos y más masculinos (Fourtunati, en Federici, 1998). Este nuevo orden reestructuró el sistema para reafirmar que “las mujeres eran inherentemente inferiores a los hombres” (1998, p. 178). Es decir, si en algún momento del feudalismo se logró un precario avance o equilibrio entre las fuerzas de trabajo, éste se disolvió ante este nuevo sistema donde el trabajo de la mujer en el hogar y la agricultura fue demeritado para ponderar como único valor el del salario generado por y para lo masculino:

El capitalismo, en tanto sistema económico-social, está necesariamente vinculado con el racismo y el sexismo [...] en el corazón del capitalismo no solo encontramos una

⁵ De la cual es inevitable sentirnos aludidos y correspondidos por los efectos de colonización que abordaremos más adelante.

⁶ Entiéndase Feudalismo como el sistema productivo comúnmente extendido durante el periodo de las monarquías durante la Edad Media en el que el señor feudal (dueño de la propiedad y a cargo de sus habitantes) asignaba predios para producción agrícola para sus feudos, los cuales a su vez le retribuían con parte de las ganancias y Capitalismo al sistema de producción posterior donde la población deja de estar bajo el tutelaje de los señores feudales y establece en cambio una relación de obrero-patrón de la cual a cambio de su fuerza de trabajo obtiene un salario (Rivas Monje, 2019).

relación simbiótica entre el trabajo asalariado-contractual y la esclavitud, sino también, y en relación con ella, podemos detectar la dialéctica que existe entre acumulación y destrucción de la fuerza de trabajo, tensión por la que las mujeres han pagado el precio más alto, con sus cuerpos, su trabajo, sus vidas. (1998, p. 38)

El sistema capitalista no presentó síntomas de salud, sino que dejó en un estado aún mayor de indefensión a la población, lo cual generó condiciones aún más precarias donde, señala la autora, la población femenina resintió fuertemente sus efectos, prueba de ello se aprecia en el sistema predatorio que sistemáticamente buscó y destruyó mujeres en posesión o uso de algún poder o relevancia social:

La caza de brujas trató de destruir el control de las mujeres habían ejercido sobre su función reproductiva y que sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo [...] estaba arraigada en las transformaciones sociales que acompañaron el surgimiento del capitalismo. (Federici, 1998, p. 320)

Esta forma de exterminio sistémico generó una degradación colectiva de la mujer y el control sobre su propia vida y acciones y con ello la relegó absolutamente de cualquier posición social y política a la que quisiera aspirar. En palabras de la autora: “dejó marcas indelebles en su psique colectiva y en el sentido de sus responsabilidades” (1998, p. 180). Sin embargo, señala, ocurrió de una manera distinta en Latinoamérica, mientras que, en Europa ante la sepultura de la mujer bruja, nació el modelo de mujer y esposa ideal (p. 180). La resistencia originaria, mantuvo viva en la disidencia y lo oculto a las investiduras de chamanas, curanderas y parteras, de lo que hablaremos más adelante. Federici resume su postura en las siguientes líneas:

La categorización jerárquica de las facultades humanas y la identificación de las mujeres con una concepción degradada de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación masculina del trabajo femenino. (1998, p. 33)

Es entonces que, a la circunstancia capitalista, le deviene su crítica: el marxismo⁷, el cual es adoptado por el propio feminismo⁸ para resistir y reinventar métodos de comunidad. En este punto aparece el hilo conductual. Gayle Rubin⁹, más que criticar las explicaciones populares del origen de la desigualdad sexual, propone el análisis de explicaciones alternativas del problema. Al estilo marxista, explica los mecanismos en que la mujer se encuentra domesticada en función de determinadas relaciones (padre-hija, esposo-esposa, hijo-madre) donde, por ende, si se ubica fuera de ellas, se emancipa de su yugo, aunque sea la misma persona y realice las mismas actividades. Describe al sistema patriarcal:

El patriarcado es una forma específica de dominación masculina que alude a la paternidad y con ello el control sobre esposas, hijos, propiedades y dependientes; pero que no globaliza y representa el total de los sistemas de dominación masculina sobre las mujeres. (1986, p. 105)

Rubin explica cómo estas relaciones no se cimentan en un modelo familiar de cooperación, sino en un sistema asfixiante-determinista que otorga identidad a la mujer sólo en función de sus relaciones con lo masculino y no consigo mismas o en relación con otras mujeres. Se entiende el método por el que el sistema capitalista categorizó a la mujer como un objeto de intercambio, una pieza de transacción, la pieza constitutiva del tráfico de mujeres, donde al carecer de derechos no puede actuar de manera equitativa con su sociedad, es utilizada, regalada, vendida, comprada. Ante ello, si el hombre ha sido sujeto sexual, la mujer es un semiobjeto sexual. Por tanto, la autora sostiene que “la derrota histórica mundial de las mujeres ocurrió con el origen de la cultura, y es un prerrequisito de la cultura” (1986, pp.

⁷ El marxismo es el nombre que se le da a la corriente de pensamiento que describe y critica el sistema capitalista del cual se considera a su fundador a Carl Marx y Federico Engels con la obra *El capital* (1867), *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Engels, 1884).

⁸ El feminismo marxista es una corriente que coloca la abolición del capitalismo y la inmediata implantación del socialismo como la solución para la liberación de las mujeres.

⁹ Gayle Rubin (n. 1949). Entendida como una antropóloga cultural estadounidense, activista cuyos textos referentes son: *Deviations: Essays in Sex, Gender, and Politics* (2003) y *El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo* (1986).

111-112). Asegura que el feminismo debe trabajar ahora tanto en el exterminio del hombre como en la eliminación de la cultura y sustituirla por un fenómeno nuevo:

El movimiento feminista debe tratar de resolver la crisis edípica¹⁰ de la cultura reorganizado el campo del sexo y el género de modo que la experiencia edípica de cada individuo sea menos destructiva. El feminismo debe intentar una revolución en el parentesco. (Rubin, 1986, p. 131)

En este sentido, la autora enuncia la necesidad de solventar y resolver relaciones de cuidado por vías sanas sin la intervención del capitalismo y su sistema patriarcal, para que por este medio, se colabore al estrechamiento de brechas entre lo que en apariencia se ha clasificado en el binomio: hombre-mujer¹¹. Virginia Woolf (1929) en *Un cuarto propio*, denuncia cómo las circunstancias patriarcales niegan el tiempo y espacio necesario para la creación y producción de las mujeres, sostiene como los hombres niegan el derecho de las mujeres a momentos que permitan su desarrollo humano. Este texto ha sido reinterpretado numerosas ocasiones, añaden factores específicos a la mezcla como la raza, la clase y el periodo histórico. Recientemente, Raquel Riba Rossy publicó *Una habitación propia con wifi* (2021), lo que deja de manifiesto la relevancia que mantiene este texto y su susceptibilidad a la adecuación temporal. Cronológicamente, en el siglo XVIII aún no se contaba con las dilucidaciones de Federici ni de Rubin. Son precisamente los textos de Wollstonecraft, Woolf y Beauvoir los que gestan la construcción de lo que hoy llamamos feminismo, esta última para 1949 escribía:

Las mujeres carecen de los medios concretos para congregarse en una unidad que se afirmarían al oponerse. Carecen de un pasado, de una historia, de una religión que les

¹⁰ La autora explica cómo a partir del Complejo de Edipo, que es un fenómeno psicológico descrito como un conflicto no resuelto en la relación madre-hijo que repercute en la autonomía y realización del sujeto masculino en su etapa adulta, es el propio sistema capitalista el que incita las no resoluciones de esta relación filial para incentivar de manera generalizada que el sujeto masculino transite de un amor filiar a un odio y repulsión a la mujer y con ello perpetuar el carácter subyugado de lo femenino como género (Rubin, 1986).

¹¹ Posteriormente abordaremos la carencia de soporte de este argumento y cómo se opta actualmente por modelos más orgánicos de identidades de género.

sean propios y no tienen, como los proletarios, una solidaridad de trabajo y de intereses; ni siquiera existe entre ellas esa promiscuidad espacial que hace [...] una comunidad. Viven dispersas entre los hombres, atadas por el medio ambiente, el trabajo, los intereses económicos, la condición social, a ciertos hombres más estrechamente que a las otras mujeres. (Beauvoir, 1949, p. 21)

Este texto es en efecto, el fundamento de la teoría de Rubin y todas las demás escritoras. Describe el aislamiento que vive la mujer inmersa en un mundo de hombres donde se le priva de toda relación de comunidad con sus semejantes con otros sujetos y se le condiciona su valía en función de la atención que da a sus relaciones desiguales con la masculinidad:

El hombre que constituye a la mujer en otro, hallará siempre en ella profundas complicidades. Así pues, la mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos para ello, porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse la reciprocidad alguna y porque a menudo se complace en su papel de otro. (1949, p. 23)

Beauvoir sostiene la reivindicación de la mujer que Wollstonecraft había sentado, plantea el reconocimiento del otro como concepto, el cual llegó a su maduración hasta décadas después en su versión otro/otredad, pero que en la actualidad y para este estudio en particular, resulta relevante:

La otredad es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios. Establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, una metafísica donde las heterogeneidades y las diferencias se encuentran subsumidas en un lenguaje homogéneo integradas en categorías sustanciales como pueblo, clase y nación. (Sosa, 2009, p. 349)

Concepto que se empleó como reconocimiento del *yo* y que se sitúa ajeno a la norma. Es decir, a la formación de una identidad fuera del sistema existente que, si bien se reconoce como un sujeto, no se identifica ni quiere identificarse con el sujeto normal porque este sujeto es masculino, blanco, heterosexual y capitalista. En este sentido, existen muchos otros como grupos y como identidades por solitario, corrientes que buscan indicar el agotamiento del concepto para nuestros días, pero que permanecen vigentes para la presente investigación. Beauvoir afirma: “En la colectividad humana, nada es natural. Entre otras cosas, la mujer es un producto elaborado por la civilización” (1949, p. 718). La autora reflexiona y devela en este santo grial del feminismo, los modos y mecanismos por los que el hombre ha creado un sistema: Patriarcado, donde la mujer se educa en la ignorancia y la inutilidad, no se le enseña ni se le educa en términos prácticos y productivos con la intención de volverla dependiente del placer efímero y de su relación con lo masculino. Asegura de este modo, relaciones hombre-mujer donde el primero, obtiene todos los beneficios y la segunda, cargas y dependencias absolutas. Podemos decir que la primordial premisa de Simone es que “no se nace mujer, se llega a serlo” (1949). Sostiene que no existe ninguna naturaleza femenina previa, la mujer se ha construido culturalmente, argumento respaldado reiteradamente en toda la genealogía feminista. Rubin (1986) enuncia:

Según la ortodoxia freudiana, alcanzar una feminidad normal es algo que tiene severos costos para las mujeres. La teoría de la adquisición del género pudo haber sido la base de una crítica de los papeles sexuales, pero fueron radicalmente reprimidas hasta el grado en que el potencial de una teoría psicoanalítica crítica del género, sólo es visible en la sintomatología de la negación. (p. 118)

Esta afirmación resulta el prelude de lo que una década después, describiría Silvia Federici (1988) en la misma línea marxista: “[Las mujeres como] seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos (p. 181). Este constructo de ideales masculinos sobre el deber ser de las mujeres, se pueden entender como un estado ideal que Betty Friedan definiría como la *mística de la feminidad*. Concepto que la autora define como una construcción social del rol femenino

lleno de idealismos falsos que dominan la vida de la mujer en todos los ámbitos: le relegan el papel de ama de casa y soporte de su pareja masculina. Desaparece el potencial de realización personal, padecimiento fatal y mortal: “La mística de la feminidad permite a las mujeres ignorar la cuestión de su identidad, incluso las incita a ello” (Friedan, 1963, p. 109). La autora ubica la gestación de este fenómeno, al término de la Segunda Guerra Mundial, debido a que tanto la primera como la segunda guerra, removieron a la mayor parte de los sujetos masculinos de sus actividades laborales y los concentraron en brigadas armadas, por lo que la mujer tomó papeles activos en la producción, procesamiento y distribución de los bienes y servicios de la sociedad, lo que las volvió –por breves periodos– sujetos activos y funcionales de la sociedad. Al finalizar los movimientos bélicos y con el regreso a sus funciones anteriores, las mujeres resintieron los efectos al percatarse de la distancia que se imponía entre éstas y la sociedad funcional:

El núcleo del malestar de las mujeres es un problema de identidad, una atrofia que evade el proceso de crecimiento y perpetúa la mística de la feminidad [...] la cultura actual¹² no permite a la mujer aceptar o satisfacer la necesidad básica de crecer y desarrollar su potencial como seres humanos, necesidad que no se define exclusivamente a través de su rol sexual. (1963, p. 115)

En un recuento histórico, Friedan no deja de lado el terreno ganado, no permite que se olvide lo siguiente: “Las feministas [de la primera ola] tuvieron que demostrar que las mujeres eran humanas antes de luchar por sus derechos de igualdad” (p. 120). Afirmación que se replica en las poblaciones diversas de todo el mundo: África, Asia, Oceanía, Latinoamérica. Incluso, dentro de Europa, el patriarcado busca diferenciar a unos de otros para establecer quién se encuentra en una ficción de superioridad.

La autora profundiza en esta reflexión, señala: “Al darle la espalda a la vieja imagen femenina, al luchar por la liberación de las mujeres, algunas de ellas se convirtieron en mujeres de un tipo distinto, se convirtieron en seres humanos” (1963, p. 127). Esta afirmación

¹² De 1960, al parecer trascendió varias décadas.

es una postura existencialista, como en su momento señaló Sartre; (1973) al elegirse cada hombre y sus acciones, elige a todos los hombres y crea camino para todos los hombres. Se puede reinterpretar desde la perspectiva beauvoirsartreana¹³: los sujetos al elegirse y crearse, eligen pautas para todos los demás, son y existen de formas diversas. Las mujeres luchan por el reconocimiento de un *status* humano más allá del género, dieron y dan pauta a todos los demás para hacer lo mismo. De esta manera se crearon condiciones para que sujetas/sujetes/sujetos vindiquen y reivindiquen su vida diversa en igualdad de circunstancias. Nuria Varela en su obra *Cansadas*, sostiene: “El mito de la belleza había llegado para suplir la mística de la feminidad” (2020, p. 20). Cómico retroceso, pero ya se reconoce que la existencia es cíclica. A estas aseveraciones Virginie Despentes sostiene:

Nunca antes una sociedad había exigido tantas pruebas de sumisión a las normas estéticas...al mismo tiempo, ninguna otra sociedad ha permitido de modo tan libre la circulación corporal e intelectual de las mujeres. Las mujeres se aminoran...incorporándose a su papel del que ellas mismas saben es un simulacro. (2006, p. 25)

Existimos en un ciclo, existimos en diferentes periodos temporales en un mismo espacio. No son contradicciones, son múltiples realidades, cada esfera vive su propio proceso, pero ésta se interconecta con otras más, por ello el efecto existencialista que se aplica como lo proponen en la teoría del efecto mariposa¹⁴.

Buscando la causa del efecto y considerando la presión social que denuncia y busca destrozarse Despentes, es innegable considerar como precursora a Carol Hanisch (1969), quién publicó un breve ensayo que contenía uno de los grandes conceptos del feminismo contemporáneo: “Lo personal es lo político”, llega a esta afirmación al considerar que las instituciones patriarcales, (en su contexto norteamericano) mediante el uso de la fuerza

¹³ ¿Por qué nos oponemos a considerar a Sartre como el único autor de la corriente existencialista? Beauvoir colaboró reiteradamente en el proceso de gestación del proyecto filosófico. Se puede decir que el feminismo deviene de la postura existencialista de Simone.

¹⁴ La teoría del *efecto mariposa* o *Efecto mariposa* en la *Teoría del caos*, implica que, si dentro de un sistema se produce una pequeña perturbación inicial, ésta desencadenará una amplificación que potencialmente puede llegar a generar un efecto aumentado a mediano o corto plazo (González, 2009)

figurativa dominan, controlan y regulan la vida de las mujeres, relegándolas a espacios privados. Sostienen que no son competencia social, pero perpetúan el patriarcado. Por ello tiene la necesidad de llevar al espacio público político, los acontecimientos privados del hogar, para regularlos como sociedad y restar así, influencia a las esferas del poder que los controlan.

Kate Millett por su parte, en *Política Sexual* (1970) realiza un análisis crítico literario, sociológico e histórico del papel de la mujer, evidencia cómo los roles de género son construcciones sociales, reitera la premisa expuesta detalladamente por Beauvoir. En su obra se reconoce el concepto *patriarcado* como un sistema de poder ejercido en la mujer por el hombre en ámbitos domésticos y privados, demuestra cómo las mujeres son el único grupo oprimido que se enamora de su opresor. Angela Y. Davis en *Mujeres, raza y clase* (1981), realiza una aguda denuncia a la sistemática invisibilización que se ejercía a los movimientos reivindicatorios de las mujeres negras, postura que constituyó una crítica al feminismo que se enunciaba como unificador en concepto, pero no en la praxis (no generaban mecanismos que se adecuaban a otras mujeres que no fueran blancas, de clase alta/media, europeas/de primer mundo). Su incisivo trabajo no sólo sacudió el idealizado concepto del *feminismo*, sino que sentó las bases de *los feminismos*.

Rubin señaló: “El sistema de sexo/género es un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, p. 97). Como respuesta al argumento, aparece entonces Judith Butler con *El género en disputa* (1990), fundamental para la teoría *queer*, el feminismo posmoderno y pos-estructuralista. Plantea la diferencia clave entre sexo (aparatos sexuales masculinos y femeninos) y género (hombre-mujer). Sostiene que “sexo es a naturaleza lo que género es a cultura” (1990, p. 25).

Luisa Muraro (1987) propone en su obra *Diotima: La idea de la diferencia sexual*, una reinterpretación de la subjetividad de ser a partir de la diferencia. Propone colocar en el centro, la libertad femenina, lo que a su vez se convierte en uno de los principales textos del feminismo de la diferencia. Para 1991, Kimberlé Williams Crenshaw desarrolló la teoría de la interseccionalidad, (Viveros Vigoya, 2016). Explica que existen sistemas superpuestos de opresión a la mujer, donde a partir de su situación de mujer, se le agregan factores

complementarios (etnia, orientación sexual, identificación de género, clase, nacionalidad, situación económica y mental, etc.) que se ejecutan de manera conjunta y son de difícil separación. Esta propuesta favoreció la comprensión de la diversidad de mujeres y con ello, la concepción de lo que hoy se entiende por feminismo(s) en plural y no como una única corriente de pensamiento.

En el recuento de los hechos, se alude al entendimiento de “mujer en diversas voces señaladas en la presente tesis: “Mujeres entonces [...] significa no sólo una historia oculta que necesita hacerse visible, sino una forma particular de explotación y por lo tanto una perspectiva especial desde la cual reconsiderar la historia de las relaciones capitalistas” (Federici, 1998, p. 30). No se puede dejar de considerar al concepto *mujer* en relación al género:

El concepto de género fue elaborado por el feminismo para separar el cuerpo sexuado de las marcas-de representación de lo masculino y lo femenino, distinguiendo así el cuerpo como sustrato natural (conformación anatómica, determinación biológica) de lo sobrepuesto en él por los códigos sociales y las normas culturales. (Richard, 2018, párr. 5)

En este sentido, Friedan (1963) sostiene: “El feminismo consiste en buscar poseer y disfrutar de las libertades del ser humano, no del hombre: votar, elegir y libertad sexual” (p. 121). A lo que Richard (2018) agrega: “El feminismo es el único proyecto crítico capaz de llamar al patriarcado por su nombre” (párr. 14). Hilvanando la idea, Hal Foster propone: “El feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico. Político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones” (Foster en Gutiérrez, 2015, p. 67). Es decir, el feminismo como postura (política, ideológica, crítica y situacional) reúne e incita al surgimiento de colectivos que grupalmente generan esta comunidad (de la que Beauvoir denunció su falta y necesidad). Con ello, se enfrenta conjuntamente al enemigo actual definido: “El capitalismo es una religión igualitarista, puesto que nos somete a todos y nos lleva a todos a sentirnos atrapados, como lo están todas

las mujeres” (Despentes, 2006, p. 35). No es necesario el exterminio del hombre, sino el exterminio del patriarcado, de la masculinidad patriarcal y de la figura del macho. La autora afirma: “La virilidad tradicional es una maquinaria tan mutiladora como lo es la asignación a la feminidad” (2006, p. 33). Se identifica cómo en el sistema patriarcal-capitalista se perpetúan las figuras: mujer-sumisa/ hombre-macho. De esta manera se erosionan las posibilidades relacionales, así como la calidad de vida de todos los sujetos. No es extraño pensar que es la intención: evitar la solidaridad social para perpetuar el sistema existente. Pollock (2013) enuncia:

No estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial. (p. 312)

Se han desarrollado propuestas que diluyen y destruyen esta estructura que constriñe a las comunidades. Richard expone que al ser la construcción hombre y mujer un entramado institucional que busca justificarse en la biología y la naturaleza, “es una prioridad para el feminismo rebatir la metafísica de una identidad originaria”, (2008, p. 31) donde el discurso y el lenguaje son clave para denunciar el sistema que reproduce este patrón. Lo que bien se ha dicho: lo que no se nombra, no existe. Dar nombre y nombrar desde el *nosotras*, desde lo disidente, como nos han nombrado. En palabras de la autora, es importante teorizar el feminismo, dado que:

Renunciar a teoría sería privarse de las herramientas que le permiten comprender y a la vez transformar el sistema de imágenes, representaciones y símbolos que componen la lógica discursiva del pensamiento de la identidad social dominante y sería, además, contribuir pasivamente a que permanezca incuestionada la manipulación ideológico-discursiva de las categorías hombre y mujer de las que se sirve este pensamiento [...] El feminismo es teoría, y el feminismo es teoría del

discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, histórico y político de lo que llamamos realidad. (2008, p. 32)

Mucho se ha hablado del feminismo como lente con filtro morado específico, ahora con motas verdes y rosadas¹⁵ con los cuales, como en los dibujos animados, se pueden apreciar cosas que a simple vista no nos dota de advertencias (puntos de emergencia) y nos permite ver el mundo críticamente. Incluso se habla de lo agotador que es ver el mundo con estos lentes, que es mejor quitárselos para dejar de sufrir.

“La ignorancia da felicidad”, slogan de mayor envergadura en el patriarcado y con el que se justifica el opio a las masas en lugar de libros. Pese a lo doloroso que pueda suponer el poseer conciencia, no se puede retroceder. La venda fue arrojada y se desintegró, portar gafas moradas es una toma de conciencia sin retorno. Más que sentencia, debe ser interpretada como victoria: “La revalorización feminista de la experiencia sirve para afirmar la concreción material-social de una determinada posición de sujeto, específica a un contexto particular de relaciones sociales y sexuales” (2008, p. 34).

Tanto teorizar la experiencia, como dar cuenta de las particulares experiencias de la teoría que realiza la crítica feminista latinoamericana en espacios culturales no homologables a las codificaciones metropolitanas, pasa por afirmar el valor táctico de un conocimiento situado, un conocimiento que se reconoce marcado por una geografía internacional de subordinaciones de poder y que, además, reivindica la afirmación del contexto como un recurso útil para oponerse a un cierto nomadismo posmodernista que lo deslocaliza todo sin cesar. (2008, pp. 34-35)

Nelly Richard nos advierte sobre los riesgos de elaborar crítica feminista como un rescate de la otredad, ya que podríamos caer nuevamente en el sistema de los unos y los otros (Richard, 2008, p. 38). En ese sentido la autora sostiene que el camino es construir. Definitivamente,

¹⁵ Para el 2021, el movimiento feminista ha adoptado además del color morado básico, el verde como símbolo de lucha por la legalización del aborto y el rosa como solidaridad y reconocimiento de las mujeres diversas (arrojando a todos aquellos sujetos que se identifican como mujeres).

siempre seguir construyendo, pero no desde un margen consciente, sino como hecho necesario, en planos de igualdad, donde se vindica el papel de lo que siempre existió, pero de lo que no se había teorizado, como una manera consciente de resistencia.

Virgine Despentes por su parte, sostiene una reflexión contemporánea del feminismo, su *Teoría King Kong* (2006), referenciada por la película de 2005 que lleva su nombre¹⁶, alude a un paralelismo donde el capitalismo visceral se presenta como el deber ser y en su contraparte, lo intuitivo, asexuado y neutral de Kong es señalado como una abominación y, por tanto, un peligro. La narración de hechos lleva a la inevitable justificación del exterminio de Kong, donde la protagonista es el medio para lograr tales propósitos. Al final, la mujer es arrojada a un lugar subordinado y servil junto al hombre blanco y patriarcal.

La autora remarca cómo una alternación a la narración de los hechos con la normalización del amor romántico y el estatus quo, repercute directamente en nuestras sociedades. El reto y el objetivo es esa convivencia feminista y neutra de las relaciones alejada de estos controladores sociales. Es imperativo comprender al *feminismo* como una bandera que abarca muchas realidades y se adecua a ellas. Conocer y visibilizar otras realidades de otros sujetos es nuestro siguiente paso.

Ngozi Adichie en su breve obra *Todos deberíamos ser feministas* (2012), nos devela a través de una narración vivencial, cómo se entienden actualmente los feminismos de los bordes, los criterios de igualdad que se clasifican como feminismo, pero que se encuentran presentes –aún sin ser conscientes de ello– en nuestras decisiones de progreso como mujeres, así como el encuentro de aliados con las nuevas masculinidades, desde una postura de mujeres (desde África y los afroamericanismos).

Se piensa en las circunstancias particulares de mujeres en cada escenario: migrantes, comunitarias, originarias, y en mujeres que se hacen más allá de un determinismo biológico, lo que se acuña desde el transfeminismo, concepto aplicado por primera vez en 1992 por Diana Courvant. Robert Hill lo definió como la incorporación del discurso transgénero al discurso feminista (Valencia Triana, 2014, p. 67). En la actualidad se sugiere como

¹⁶ Dirigida por Peter Jackson, bajo el título *King Kong* distribuida por Universal Pictures y protagonizada por Naomi Watts, Jack Black, Adrien Brody y Andy Serkis, la cual a su vez es una reinterpretación de la película clásica homónima del 1933.

“herramienta epistemológica [...], como una red que es capaz de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y del devenir minoritario (2014, p. 68). Es decir, la perspectiva transfeminista se entiende como una articulación, tanto del pensamiento como de resistencia social (2014).

De la mano con este concepto y con las identidades diversas, no podemos pasar de largo el pensamiento de Judith Butler. Al respecto, Carlos Duque (2010) realiza un trabajo sintético sobre su postura y concepciones a la luz de su teoría de la performatividad del género, donde afirma:

El desmantelamiento de la concepción *sujeto/a* universalista que sustenta la política liberal actual. Para la autora, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género que estén esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, en términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura, o mejor, la diversidad y pluralidad de culturas. (Butler en Duque, p. 28)

Considerando los conceptos: mujer, género, feminismo, performatividad, sistema sexo/género, se concluye que, para uso de esta investigación, se entenderá por mujer/mujeres a todo sujeto/sujeta/sujete/sujetx que se identifique como tal, sin importar aspectos biológicos, geográficos, temporales o de cualquier otra naturaleza que aludan a su cuerpo.

1.2 Ser mujer de la Abya Yala. Breve historia sintética de mujeres de esta tierra y de las teorías que gestaron

Pensar en una historia de mujeres fue en grandes periodos, un absurdo absoluto y de hecho, esa es la razón por la que no existe un texto específico, no existía necesidad. Las mujeres se consideraban como objetos anexos, funcionales y desechables en todas las sociedades patriarcales acontecidas en la humanidad. El feminismo fue en movimiento, su efecto: bola de nieve, incluyente y transmutable. Proyecto que dio pie al fin, a esos grandes relatos hegemónicos. Se visibilizaron realidades existentes desde siempre (eran borradas, eludidas o

ignoradas). Señala Sara Beatriz Guardia (2013): “El fin de una historia excluyente [iniciado en la década de los setentas] en términos de clases, etnias y género, dio lugar al surgimiento de la historia de las mujeres” (p. 365). En este mismo sentido, Andreo García (2022) señala:

El interés por las mujeres como sujeto histórico y por tanto, objeto de conocimiento de la historia, no se produjo hasta la segunda mitad del siglo XX en el mundo occidental, precisamente cuando las mujeres habían conquistado el derecho al voto. (p. 13)

Es el progresivo reconocimiento de lo diverso lo que dio pie a estudiar esta área, inmediatamente se hizo evidente que no sólo se trataba de obtener narraciones de hechos aislados. Joan Wallach Scott (1988) reconoció que el propósito de las investigaciones sobre la mujer en la historia, requerían un “entendimiento de cómo se construye, se legitima, se cuestiona y se mantienen las jerarquías de género” (p. 3). La autora dilucidó que, para lograr este entendimiento, había que trascender los límites de la historia. Fue entonces que el objeto de estudio dejó de ser la “mujer” en sí para abarcar condiciones de la construcción de la “mujer” como sujeto (Bouvier, 2002, p. 90). Al reconocer a todos y no sólo a algunos, se reconocen multifactores y no descripciones crípticas de momentos seleccionados.

La presente tesis es un ápice de la situación, se menciona el contexto de las mujeres en la *Abya Yala* desde periodos prehistóricos, pasan por revisión de casos documentados en civilizaciones originarias, por transiciones, resistencias que acontecieron durante la conquista. Se ubicaron posturas importantes como poblaciones mestizas, mixtas, híbridas, mutliculturales que contienen reminiscencias de su pasado. Se señala un rasgo imperativo: personajes, movimientos, acontecimientos, contextos relacionados a la *Abya Yala*:

Abya Yala es el nombre original del continente americano según el pueblo Kuna que habita Panamá y Colombia. Literalmente significa “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”. El nombre es aceptado hoy por varios grupos indígenas como el nombre oficial del continente ancestral. (Ruiz-Navarro, 2019, p. 142)

En el esfuerzo de incluir un amplio contexto para las sujetas de estudio, resulta necesario plantear conceptos fundamentales que, en apariencia, se percibían rebasados y no conflictuados. El concepto se popularizó a partir del impulso realizado por Constantino Lima¹⁷, tal suceso es relatado por Pedro Portugal Mollinedo y Carlos Macuyasa Cruz:

Preguntado [al sayla] si ese nombre era para sólo el llamado Centro América, exclamó: NO: el nombre de toda la masa territorial. Es decir, de todo lo que dicen: Norte, Centro y Sur América. *ABYA-YALA* es todo ello. Interpretado en idioma continental, ABYA significa tierra como algo de Pachamama y muchos añadidos. YALA: hombre en auge de juventud. Luego ABAYA-YALA, tierra en pleno auge de juventud madura. (s.f., p. 272)

Esto es una necesidad de llamar a las cosas / objetos / seres por el nombre que deciden para sí mismos, no por nombres asignados por entes externos. Resulta más congruente y respetuoso referirnos a Abya Yala que a territorio latinoamericano, aunque no por ello negamos que ambos términos se encuentran relacionados. No sería buena idea omitir investigaciones relacionadas sólo porque han adoptado el término “Latinoamérica” en lugar del que proponemos, se caería en errores estrechos de miras. Buscar y ubicar desde este concepto es válido, ya que Abya Yala tiene relativamente, corto tiempo de popularización y conocimiento respecto a su símil.

1.2.1 Roles femeninos documentados en las primeras civilizaciones originarias

Transportarnos e indagar sobre las primeras civilizaciones en la Abya Yala y a partir de ese punto, sobre la documentación existente de mujeres, es una labor compleja de la cual se han obtenido resultados. Estas historias de mujeres, pese a su reciente acuñamiento, han sido ampliamente abordadas y repensadas. Encontramos a Arantxa Robles Santana (2014), quien

¹⁷ Fundador y líder del movimiento Indianista en Bolivia, Fundó el PAN (Partido Autóctono Nacional) y el MITKA (Movimiento Indio *Tupak Katari*). Se le reconoce como uno de los primeros diputados provenientes de pueblos originarios en el parlamento de su país y difusor de la *Wiphala* (bandera cuadrangular de siete colores usada por los pueblos andinos como signo de identidad).

evidencia que el trazado de una figura histórica de la mujer originaria de América, se encuentra rodeado –como casi toda acción femenina– por obstáculos patriarcales.

A saber: en primer lugar, considerar un criterio cronológico que no compare las actividades sincrónicas que se desarrollaban en otros puntos del globo, la autora propone situarnos desde el 2500 a.n.e hasta el inicio del periodo colonizador en el siglo XV. En segundo lugar, considerar el criterio y corriente implícito en fuentes escritas redactadas por hombres con moral medieval cristiana-católica. La mujer en este periodo histórico y geográfico, se plasma –así como en otras culturas y tiempos– en cerámica, códices, murales, entre otros. Realiza tareas como tejido, hilado, actitudes bélicas o familiares. Son este tipo de producciones artísticas las que dan cuenta con gran relevancia el papel de las mujeres.

Arantxa Robles, a partir de figuras femeninas de diversas culturas correspondientes al periodo histórico como la Nayarit (400 a.n.e.- 400 d.n.e.), procedente del Occidente mexicano, producciones ecuatorianas de la Cultura Chorrera (Periodo Formativo tardío 1200-500 a.n.e.), por la Cultura Tumacu-Tolita (500 a.n.e.-500 d.n.e.) y por la Cultura Guangala (Desarrollo General 500 a.d.e.-500 d.n.e.) y otras más de mayas, aztecas e incas, determina que “en su gran mayoría aparecen desnudas, pronunciado prominentemente su sexo, el embarazo y la maternidad” (2014, p. 95). Lo relaciona como intención comprensiva a fenómenos que transcurrían, pero no comprendían del todo.

En los periodos previos a la escritura (al igual que se sustenta de manera generalizada), la mujer representó un papel fundamental para la elaboración de instrumentos, recolección de alimentos y cuidado de los niños en condiciones de nomadismo. La asimilación de conocimientos en esta etapa, da pie a la afirmación que sostiene Judith Prieto de Zegarra (1980, pp. 18-19) al enunciar que la mujer fue la iniciadora de la agricultura. Descubrimiento que posteriormente procedería al sedentarismo (Federici, 1998), momento que coincidió con la segregación de la mujer en el plano social.

En la provincia de Cañares (Perú), se documenta un sistema de parentesco matrilineal mixto. En los Ayllus existía un Consejo de Matronas que elegían al jefe del clan (Robles Santana, 2014). Irene Silverblatt (1990) enuncia un sistema de parentesco mixto en toda esta área andina, donde la abuela materna se consideraba fundadora de los linajes.

Arantxa Robles encuentra rasgos particulares en estas sociedades. En zonas como Cartagena, las mujeres tenían una participación activa en la guerra, cazaban solas; en Nicaragua, algunas doncellas escogían a su marido. La violación era castigada y la mujer se dedicaba al comercio; en Panamá, el aborto era algo normal. A partir de esto, se llega a la deducción de que “las mujeres en algunas culturas, gozaban de una libertad sexual que no perjudicaba moralmente a nadie” (2014, pp. 98-99).

Francisco Hernández realiza un estudio a través de las figuras de poder en el imperio Inca precolombino, mismo que se autodenomina como Tahuantinsuyo, donde la figura, relevancia y funciones de la pareja femenina del gobernante absoluto, denominada *Coya*, nos permite ver una relación dual de obligaciones y poder distintas a las observables en monarquías europeas, donde este personaje –considerado cuasi divino– detentaba funciones rituales, sociales y de cohesión de clase.

Así mismo, Irene Silverblatt considera que la existencia de mujeres curacas¹⁸, son en conjunto, “una evidencia de la existencia de determinados derechos y privilegios que en algunos espacios andinos las mujeres de las elites locales compartían con los varones” (1976, p. 13). Razón que da a pensar en un entendimiento de la mujer, si bien localizado, con posibilidades de acción más allá de lo que el género acotó en gran parte de nuestra historia:

Si bien, no es posible demostrar que las mujeres andinas en la época prehispánica tuvieron una presencia política similar a la que ejercieron los varones [por lo menos, en el caso de los Andes] se puede rastrear determinadas funciones políticas en las que la mujer de la elite participaba activamente y con implicancias significativas. (Hernández Astete, 2002, p. 23)

Así como se encuentran estos vestigios, pruebas similares se registran en distintas partes del globo, lo que nos deja una interrogante: ¿Cómo la imagen de progreso lineal fue tan inmutable para gran parte de nuestra historia universal? Para proponer una respuesta, primero se desarrollará este eslabón de hechos.

¹⁸ Denominación de líder/gobernante de provincias o designaciones territoriales del imperio Inca precolombino.

La división de tareas por género (y con ello la relevancia que cada una representó en sociedad, creó una dualidad sexual que operaba entre el mundo sagrado y el plano socioeconómico) fue un modelo que se replicó reiteradamente en nuestra zona geográfica, como bien lo afirma Espinoza (Hernández Astete, 2002, p. 23) respecto al caso Inca en los Andes¹⁹. En concreto, se puede hablar de una relación donde las actividades de la mujer precedían a los roles de mayor relevancia atribuidos al hombre, pero en una relación de opuestos-complementarios.

Otra figura relevante a considerar por Arantxa Robles, se presenta con las *acllas*, “esposas del sol” (2014), que ejercían una función similar al de una sacerdotisa en templos erigidos para esta divinidad. Era necesario que permanecieran en condición de virginidad, provenían de los pueblos conquistados, se les reconocía un lugar de prestigio y honor. En retrospectiva, se puede aseverar que, durante el Imperio Inca, la mujer no dejó de participar en las tareas agrícolas, domésticas y económicas. En simultáneo, pueblos de resistencia al imperio se mantuvieron al margen con mujeres líderes, de las que se puede referir a guerreras *Conñapuyara* a lo largo del Río Amazonas (Robles Santana, 2014).

En Mesoamérica, Jacques Soustelle (1993) afirma: “Antiguamente las mujeres ejercían el poder supremo en Tula” (Soustelle en Nash, p. 25). Al respecto, June Nash sostiene que el dirigente supremo de este segmento geográfico denominado *Tlacutlo* se puede entender como padre y madre del pueblo, y a su sucesor mujer serpiente. La autora esgrime la teoría de que es posible que las mujeres en esta sociedad en particular, desarrollaran responsabilidades políticas.

En el Imperio Azteca las mujeres realizaron, al margen, papeles de médicas, alfareras, sacerdotisas o comerciantes. En sociedad existía el divorcio (Nash, 1993). Fray Diego de Landa (1982) sostiene en su obra *Relación de las cosas de Yucatán*, que las mujeres en la cultura maya no accedieron a privilegios, pero sí contribuyeron a la economía social. Sobre éstas recaía mayor peso social, dado que criaban y educaban a los hijos, tejían y se encargaban del pago de los tributos. Arantxa Robles coloca en tela de juicio esta visión reduccionista y

¹⁹ Francisco Hernández Astete (2002) se sirve del caso particular de La Coya, como figura de poder, que bien puede entenderse como la pareja/esposa/reina del gobernante del imperio Inca, el cual es considerado el más extenso de la América precolombina, imperio que autodenominó *Tahuantinsuyo* (en lengua quechua).

sostiene que no podemos asegurar que esta hubiese sido la situación concreta del momento histórico.

De esta manera –y con creciente documentación, estos sucesos y personajes, tanto en nuestro territorio *abyalayense* como en otros muchos puntos del planeta–, se deduce que lo que se ha vivido desde la posición humana, es un reiterado uso de poder (desde lo masculino por sobre su igual, hasta lo femenino), propuesta que desarrollaron diversos teóricos a fondo (Wollstonecraft, 1792), (Beauvoir, 1949), (Millett, 1970), (de Lauretis, 1989), (Bastarós Hernández, Moreno Segarra, & Daura Mediano, 2018), (Nieto Olarte, 2019).

1.2.2 De la colonización de estas tierras y sus efectos en las sociedades contemporáneas *abyalayenses* del sur

La colonización no es la causa de todos los problemas de la Abya Yala, aunque casi logra el exterminio de todo cuanto existía. Teóricos precolombinos que estudian este efecto, señalan que, en diversas culturas asentadas en nuestro territorio, se percibían escenarios de cercano colapso en términos ecológicos y demográficos, donde la ausencia de españoles, poca ayuda habría supuesto (Melville, 1994), (López Aguilar & Fournier, 2009).

De manera general, se entiende que la colonización comenzó con el mal definido momento del descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1492²⁰. Se instauraron colonias británicas en lo que actualmente se conoce como Estados Unidos de América y Canadá. El territorio latinoamericano²¹ fue colonizado casi exclusivamente, por la Corona de Castilla. Las excepciones son el actual Brasil, Haití, Belice, Guayana Francesa, Surinam, Guyana, Martinica y la Isla Príncipe que fueron colonizados por Portugal. De ahí proviene su diferencia lingüística con el español extendido en el resto del centro-sur del continente. Como figuras relevantes, este periodo ha sido conferido a Cristóbal Colón como el gran descubridor y a Hernán Cortés como el gran conquistador, del que numerosos teóricos han escrito. No

²⁰ ¿No existíamos antes de que nos descubrieran?, ¿Sucedió una generación espontánea? Diversos teóricos (Veksler, 2019) critican el término descubrimiento que por siglos definió este momento. Por supuesto, fue nombrado así en un periodo de totalitarismo y procesos de colonización, cuya pretensión era la dominación sobre el subyugado, cuyo debate se extiende más allá de nuestro objeto de estudio.

²¹ De ahí el propio termino, ya que el criterio para nombrar a la región fue que toda la zona tenía como lengua oficial una variante de lenguas latinas: español, portugués. Por tanto, se reconoció como elemento de comunicación entre los territorios y jóvenes naciones.

habría logrado su cometido sin la función que desempeñó La Malinche²² como su traductora y mediadora.

En este momento, y al definir a las poblaciones aborígenes [de la Abya Yala] como caníbales, adoradoras del Diablo y sodomitas, los españoles respaldaron la ficción de que la conquista no fue una desenfrenada búsqueda de oro y plata, sino una misión de conversión, una reclamación que en 1508 ayudó a la Corona Española a obtener la bendición papal y la autoridad absoluta de la Iglesia en América (Federici, 1998, p. 294). Es decir, obtienen una legitimación para realizar el saqueo y todos sus efectos colaterales.

Después de un proceso de ensayo y error²³, la Corona Española decide introducir un sistema severo de explotación en las colonias americanas en 1550, lo que constituyó uno de los momentos cruciales de la propaganda anti-india y de la campaña anti-idolatría que acompañaron al proceso de colonización (Federici, 1998, p. 300). Se calcula que las poblaciones originarias se redujeron en un 80% en el primer siglo y medio, posterior a la llegada de Colón, debido a la diseminación de enfermedades no conocidas, al trabajo forzado y a la esclavitud (Arrambide, 2008). Raphael Lemkin lo ha definido como el primer acto de genocidio a gran escala de la era moderna (Feierstein, 2016).

En este escenario, Federici afirma que fueron las mujeres quienes tenazmente defendieron el antiguo modo de existencia y quienes, de forma más vehemente, se opusieron a la nueva estructura de poder; probablemente debido a que eran las más afectadas (1998, p. 306). El proceso colonizador no sólo les arrebató los pocos escenarios de poder a los que podían acceder, sino que aparejó un cambio de moral, la introducción de una moral cristiana/católica que suprimía la autodeterminación de la mujer a su propio cuerpo, sus hijos y sus actividades cotidianas, implantaron criterios de control de la misma, al servicio del capital:

La mayor parte de los estudios de la sexualidad en la época colonial, proponen explícitamente o implícitamente, que la sexualidad sirve en lenguaje figurado a las

²² Existen diversas versiones sobre su nombre, origen y función, la más generalizada sostiene que era de origen náhuatl, del actual Veracruz, nacida hacia 1500. Su papel de interprete y traductora entre Cortés y los pueblos enemigos de los mexicas, se ha reconocido crucial en la misión de este último.

²³ Que estaba estrechamente relacionado con los métodos y resultados para obtener productos valiosos: oro, plata, piedras preciosas, productos agrícolas y su transportación a Europa para su mercantilización.

relaciones del poder colonial, o dentro de la familia, o entre los grupos que constituyen la sociedad colonial. (Bouvier, 2002, p. 94)

Las mujeres fueron despojadas de sus beneficios, sobre todo, de sus funciones definidas en las sociedades originarias. Con la inclusión del sistema colonizador y misógino; por tanto, “se convirtieron en las principales enemigas del dominio colonial” (Federici, 1998, p. 309).

Mabel Moraña sostiene que la mujer colonial es “un sujeto social siempre en huida, multifacético y reticente que casi nunca se revela en una primera lectura y que habita primordialmente en los márgenes y en las entrelíneas de los discursos masculinos” (1996, p. 8). Las mujeres en la colonia, emprendieron varios caminos: la asimilación, el disfraz, la fragmentación, en la búsqueda de la supervivencia:

Al perseguir a las mujeres como brujas, los españoles señalaban tanto a las practicantes de la antigua religión como a las instigadoras de la revuelta anti-colonial²⁴, al mismo tiempo que intentaban redefinir las esferas de la actividad permitidas para las mujeres indígenas. (Federici, 1998, p. 310)

Se observa cómo en el Nuevo Mundo²⁵, la caza de brujas constituyó una estrategia deliberada, la utilizaban las autoridades con el objetivo de infundir terror, destruir la resistencia colectiva, silenciar a comunidades enteras y enfrentar a sus miembros entre sí: “Al igual que en Europa fue, sobre todo, un medio de deshumanización y, como tal, la forma pragmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio” (Federici, 1998, p. 293). La autora vislumbra el posible sentido de esta práctica, enfatiza en cómo al lograrse el efecto deseado en Europa, se replica en nuestro continente. Pese a ello, las circunstancias particulares generaron un efecto distinto:

²⁴ Silvia Federici posiciona al movimiento *Taki Onqoy* en el actual Perú, como una de las principales oposiciones temporales de la colonia, definido como un “movimiento nativo milenarista que predicaba contra el colaboracionismo con los europeos y a favor de una alianza panandina de los dioses locales para poner fin a la colonización” (1998, pp. 301-302).

²⁵ Término implementado por los colonizadores que pretendía afianzar a su contraparte el viejo continente como el protector/tutor.

El aislamiento de las brujas al resto de la sociedad, no fue logrado [a diferencia de Europa], la continuidad de las tradiciones ancestrales y la resistencia política consciente comenzaron a estar cada vez más entrelazadas [...] Gracias a la resistencia de las mujeres, la antigua religión pudo ser preservada [...] El culto fue llevado a la clandestinidad, pero los lazos con las montañas y los otros lugares de las *huacas*²⁶, no fueron destruidos. (1998, p. 311)

En México, sostiene Federici, encontramos muestras de esta resistencia femenina que sostuvo y preservó los conocimientos y prácticas religiosas originarias. En síntesis, la autora estructura un argumento sólido donde la caza de brujas se replica en todo el mundo, en diferentes momentos cronológicos, pero siempre como un elemento legitimador del sometimiento por los pobladores originales, y en específico, de las poblaciones femeninas que lo habitan con la pretensión central de despojarlos de su humanidad para justificar el saqueo, despojo y apropiación de sus bienes.

¿Es posible entender este sistema implantado en nuestro continente durante este periodo concreto como un gobierno? Ante esta interrogante, Liliana Suárez Navaz (2008) considera que es correcto denominarlo gobernabilidad. “La gobernabilidad²⁷ colonial instituyó como lógica de gobierno, la inferioridad del «otro» colonizado” (p. 37). Por tanto, la premisa de la autora alude a que el sistema se cimentaba en un totalitarismo subordinado, donde incluso, a los propios pueblos originarios se les negó su carácter de ciudadanos, el reconocimiento de sus derechos y obligaciones²⁸, así también, a poblaciones mestizas que devinieron el propio proceso. La autora sostiene que “la categoría analítica de gobernabilidad [colonial] nos permite destacar lógicas, técnicas y objetivos comunes a los sistemas

²⁶ Divinidades peruanas asociadas a la naturaleza, similares en conceptualización a los *uemas nñañhus* de México. Al respecto, resulta ilustrador el trabajo comparativo de Alfredo López Austin (2015).

²⁷ Entiéndase ésta como concepto de derecho que entabla los elementos que permiten, no sólo establecer un sistema de gobierno, sino los elementos prácticos que ejecutan acciones de poder y orden sobre la población que se suma al contrato social de determinada sociedad. Es por ello que teóricas contemporáneas inciten la transición del concepto de gobernabilidad (por sus matices de subordinación de la población) a la de gobernanza, donde la administración pública se reconoce al servicio de la población, y no como su superior mandatario (Olvera Robles, Nettel Barrera, & Aguado Romero, 2017).

²⁸ Dado que desempeñaban ocupaciones y funciones fundamentales en la estructura colonial, éstas se realizaban desde un carácter inhumano: esclavos, naturales, seres que estaban en proceso de convertirse en cristianos.

coloniales modernos” (2008, p. 33), estas reminiscencias coloniales se analizarán a fondo más adelante.

Otro aspecto relevante, considerando los papeles que las mujeres desempeñaron en la colonia, es la impresión que sostiene la vida conventual femenina. El ejemplo inmune lo representa a tiempo, Sor Juana Inés de la Cruz²⁹. Al respecto, Virginia M. Bouvier como Elsa Sampson Vera Tudela, sintetiza esta ventana de observación: “desde una perspectiva literaria y política, las vidas escritas por las monjas reflejaban las tensiones entre España y sus colonias, tanto como el papel de las ideologías sobre el género en la imposición del imperio español en Nueva España” (2002, p. 93).

Se asume en la presente tesis, la tarea de reflexionar sobre los efectos que este periodo concreto arroja sobre el tiempo actual, reminiscencias que quisiéramos superar pero que como hecho, son innegables. María Lugones (2011) sostiene: “la transformación civilizadora justificaba la colonización de la memoria y, por ende, los sentidos de las personas de sí mismas, de la relación intersubjetiva, de su relación con el mundo espiritual, con la naturaleza” (p. 108). Es decir, se realizó una cruzada por la irrupción, trasgresión y muerte de las cosmovisiones originarias. Francesca Gargallo (2015) afirma que el sistema capitalista/colonial instó a la población mestiza a rechazar todo vínculo indígena, por lo que “desde ese momento, el mundo cultural indígena, sus ideas, perdieron todo valor de verdad y utilidad” (p. 198). Un efecto que persiste hasta nuestros días: El racismo, “Legado colonial que está vivo y que nos impide ver nuestra realidad regional y tiene la intención deliberada de pensarnos latinoamericanas” (Ruiz-Navarro, 2019, p. 22).

Es por ello que mantener vivo el debate y la reflexión sobre los efectos coloniales en nosotros, resulta vigente y necesario. No podemos dar por superado algo que persiste en nuestra sociedad: “El colonialismo es central en las luchas contemporáneas de los movimientos indígenas latinoamericanos y en la producción teórica de sus intelectuales orgánicos” (Bonfil Cojtí en Hernández Castillo, 2008, p. 88). En este punto, es interesante

²⁹ Cuyo nombre completo es Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillán (1648-1695). Religiosa de la orden Jerónima, escritora novohispana considerada una de las máximas exponentes del Siglo de Oro español.

considerar la figura de la Virgen de Guadalupe³⁰, quien, en un primer momento, representó un elemento que logró la conversión al catolicismo, pero que, en igual medida, se convirtió en un signo que mutó en los albores de las ideas independentistas; al grado de que se considera reminiscente en las culturas originarias donde abona la identidad mestiza de la *Abya Yala*. La propuesta es reinterpretar y superar, abonar e ir más allá del determinismo que la historia pretende sentenciar.

Liliana Suarez expone: “El don del colonizado consiste en hacer ver al heredero del colonizador, su propia mentira, aunque sabemos que la reacción visceral será el rechazo de la evidencia” (Suárez Navaz, 2008, p. 66). La pretensión es estar listos para la reacción y crear estrategias de respuesta.

Es a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX (las guerras de independencia ocurridas en avalancha al interior del continente), cuando las naciones/imperios/monarquías dominantes se retiraron.³¹ Esto dio lugar a la instauración de los países que actualmente conocemos³²: Del instaurado Virreinato Español: Estados Unidos Mexicanos (1810/1921), Venezuela (1810/1845), Argentina (1810-1959), Colombia (1810/1918), Ecuador (1809/1930), Chile (1810/1844), Uruguay (1811/1825) Paraguay (1811/1842), Perú (1820/1821), Centroamérica³³ (1821), Panamá (1821), Bolivia (1825), Republica Dominicana (1844), Cuba (1902); De Portugal: Brasil (1822); De las colonias británicas: Canadá (1867), Estados Unidos de América (1776), Jamaica (1962), Guyana (1966), Belice (1981); De la colonia francesa: Haití (1804), De las colonias Neerlandesas: Surinam (1975).

Este efecto dominó, el precursor fue Estados Unidos de América y enseguida, se realizaron en simultáneo la mayoría de los procesos independentistas del continente. Este

³⁰ Considerada una advocación de María, la madre de Jesucristo en la tierra colonizada, se encuentra asociada a una reinterpretación híbrida de la deidad mixteca Toci del Tepeyac, su primera aparición se encuentra documentada en la obra Nican Mopohua (s. XVII), sugerimos la lectura *El mito guadalupano* (1981) de Rius.

³¹ Hecho que igualmente se pone a debate considerando que Canadá se reconoce como miembro de la Mancomunidad de Naciones (Commonwealth) que es una versión actualizada y modernizada del vínculo de 54 países que comparten lazos históricos con Reino Unido, ya que la Reina Isabel II es la actual líder de esta organización (Secretariat, 2021).

³² Señalamos la primera fecha como el momento reconocido por cada país como su Declaración de Independencia y el segundo año como el correspondiente a la fecha que fue reconocido el hecho por sus iguales o bien los propios imperios colonizadores.

³³ Estos países se independizaron en conjunto y posteriormente se dividieron en los actuales Guatemala, Costa Rica, Nicaragua, Honduras y El Salvador; Chiapas formaba parte de este bloque, pero solicitó su incorporación a México, la cual persiste hasta nuestros días.

fenómeno presentó nuevos problemas: el de crear naciones mestizas, mixtas, migrantes en zonas originarias que habían resistido choques culturales y creados vínculos de manera reticente, todo de golpe. Referenciar este fenómeno pormenorizado, el de las nuevas naciones en las tierras de la Abya Yala, corresponde a un estudio independiente. Para este fin resulta necesario trasladarse a debatir los efectos de la colonización que reminiscentemente suceden en las sociedades contemporáneas:

La velocidad del cambio en las relaciones globales que marca la transición de la época de los imperios a un momento postindependencia o postdescolonización, acude a pensarnos en “la política del trabajo intelectual” que atraviesa el campo artístico y de qué modo los cuerpos colonizados racializados que habitan las “zonas de no ser” fanonianas, reclaman su lugar en las presentaciones contra-hegemónicas de las performances. (Bidaseca, 2018, p. 170)

¿Qué estrategia se aplica a este caso concreto de reconstrucción desde la diversidad? En el siglo XIX y la mitad del XX, acontecían movimientos y luchas para formar identidades nacionales³⁴. Para finales de este siglo, hubo planteamientos modernos, posmodernos y feministas, se fraguaron tesis que respondieron en mayor medida, a las necesidades de nuestros pueblos. Es imperativo proponer en este punto, la propuesta de Boaventura de Sousa Santos quien en *Epistemologías del Sur* manifiesta: “pienso que en el actual contexto de transformación social y política no necesitamos teorías de vanguardia, sino teorías de retaguardia” (2018, p. 25). Considera que la teoría mantiene un estrecho vínculo con la práctica social que se vive en los contextos del sur de nuestro continente. Sostiene: “las ideas que cimentan la teoría de la retaguardia, más que una arquitectura, son una artesanía...la aproximación intercultural nueva para unos y muy vieja para otros” (2018, p. 26).

Se requirieron más de cien años de libertad para darnos cuenta de que es necesario reconocer nuestro pasado, rascar hasta la memoria más antigua, reconocer nuestro saber/lugar situado para crear caminos en nuestras sociedades. El autor sostiene la pretensión de

³⁴ Las revoluciones y movimientos sociales internos que eran efectos del recordar autogobernarse después de siglos de colonia.

establecer distancia respecto a la tradición eurocéntrica, abrir espacios analíticos para realidades nuevas o que han sido ignoradas/invisibilizadas, las cuales sólo pueden ser recuperadas: sociología de las ausencias, que en sus palabras significa: “asumir que nuestro tiempo es un período de transición sin precedentes en el que nos enfrentamos a problemas modernos para los cuales no existen soluciones modernas” (2018, p. 26).

Es sustancial ser conscientes de los fenómenos contemporáneos, más aún en la era de la súper/meta (información instantánea), se debe trabajar en propuestas gestadas desde nuestras circunstancias: “el repertorio de los modos, modelos, medios y fines de la transformación social, es potencialmente más vasto que el formulado y reconocido por la modernidad eurocéntrica” (p. 28). ¿Qué es el sur para Boaventura de Sousa Santos? Lo define como “un Sur epistemológico, no geográfico, compuesto por muchos sures epistemológicos que tienen en común el hecho de que son saberes nacidos en las luchas contra el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado” (p. 29). Da cuenta y reconoce que el sur es un espacio no geográfico, sino un espacio creado, y que son los nortes quienes trazan las coordenadas paralelas para definir sures de opresión y resistencia, y a la inversa. Este sur es complementado, aumentado y corregido por Karina Bidaseca (2018), quien expone: “Tercer Mundo”, “Sur”, “Occidente”, “Oriente” no son entidades monolíticas:

El llamado Tercer Mundo excede a Occidente. Es decir, se ubica por dentro y por fuera de él. Me referí al Sur geopolítico. El Sur es heterogéneo. Hay múltiples sures (en efecto, hay sures en el norte) con proyectos políticos anti-capitalistas, anti-racistas, anti-sexistas cuyas luchas contra las opresiones por raza/género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas únicas. (p. 179)

Estas formas de conocimiento son empíricas muchas veces. De Sousa considera necesario el concepto epistemología con el propósito de resignificar para reconocerse como epistemologías experienciales. Podría ponerse en duda considerar la necesidad del uso de este concepto para legitimarse, ya que el autor sostiene que sólo este nombre es requerido temporalmente y que después no será necesario porque habremos superado este momento concreto. Parece más relevante pensar en la sociología de las ausencias, en sus palabras

implica que, tomando a los sujetos ausentes en sujetos presentes, –acto relevante para la identificación y validación de conocimientos– se puede reinventar la emancipación social y la liberación (2014).

Boaventura de Sousa sostiene que la artesanía de las prácticas, es la cima de las epistemologías del sur. Consiste en diseñar y validar prácticas de lucha que deben considerar los tres modos de dominación modernos: patriarcado, colonialismo y capitalismo (2018, pp. 57-58). Por lo tanto, sustenta que la estrategia a considerar es el trabajo colaborativo de distintas causas, donde por ser trabajos artesanales, no se pretende obtener productos o resultados idénticos.

Reitero la necesidad de digerir, procesar y reinterpretar la colonización persistente en la psique colectiva, cuyos efectos perduran en las sociedades y acciones individuales para afianzar lugares y ofrecer respuestas complejas, revisadas y abordadas a los panoramas actuales. Claro está, desde una propuesta feminista.

1.2.3 Los feminismos y sus propuestas decoloniales en/para/desde la Abya Yala

Catalina Ruiz-Navarro (2019), periodista, activista feminista y escritora colombiana ayuda a situarnos en un contexto concreto:

No podemos entender la realidad de las mujeres en América Latina y el Caribe sin hablar del saqueo y colonización de América, la esclavitud ha sido fundamental para la historia del capitalismo y ésta se repite cíclicamente cada que ocurre una gran crisis económica que amenaza su perpetuación. (p. 134)

Se comprenden circunstancias envolventes y el principio que rige la apariencia de las cosas. Néstor García Canclini (2015) sustenta: “Los países latinoamericanos son resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicaciones modernas” (2015). Somos pueblos coexistiendo en un determinado territorio donde las temporalidades son diversas, las conexiones dispares (más aún en el factor internet/redes sociales múltiples, lastres, traumas). En esta misma línea Liliana Suárez Navaz (2008) expone:

Situada en medio del fuego cruzado entre los imperialismos preilustrados y los poscoloniales, la gente de América Latina, como la de la Península Ibérica, hacemos frente a nuestro pasado colonial para poder construir un futuro donde las alianzas en igualdad prevalezcan. Un espacio poscolonial marcado por los puentes lingüístico-culturales desde los que generan espacios de protagonismo, respuesta y resistencia al dominio anglosajón. (p. 32)

Al no ser colonias oficiales, no implica que los efectos o influencias coloniales hayan dejado de ejercer influencia, presión y poder en nuestras realidades. Lo que sirve para conocer las circunstancias. Es imperante conocer al enemigo también, razón por la que Chandra Talpade Mohanty (2008) no quita el dedo del renglón al afirmar:

[Algunos escritos feministas] colonizan de forma discursiva las heterogeneidades materiales e históricas de las vidas de las mujeres en el Tercer Mundo, y, por tanto, producen/representan un compuesto singular, la mujer del Tercer Mundo, una imagen que parece construida de manera arbitraria pero que lleva consigo la firma legitimadora del discurso humanista de Occidente. (p. 121)

En esta lista de denuncias, Francesca Gargallo sostiene en *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (2015), una reiterada premisa donde los métodos violentos de conquista colonial, dejaron implantado en Latinoamérica un sistema de poder explotador que persiste por una simbiosis alimentaria entre clasismo y racismo. Karina Bidaseca (2018), Boaventura de Sousa (2018), Eraso (2015) han evidenciado también este tercer mundo al que el dominante persiste en educar y con ello controlar. Así mismo, estos autores construyen propuestas que permiten desarrollar conocimiento desde nuestro entendimiento, no en un plano de superioridad o inferioridad, sino en un plano de diferencia. Se propone debatir desde una postura feminista abierta y mutable: “Solo desde la conciencia de un proceso sistemático y estructural de colonización

podemos pensar los feminismos latinoamericanos” (Ruiz-Navarro, 2019, p. 137). Para esta tesis se propone repensarlos como *feminismos abyalayenses*.

Es inminente no perder conciencia de esta posición. Catalina Ruiz-Navarro no nos permite olvidarlo: “En Latinoamérica pensamos que hacemos parte de Occidente, aunque en realidad somos países poscoloniales sometidos a la misma mirada orientalista a la que se refiere Edward Said. Nosotros somos el otro, incluso para nosotros mismos” (p. 133). Esta idea difundida y vigente donde en momentos nos creemos de primer mundo, es sólo un juego más del control patriarcal/colonial. Ubicar como modelo a nuestro opresor es como padecer el síndrome de Estocolmo, pero en versión sistémica y social. Si lo pensamos detenidamente, no está alejado de la realidad, desde nuestra infancia somos educados en un sistema de lenguaje que fue implementado, se nos enseña con métodos de enseñanza y aprendizaje europeos, nuestros cuentos son en su gran mayoría, adaptaciones de escritores ingleses³⁵. La televisión, las revistas, el cine y ahora las redes sociales, nos muestran que el modelo de ser humano es blanco, clase media, de 1.80 cm de altura aproximada, cabello claro/rubio, ojos claros, delgado, vestido en ropa europea. Al crecer empezamos una vida laboral fordiana³⁶/capitalista, nuestras metas personales (casarse, ser padres, adquirir propiedades, pertenecer a determinada clase social) son dictadas por el mismo sistema educacional. Después se alude a factores de generación espontánea reciente a la ola de padecimientos mentales (depresión, ansiedad) que nos agobian al no alcanzar los estándares implantados; que, en caso de conseguirlos, no contienen ese sentimiento de satisfacción que prometían.

Se vive en un periodo de reminiscencias coloniales, donde incluso, numerosas realidades tienen efecto en todo su alcance. Así como en otros escenarios *abyalayenses* se viven circunstancias de colonialidad superada³⁷, vivimos diferentes tiempos en un espacio geográfico delimitado. Las teorías poscoloniales toman fuerza a partir de la obra de Edward Said: *Orientalism* (1978) y *Talal Asad* (1987). Los autores proponen este concepto como “una práctica discursiva compleja por medio de la cual occidente produce Oriente a través

³⁵ Charles Dickens, Los Hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Charles Perrault, por mencionar los más icónicos.

³⁶ Aludiendo al sistema popularizado por la empresa Ford sobre sistemas y cadenas de producción con salarios bajos y jornadas extensas de trabajo.

³⁷ Del que tal vez podríamos señalar a Estados Unidos de América, pero como no consideramos poseer los elementos necesarios para hacer tal afirmación, lo dejamos incluso en duda.

de un esquema cognitivo que enfatiza las diferencias entre los dos” (Suárez Navaz, 2008, p. 38). Es decir, nombrarnos desde una alternativa, desde lo otro que no es el modelo europeo, fue en un primer momento, un constructo cedido desde nuestro carcelero.

En un ejercicio de lo que puede poseer una postura derridiana³⁸, los teóricos de la diversidad han vaciado, reestructurado y resignificado la otredad en lo que hoy se entiende por lo decolonial, Ochy Curiel Pichardo (2014) nos propone una primera definición al referirse a “procesos de independencia de pueblos y territorios que habían sido sometidos a la dominación colonial en lo político, económico, social y cultural” (p. 326). Con esta propuesta, Liliana Suárez se sirvió para confrontarla con el factor opresión, recurrente en este campo, para ilustrar cómo se definió como lo otro y no distinto: “La técnica de categorización asociada a esta forma de gobernabilidad, consiste en definir la «normalidad dominante» sobre la base de creación de alteridades radicales encarnadas en colectivos sociales naturalizados como esencial e insoslayablemente diferentes. Alteridades que son consideradas inferiores” (2008, p. 38).

Se inició un proceso de estratificación, lo que en su momento fue el modelo de castas colonial/virreinal: “La diversidad de marcadores de diferencia cultural, fue similarmente efectiva en la creación de sociedades etnoestratificadas” (p. 39). Éste evolucionó, se volvió una estratificación imposible para que considerara el proceso de mestizaje social que se desarrolló en toda la Abya Yala, se convirtió en una división de niveles. Suárez Navaz (2008) enfatiza el “ineludible carácter dialéctico de las relaciones coloniales. El sentimiento de superioridad del norte depende del sentimiento de inferioridad del sur y viceversa” (p. 40). Así mismo, sostiene que tanto el orientalismo como el universalismo, sesgan la diversidad de las poblaciones y su libre ejercicio de usos y costumbres.

Hoy por hoy se pugna por la cohabitación de las diferencias, resultado: darnos cuenta en un primer momento que existimos, que somos humanos, sujetos de derechos y obligaciones y que, si bien no somos iguales, no somos superiores o inferiores, lo que nos llevó a la política de la diferencia. Ésta no apela una posición de indolencia intelectual, sino a lo que Nelson Maldonado-Torres (2008) entiende por perspectiva descolonial:

³⁸ Que proponemos como una deconstrucción del concepto para apropiárnoslo y adecuarlo a nuestra voluntad y realidad (Derrida & Roudinesco, *Y mañana que...*, 2001).

[...] nace cuando el grito de espanto ante el horror de la colonialidad se traduce en una postura crítica ante el mundo de la muerte colonial y en una búsqueda por la afirmación de la vida de aquellos que son más afectados por el mundo. Estamos hablando pues, de una transición del horror a lo que se podría llamar, siguiendo la pista de la teórica chicana Chela Sandoval, como amor des-colonial. (pp. 66-67)

No se nace decolonial, se hace decolonial. Al final, es una postura crítica que requiere de un posicionamiento situado. Se puede pensar que es una elección existencialista, se decide ser decolonial, de esta manera, se marcan pautas para los demás. Liliana Suárez (2008) explica:

La decolonización [como concepto aplicable a la sociedad] implica trabajar en alianzas híbridas, muticlasistas, transnacionales para potenciar un movimiento feminista transformador que pueda contrarrestar con organización, solidaridad y fortaleza la dramática incidencia del capitalismo neoliberal en la vida de las mujeres del sur. (p. 67)

Aquí encontramos un posicionamiento consciente, existencialista de ser decolonial desde el feminismo en la concreta situación del sur, como lo propone De Sousa (2018) y Bidaseca (2018). Se comprende mejor lo poscolonial³⁹:

Si el tiempo postcolonial es el tiempo después del colonialismo, y el colonialismo se define en términos de la división entre los que colonizaron y los que fueron colonizados, entonces ¿En qué sentido el tiempo postcolonial es también un tiempo de “diferencia”? ¿Qué clase de “diferencia” es ésta y cuáles son sus implicaciones para las formas de política y para la formación del sujeto en este momento de la modernidad tardía?. (Restrepo, Vich, & Walsh, 2014, p. 611)

³⁹ Poscolonial/postcolonial se utiliza indistintamente, igual que decolonial/descolonial, las variables se aluden a particularidades de traducción entre los textos originales que proponen la posmodernidad (Lyotard, 1979) y la deconstrucción (Derrida, 1986).

Existen posturas en esta corriente que explican cómo es ser poscolonial, proponen soluciones a problemáticas que se han planteado: “Las intelectuales poscoloniales elaboran un proyecto histórico, literario y activista que tiene la singularidad de plasmar un sentido de lo colectivo que confronte el texto colonial, lo perturbe y disuada, desde una ubicación híbrida de lo cultural” (Bidaseca, 2018, p. 167).

¿Cuál es la diferencia central o postulante de ambos conceptos?, ¿cuál es la que mejor aplica para nuestras sujetas de estudio? Rosalva Hernández (2008, pp. 88-89) pone de manifiesto la crítica existente desde Europa, hasta el uso del concepto poscolonialismo para explicar los procesos sociales latinoamericanos, donde se difiere y se sostiene que el concepto nace del imperialismo británico y francés de los siglos XIX y XX y que tiene poca o nula relación con el colonialismo español en Latinoamérica, pese a que éste se encontraba debidamente instalado en los siglos XV al XVII, donde sostienen estas voces distintas.

Se pretende utilizarlas para describir momentos políticos e históricos cronológicamente a los imperios señalados, no debe usarse el término como una propuesta epistemológica de reconstrucción del conocimiento y de entendimiento de posiciones de sujetos sociales catalogados como otros en las sociedades contemporáneas *abyalayenses*.

De manera concreta, es Mignolo (1998) quien propone respuestas a la crisis de la modernidad europea: la posmodernidad (en los territorios europeos y norteamericanos), el poscolonialismo (con variante de la India), el posorientalismo y el posoccidentalismo (correspondiente a los territorios colonizados por la península Ibérica, conciernen a América Latina y el Caribe). Resulta un suceso cómico. Me permito señalar cómo el imperialismo y el colonialismo se resisten a ser criticados e incluso nombrados por los sujetos diversos. Resulta divertido confirmar cómo en todo momento exigen su carácter intacto y de privilegio.

Como respuesta a esta estratificación paternalista de Europa para con sus excolonias, Aida Hernández (2008) manifiesta que es poco eficaz y certera, ya que un posoccidentalismo en Latinoamérica se mantiene ajeno a las poblaciones originarias que vivieron y sobrevivieron a la colonia (p. 90). Esta postura rechaza la asignación y por lo tanto, considera que la deconstrucción, más allá de ser una herramienta metodológica en los ámbitos de la investigación (desde los márgenes), es igual que el lenguaje, una arma política fundamental

(p. 105). Implica que el acuñamiento de la palabra decolonial, sea una construcción semántica que involucra un sentido derridiano al fenómeno poscolonial. Esto manifiesta que la elección del prefijo es determinada por una conciencia situada que escoge lo que mejor define y colabora a nuestras pretensiones.

En este orden de ideas, la autora enuncia los principios metodológicos que los feminismos poscoloniales ofrecen al desarrollo de las prácticas académicas y políticas de las feministas latinoamericanas:

1. Historiar y contextualizar las formas que asumen relaciones de género para evitar el universalismo feminista.
2. Considerar la cultura como un proceso histórico para evitar los esencialismos culturales.
3. El reconocimiento de la manera en que nuestras luchas locales están insertas en procesos globales de dominación capitalista. (pp. 95-103)

Este pronunciamiento elaborado desde una profunda conciencia del contexto, es un gran paso a la verdadera superación de nuestro pasado colonial. Se propone desde un conocimiento interiorizado de un problema que se vive en carne propia, no como un ejercicio de análisis del otro, las feministas *abyalayenses* se miran a sí mismas y determinan cuáles son las necesidades imperantes sobre las que hay que trabajar:

La descolonización del feminismo exige la conciencia de los destinos entreverados de la construcción de los «otros» con el proyecto civilizador, los feminismos poscoloniales exigen el diálogo y la creación de puentes a partir de la conciencia de mutua dependencia. (Suárez Navaz, 2008, p. 34)

Implica que las metas, límites, puentes y caminos se encuentran en constante cambio, indicador para crear mecanismos personalizados, no se adaptan modelos externos a necesidades específicas: “La teorización poscolonial se propone confrontar los fundamentos epistemológicos de las formas de conocimiento hegemónicas de América Latina y el Sureste

Asiático pese a las diferencias apreciables en los proyectos coloniales que padecieron” (Hernández Castillo, 2008, p. 89).

Se dejarán de lado las decolonizaciones en otras latitudes. Entenderlas, explicarlas y debatirlas requieren un espacio alternativo a este trabajo, donde se pretende una comprensión identitaria desde la Abya Yala, lo que colabora también en la comprensión futura de las demás, desde una conciencia del *nosotras*, podremos establecer puentes con ellas y así, no muy tarde, construir un nuevo *nosotras*. Por tanto, concentrándose en la disputa, se considera la premisa de Liliana Suárez (2008): “La decolonización del feminismo exige no sólo atender a los procesos de alienación cultural de los países y los sujetos poscoloniales, sino desenmascarar la alienación del complejo de superioridad occidental como dependiente de subyugación del «otro»” (pp. 62-63).

Vivimos en un tiempo de resistencia: los pueblos por su supervivencia, a sus modos de vida, como la entereza que mantienen las entidades de poder en una búsqueda por amparar una relación de dominio, en tal sentido. Conservar una actitud crítica, de autorreflexión y análisis es vital. Conocer las circunstancias es apremiante. Francesca Gargallo (2015) propone cuatro líneas de pensamiento feminista indígena en la Abya Yala (pp. 209-210):

- 1) Mujeres indígenas que trabajan por la realización de una buena vida para más mujeres en términos comunitarios, pero que no se denominan feministas, prefieren reivindicar la solidaridad entre hombres y mujeres.
- 2) Mujeres que rechazan el término, lo consideran una concepción blanca, eurocentrista y urbana, ajena a su identidad.
- 3) Indígenas que reflexionan sobre los puntos de contacto de su trabajo y el concepto feminismo y que se reconocen como tales o iguales a las feministas.
- 4) Mujeres indígenas que se identifican plenamente como feministas, generan teoría y práctica desde un diálogo con los feminismos no indígenas.

Se han trabajado propuestas para adaptar el feminismo a lo nuestro: “En los feminismos del Abya Yala, se plantean sujetos desde lo colectivo y desde la dualidad” (Ruiz-Navarro, 2019, p. 148). Se alinea con la reiterada posición de Gargallo al señalar que los pueblos originarios, al tener a la comunidad como prioridad, reducen el valor de la individualidad.

Se reestructuran las pretensiones básicas del feminismo, los principios de peso que determinan su contenido: “Las ideas de buena vida para las mujeres pensadas en las comunidades indígenas actuales, [...] incluyen las ideas de economía comunitaria, solidaridad femenina, territorio, cuerpo, trabajo de reproducción colectivo y antimilitarismo” (2015, p. 41). La autora afirma que, para la mujer, dentro de las comunidades indígenas, existe muchas veces, un doble patriarcado: uno autóctono y estrechamente desarrollado en los usos y costumbres (patriarcado ancestral originario) y otro importado y adaptado por la colonización (patriarcado occidental). Lorena Cabnal (2015) señala como “refuncionalización patriarcal desde Guatemala, mientras que Julieta Paredes desde Bolivia lo enuncia como entronque patriarcal” (p. 35). Si la mujer como sujeto histórico ha sido borrado sistemáticamente de su propia historia, la mujer originaria de la Abya Yala, además de ser anulada, fue colonizada y subyugada; lo que lleva a determinar que al igual que el feminismo de la primera ola, fijó al patriarcado como causa de la situación femenina. En la Abya Yala se establece un patriarcado estructural e híbrido como uno de los grandes retos.

Manifestarse con una postura de feminismo decolonial, no implica desapegarse y rechazar todo concepto proveniente de otras variables, sería un absurdo ante la necesidad de trazar puentes y la determinada lucha doble o multiplicada de la esta condición. Considerar las determinaciones desde otra realidad, ayuda a crear un efecto reflejo.

¿Cómo nos vemos las mujeres reales, no las ficciones creadas, sino todas las demás, las que somos en realidad las que existimos? Si se busca a mujeres ideales, creadas desde el imaginario masculino que describimos hace unas líneas –ardua labor– no se encontrarán, son ficción aspiracionista que genera metas inalcanzables, otra trampa del patriarcado. Al buscarnos a nosotras en las otras, la feminista postcolonialista Chandra Tapalde Mohanty en una búsqueda de esta representación, se encontró con lo que también es una ficción masculina:

Mujeres exotizadas con senos desnudos, dispuestas en telones naturales de fondo, pobreza y VIH/SIDA. Nativismo salvaje y esencialismo se (con) funden en una trama en la que África, América Latina, Oriente, Indonesia... son re-presentadas y atrapadas

en la “colonialidad del género” (Segato, 2011) ante el ojo pornográfico —occidental y rapiñador— que decodifica el *ars* erótico. (Bidaseca, 2018, p. 168)

Vivimos en un ambiente patriarcal/capitalista global, el cual estamos deconstruyendo, somos como una gran colmena de hormigas que se encuentran y comienzan a trabajar en este proyecto titánico:

Un proyecto feminista artístico descolonial, anti-colonial, antipatriarcal y anti-racista manifestado desde el Sur, requiere de una crítica profunda al modo dominante de la política global y a la colonialidad de los cuerpos racializados. En otras palabras, desaprender la naturalización del privilegio, edificada en los muros de la universalidad etnocentrista (como la no-renuncia a la búsqueda de las huellas, como lugar de enunciación y lengua propia insurgentes) de intensidad suficiente, para ir al encuentro de las estéticas descoloniales. (Bidaseca, 2018, pp. 179-180)

En recuento: nos conocemos a nosotras mismas, nos encontramos, reconocemos nuestros pensamientos, nuestras manos, nuestras voces, nuestros cuerpos, nuestros ciclos, y nos representamos desde el proceso de autodescubrimiento. Se necesita educar a los otros, todos los que fueron sobre lo que somos y cómo somos en realidad. No en una sola realidad, sino en la realidad que somos, que habitamos y que creamos:

Las feministas del Abya Yala seguimos levantando las banderas y las propuestas de revoluciones en las plazas, en las calles, en las casas y en las camas. Hasta derribar el capitalismo, al colonialismo, al patriarcado. Hasta crear desde las raíces del continente un socialismo mestizo, indonegrofeminista, comunitario, popular. Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar. Seguimos en aquellarre, seguimos en revolución. (Feministas del Abya Yala en Resistencia en Ruiz-Navarro, 2019, p. 143)

1.3 Arte desde los feminismos. Bases teóricas para hablar de feminismo en el arte

En este apartado se presenta un panorama general del feminismo en el arte, de los avances y presencias que han ilustrado este movimiento con el arte (desde el largo trabajo ejecutado para rastrear, ubicar y visibilizar la obra y el legado de artistas y creadoras en diferentes periodos históricos hasta el trabajo contemporáneo de criticar la búsqueda de artistas mujeres *sólo* por ser mujeres) y las preguntas necesarias para hallar los sentidos y encuentros a partir de los cuales los feminismos pueden seguir trabajando con el arte.

1.3.1 Boceto vindicatorio de las historias del arte desde los mundos feministas

Entender la historia del arte como única, universal y lineal, fue una verdad hegemónica que predominó casi en toda nuestra historia. No es hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁴⁰, cuando las circunstancias culturales e históricas permitieron un redescubrimiento de nuevas verdades, del otro, de la otredad, de mundos, de diversas verdades. La caída de grandes relatos, donde justo se contenían estas ideas estáticas de conocimiento, única realidad y patrones base definitorios, se gestó con un progresivo reclamo por el reconocimiento de iguales pero diversos.

El feminismo sostiene en particular, una crítica al tratamiento sistematizado que borró de la historia a la mujer, tanto como figura histórica abstracta como de íconos específicos con nombre, apellido y legado; incluso cuestionar por qué se piensa en el arte y no en la arte, el canon y no la canon, masculinizar las teorías; pensar en la humanidad sólo en términos de hombre; consolidar la historia del arte sobre obra, textos y legados de figuras masculinas y eludir a la mujer o atribuir su obra a otros hombres; es una deuda histórica que se confidencia en la tesis. Linda Nochlin (1971) cuestiona en su ensayo: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”

La cuestión de la igualdad de la mujer en el arte o en cualquier otro ámbito, recae no sobre la relativa benevolencia o animadversión de hombres concretos [...] sino sobre

⁴⁰ Considerando los inicios de la primera ola del feminismo, y lo que se entiende como el surgimiento de la posmodernidad, pese a los debates teóricos que suscita este último (Varela, 2005).

la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y sobre la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que la integran. (p. 286)

Su argumento sostiene: “no ha habido grandes mujeres artistas porque los grandes artistas de la historia son creaciones sociales que perpetúan el sistema patriarcal”. El virtuosismo, el genio, la creatividad, contenidas en una sola persona, son un constructo que se atribuye a determinados sujetos siempre masculinos que tienen funciones sociales dentro del sistema, nos son surgimientos aleatorios espontáneos. Griselda Pollock en su obra *Visión y diferencia, Feminismo, feminidad e historias del arte* (1988) propone:

[Se deben] analizar históricamente las características especiales que han dado forma al arte hecho por mujeres, porque hicieron arte en una sociedad estructurada sobre la diferencia social, y por el otro imaginar un futuro en el que la interpretación particular de la importancia del sexo del artista no sea opresiva para las mujeres. (p. 86)

Puede pensarse en una adecuación al justo medio aristotélico, reinterpretar la premisa del mencionado filósofo a la circunstancia histórica del género, encontrar las maneras de ser desde nuestras diferencias, pero sin entenderlas como factores discriminatorios. Este argumento se adhiere a la reinterpretación que Pollock hace respecto a la obra *El dieciocho brumario de Luis Napoleón* (1852) de Marx y asevera: “Las mujeres hacen su propia historia, pero no como les da la gana, no la hacen bajo circunstancias escogidas por ellas mismas, sino bajo circunstancias directamente enfrentadas, dadas y transmitidas del pasado” (2001, p. 174). Por tanto, no se niega el reconocimiento de ser entes históricos con cargas simbólicas generacionales que nos construyen. La generación de autoconciencia es el baluarte de estas propuestas. Los posicionamientos críticos son clave para la consecución de los papeles en sociedad y los alcances de los mismos a largo plazo:

El feminismo no habla por las mujeres, desafía políticamente aquellas construcciones de mujeres produciendo contraconstrucciones que no están basadas en una naturaleza,

una verdad, una ontología. De este modo, aquello y por desde lo que luchamos está constantemente en formación. (2001, p. 164)

Reconocer que estas teorías parten desde una categoría de la otredad es imperativo; reconocer que los argumentos se gestan desde una crítica y una resistencia es fundamental, es el camino para debatir aspectos clave como la construcción de la clasificación de las artes⁴¹, donde las actividades consideradas liberales y elevadas, implicaban un desapego total a las actividades cotidianas y mundanas, lo que las alejaba completamente del alcance femenino. Pensar en mujeres dedicadas a las artes en periodos históricos donde la función de la mujer consistía en ser madre de numerosos hijos y esposa al servicio de su pareja⁴², replicaba un modelo donde no existía tiempo para crear, y cercos sociales donde dedicarse a actividades masculinas, marginaba el papel ya acotado de la mujer:

Oscilamos, por un lado, entre la necesidad de reconocimiento y la visibilización del trabajo de artistas mujeres y por otro, sobre la anulación de gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas se empeñaron en poner en debate. (Gutiérrez, 2015, p. 70)

La historia oficial pretende otorgar a la mujer y su carácter de creadora, un espacio estandarizado como una nota al pie de página, un carácter menor como se le asignó en su momento, a los géneros del arte como método para mantener la separación histórica, alejar a las creadoras de un plano de creación epistemológica; niegan el valor de los discursos considerándolos ajenos a los grandes temas del arte, pero esto no es más que reiterar el discurso patriarcal.

¿Por qué es de menor valor la construcción teórica de la obra de la mujer cuando cuestiona desde la cotidianidad, maternidad, feminidad y menstrualidad? Sencillamente por no estar presentes en la historia oficial del arte. No se visibilizaron justamente por

⁴¹ Tomamos como ejemplo la jerarquía de géneros de la pintura propuesta por André Félibien (1668), donde organiza temáticas por orden de importancia, a saber: en el punto de mayor importancia: escenas históricas, posteriormente retrato, escenas genéricas (cotidianas), paisaje y en último lugar bodegón.

⁴² Circunstancia que persiste hasta nuestros días.

considerarlos asuntos de mujer. Varias autoras establecen un lugar para los feminismos en las teorías del arte, no como mero apéndice o suplemento a una historia general de «la» historia del arte, sino como “metodología y cambio de perspectiva que produce un cambio radical de lo que se entiende por historia del arte y por práctica artística (Gutiérrez, 2015, p. 72).

Ahora bien, existe la simultánea lucha por trabajar desde la identidad femenina en temas y debates ajenos a lo femenino. En esencia, se buscó y se busca una libertad de acción, un juego equitativo para el reconocimiento y relevancia del trabajo como artista. Griselda Pollock reitera el papel de esta postura en el arte: “el feminismo se convierte, por tanto, en una lucha alrededor de la representación en sí misma operando simultáneamente en diversos registros” (2001, p. 168). Se asevera que:

El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado, sino que ha construido un campo visual para el arte, en el cual las inscripciones femeninas no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo. (Pollock, 2001, p. 168)

Teóricas han tenido la idea de instituir un nuevo concepto para la producción, pensar en otro concepto para creaciones que no se conocen como arte, donde se establezcan criterios propuestos para tratos equitativos entre sujetos. Por el momento, remitirse a esa salida se vería como autoexilio, un desistimiento donde lo diverso se mantendría ajeno; con ello se perpetuaría de manera indirecta, un sistema catalogador del bueno y alto arte ante el bajo y malo arte. Se trabaja desde diversos puntos, se construyen espacios alternos⁴³ y se atacan los encasillamientos. Es necesario que exista un ensayo y una falla para afinar teorías gestantes.

El feminismo en el arte se encuentra también con el fundamental debate sobre la pertinencia de la propia batalla en sí. Evidentemente existen problemas diversos y de

⁴³ Las propias prácticas en performance, landart, muralismo urbano, colectivos comunitarios, centros de arte autofinanciados, son algunos de los ejemplos de estos modelos autogestivos.

naturaleza variada que, en su momento, poseen riesgos imperantes como la integridad física o la propia vida, sin embargo, se pugna por pensar en frentes unidos:

Es en el arte donde el encuentro de lo social y lo subjetivo se representa retóricamente. Sucede de maneras que mistifican esa relación, otorgan una autoridad canónica a un tipo particular de experiencia de subjetividad y poder social. Lo que se hace como feministas es designar aquellas conexiones implícitas entre lo más íntimo y lo más social, entre el poder y el cuerpo, entre la sexualidad y violencia. (Pollock, 2001, p. 169)

La representación en el arte es una lucha relevante, un frente de batalla ante diversos escenarios patriarcales. La autora enfatiza que es la mujer artista la que con mayor precisión “ilustra lo que es ser mujer en el patriarcado” (1988, p. 94). En un sentido similar, Andrea Giunta expresa que “la normalización del gusto estético acorde a los parámetros dominantes representados por sujetos a quienes los sistemas administrativos identifican como varones, permite referirse a la patriarcalización del sistema del arte” (2019, p. 70). Es en estos ámbitos donde diferentes visiones requieren de representación para combatir la estructura sistemática establecida. Poder exteriorizar problemas y dar pie al planteamiento de soluciones, se trabaja por la reformulación de patrones y derrocamiento de cánones. ¿Se está creando un lugar para la mujer en el arte o vindicamos su lugar? María Laura Gutiérrez (2015) asevera:

Si reclamamos este lugar [...] en la historia del arte, es porque sostenemos que estos discursos, así como sus propias prácticas artísticas, han sido históricamente un lugar de construcción de subjetividades, cuerpos y vidas posibles y vivibles, obviando y silenciando el ocultamiento violento. (p. 66)

Se parte de un oscurantismo, se crean pautas y espacios que desarticulan la política patriarcal en el arte. Bastarós & col. reafirman que Womanhouse fue “la primera incursión feminista consciente y organizada en el terreno artístico” (2018, p. 142). Se inauguró en Los ángeles en 1972. Producto del Programa de Arte Feminista del Instituto Californiano de las Artes

impartido por Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1971. La obra performática y plástica consistió en la intervención de una casa reformada por 25 artistas que abordaban, analizaban y criticaban posturas femeninas desde su faceta de mujeres artistas.

A partir de esta muestra, se inició el proceso paulatino de creación y vindicación de espacios. Se trasladó a diversos espacios geográficos y momentos temporales. Varias historiadoras del arte, rescatan a estas figuras de su tiempo y colaboran con su impacto en la representación equitativa. Gutiérrez rescata esta idea: “Enfatizamos en las posibilidades que la propia investigación (contra)narrativa de la historia del arte puede aportar no como un mero «enunciado de hechos» sino como una crítica productiva más de posibilidades de pensar acerca de las subjetividades disidentes” (2015, p. 70).

Recuento de mujeres artistas plásticas que fueron rescatadas del aplastante tiempo patriarcal: Sofonisba de Anguissola⁴⁴ (1532-1625), Judith Leyster⁴⁵ (1609-1660), Marietta Robusti⁴⁶ (1554-1590), Wen-shu⁴⁷ (1595-1634), Harriet Hosmer⁴⁸ (1830-1908), Okuara Seiko⁴⁹ (1837-1913), Vinnie Ream Hoxie⁵⁰ (1847-1914), Nogushi Shohin⁵¹ (1847-1917), Berthe Morisot⁵² (1841-1985), Mary Casatt⁵³ (1844-1926). Esta genealogía toma como punto de partida, el texto “El silencio como forma de violencia. Historia del arte y de mujeres” (2012) de Rosalía Torrent Esclapés. A partir de este recuento, se deduce que la mayoría de las artistas arriba mencionadas, realizaron obra con disciplinas estandarizadas en las Bellas Artes, a excepción del grabado, el cual posee relevancia social e histórica en la sociedad oriental. La mayoría pertenecía a familias de clase media alta o bien, estrechamente relacionadas con el arte. Estas observaciones tienen el propósito de mostrar los patrones

⁴⁴ Considerada la primera mujer pintora de éxito del periodo Renacentista. Nació y falleció en Italia. Pintora de la corte del Rey Felipe II de España.

⁴⁵ Pintora del Siglo de Oro neerlandés, nació y residió en Países Bajos.

⁴⁶ Nació y vivió en Venecia, Italia, siempre se le vinculó a su padre Jacopo Comin.

⁴⁷ Pintora que vivió en el periodo de la dinastía Ming en China, fue conocida artísticamente como *Hanshan*, se considera la mejor pintora de flores de la época.

⁴⁸ Escultora estadounidense, en técnica y estilo se le considera dentro del neoclasicismo.

⁴⁹ Escritora, pintora sumi-e y calígrafa. Nació y residió en Edo Tokio, Japón, durante la era Meiji.

⁵⁰ Escultora estadounidense, autora de la estatua de Abraham Lincon que actualmente se ubica en el Capitolio de Estados Unidos.

⁵¹ Pintora japonesa, recordada como la primera artista mujer al servicio del Emperador, última figura de la mujer del arte en Kyōto.

⁵² Pintora francesa, miembro fundador del movimiento impresionista.

⁵³ Pintora y grabadora. Nació en Estados Unidos, desarrolló su carrera en Francia donde se incorporó al movimiento impresionista.

reiterados que forman a las artistas y sus probabilidades de trascendencia. Al respecto, se refiere:

Sabemos que analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la historia del arte, así como los propios límites de la lógica de los cuerpos sexopolíticos que inaugura como ficciones posibles de ser representadas, imaginadas. (Pollock en Gutiérrez, 2015, p. 72)

En este sentido, se cuestionan las vertientes que se desarrollaron en el arte contemporáneo desde las artistas como ejecutantes y creadoras. Janet Wolff (2007) sostiene que la sistemática exclusión de la tradición modernista en las artes visuales, instó a que las creadoras optarán por el posmodernismo como corriente teórica a practicar. Efectos del feminismo, donde las mujeres reconocen su derecho a crear en la categoría de artistas, pero se enfrentan a sistemas rígidos que les impiden llevar a la práctica este principio –ganado solo en teoría–. Es entonces, donde el uso del cuerpo y de elementos no académicos o rígidos,⁵⁴ permitieron el desarrollo de estas figuras. A modo de afirmación, Wolf opina: “la diferencia mayor entre posmodernismo, y otros tipos de prácticas artísticas feministas es el compromiso del anterior de involucrarse críticamente con la cultura contemporánea y con las propias categorías de género” (2007, p. 107).

En esta búsqueda de nuevos lugares, nuevas oportunidades y líneas de acción, encontramos artistas contemporáneas que gracias a las luchas ganadas y las resistencias que se ejecutan día a día, producen arte desde posicionamientos conceptuales diversos, representan las categorías desde donde la mujer realiza propuestas y denuncia posiciones

⁵⁴ Entendiéndose esto como las limitantes sociales y económicas que restringían el acceso a la mujer a la adquisición de conocimientos y materiales propios de las clásicas Bellas Artes, a saber: Pintura, Arquitectura, Escultura (que son las que atañen a las artes visuales) y por ende, pigmentos, soportes, pinceles, cinceles, fundidoras, sopladores, etc., es decir; todos los insumos y herramientas necesarias para llevar a cabo técnicas establecidas en estas áreas.

sociales, políticas; en su caso, feministas: Yayoi Kusama⁵⁵ (n. 1929), Marina Abramovic⁵⁶ (n. 1946), Sophie Calle⁵⁷ (n. 1953), Cristina Iglesias⁵⁸ (n. 1956), Shirin Neshat⁵⁹ (n. 1957) .

Se está lejos de obtener victorias absolutas, es incluso absurdo pretender algo así. Se reconoce el relativismo inherente a la condición humana y las circunstancias y retos que se presentan para las artistas contemporáneas. Griselda Pollock opina: “Qué poca ayuda le prestamos al arte hecho por mujeres al negarnos a tratar a las artistas como sujetos sociales y políticos” (1988, p. 90). La doble y triple carga están presentes, ni las mujeres crean frentes conjuntos sólidos, todo es un efecto conjunto, la rivalidad femenina está aún muy presente en nuestra sociedad, es necesario un viaje interiorizado para dejar de replicarla: “entre las tareas que la crítica feminista del arte se ha planteado está el denunciar la problemática de género que afecta al proceso de creación de las mujeres artistas en sus fases de producción, distribución y consumo” (Barbosa, 2008, p. 17). Estas artistas son –pese a todo– un soplo de aliento en el acceso al derecho de hacer arte, y no sólo hacer arte, sino vivir de él. Es justo en la crítica y la teoría feminista del arte donde se reflexiona y no se dan por sentado, elementos diversos como la doble jornada, la misoginia, el techo de cristal y la discriminación a lo diverso:

La teoría feminista del arte ha incorporado el enfoque de género a las artes visuales para analizar el discurso hegemónico de la representación y de la manera en que operan los valores de género de la ideología patriarcal dentro de la cultura visual dominante. (Barbosa, 2008, p. 22)

No se puede considerar la visibilización de mujeres artistas en las altas esferas del *gran arte* como un hecho ganado, sino como un paso en la constante resistencia del feminismo en el

⁵⁵ Japonesa instalada en Nueva York desde 1957, su obra abarca pintura, el collage, escultura, performance. Es reconocida como precursora del pop art y el minimalismo.

⁵⁶ De nacionalidad Serbia, artista del performance desde 1970. Se define a sí misma como madrina del arte de la performance.

⁵⁷ Artista conceptual francesa, se sirve de la fotografía, video, performance y el cine.

⁵⁸ Artista española, reconocida como la transformadora del concepto de escultura en la instalación.

⁵⁹ Artista nacida en Irán, ejecutante en pintura, fotografía y video. Estrechamente comprometida con el reflejo de las circunstancias culturales, sociales y religiosas de las mujeres musulmanas y el contraste de oriente y occidente.

particular escenario del arte plástico. María Laura Gutiérrez (2015) lo resume en las siguientes líneas:

La crítica de arte feminista puede ser entendida como una provocación perpetua, una resistencia a cualquier teoría o conocimiento que emerja como ideal regulador o estabilizador de las teorías, las representaciones y el conocimiento, un lugar de difícil asimilación para el poder local estatal o regulatorio de las subjetividades, los cuerpos y los deseos, aún de los propios movimiento y teorías feministas. (pp. 73-74)

Existe una conciencia autocrítica constante, no se puede dar por ganado todo en ningún momento, se deben actualizar las metas propuestas. Pollock plantea: “la ambición no debería ser que el sexo del productor no se vuelva a mencionar, sino que el sexo del productor no penalice automáticamente a las artistas mujeres” (1988, p. 87). Las posturas feministas dan pie a posibilidades más allá del propio género. Es decir, pugnar por ámbitos ajenos al estigma de determinados cuerpos y la aceptación de la diversidad *per se*, es la siguiente meta a alcanzar: “Varias autoras, al insistir y reclamar un lugar para los feminismos en la historia del arte [crean] una metodología y un cambio de perspectiva que produce un cambio radical de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística” (Gutiérrez, 2015, p. 70).

Avanzando y construyendo desde el siglo pasado en materia de género en el arte, no se pierde de vista que las búsquedas pretenden reconocer a todos los otros, no como distantes, sino como compañeros. Pensar en las búsquedas teóricas y plásticas de lo bisexual, trans, *queer*, etc., para no dejar de construir: “En lo oculto oprimido existe una reserva de insubordinación y de cuestionamiento al orden establecido cuya liberación cuenta entre los modos de funcionamiento de la cultura y del arte” (Giunta, 2019). Solidificar la equidad en las esferas del arte, da pie no sólo a la vindicación de la mujer como creadora, sino de todos, todas y todes: “Una obra de arte no tiene sexo. El sexo del artista no determina el género de una obra” (Hustvedt, 2017, p. 4).

1.3.2 Encontrar mujeres artistas plásticas en la Abya Yala, bajo el adjetivo “Latinoamérica”

Habiendo realizado un boceto de las historias del arte desde una perspectiva feminista y en términos generales/mundiales, nos encontramos en el siguiente paso, donde determinaremos las condiciones y circunstancias en las que se encuentra el arte latinoamericano desde la óptica de mujeres artistas y teóricas que hayan analizado la situación particular, esto como preludeo que nos acerca a nuestro punto central: las mujeres artistas plásticas de la *Abya Yala* vinculadas a pueblos originarios.

Utilizamos Latinoamérica al ser un término acuñado no desde la autodeterminación, se generó y vinculó a los pueblos de nuestro continente, y con el que existe un rastreo de nuestro arte. Silvia Ramírez Monroy (2019) propone: “lo latinoamericano como parte de la experiencia artística, que se enmarcaron en los conceptualismos ideológicos latinoamericanos” (p. 42). En la búsqueda de su sentido, Carolina Rolle (2016) expone:

El arte latinoamericano contemporáneo ejerce una resistencia que apuesta a preservar el espacio de pertenencia, esto posibilita a establecer cierto orden: no se trata de un sujeto aislado en el espacio sino de un sujeto integrado dentro de una comunidad que ocupa un espacio determinado al que siente como propio. (p. 212)

La función integradora de este arte, resulta congruente con las inquietudes actuales de los pueblos latinoamericanos. En concordancia, para la historiadora Mari Carmen Ramírez “los términos América Latina y arte latinoamericano invariablemente designan una cierta unidad, no obstante, que sus características son la complejidad y la suma de diferencias” (Piñero, 2013, p. 11). Sostiene la autora (2019) que el interés por reflexionar sobre las características del arte latinoamericano, propio y diferenciado, se incrementó durante el último tercio del siglo XX.

Silvia Ramírez Monroy sostiene que durante las décadas de los 70, 80 y 90; se gestaron proyectos que reflexionaron sobre lo latinoamericano desde lo latinoamericano, como proyectos editoriales, libros de artistas y arte con exponentes como Ulises Carrión, Felipe

Ehrenbeg (México), Elías Adsame, Guillermo Deisler (Chile), Clemente Padín (Uruguay), Paulo Bruscky (Brasil), Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx (Argentina).

De este oleaje, la autora asevera que el trabajo de Ulises Carrión (artista mexicano radicado en Holanda, quien desarrolló numerosos proyectos de arte correo, entre los que destaca *Other Book and So*), permite fincar la idea del desempeño de latinoamericanos fuera de Latinoamérica, que son base para profundizar la idea de una identidad que se construye por vínculos. El trabajo de Carrión a la postre, permite consolidarlo como uno de los actores clave de los conceptualismos latinoamericanos. Para Silvia Ramírez (2019) la construcción de este tipo de arte tiene una doble vertiente:

Por un lado, trascender las definiciones geográficas en la medida que se tejen redes, sin un territorio determinado, fijo y estable, sino variable y flexible; y por otro lado, la permanencia de elementos comunes a una región, que superan las aproximaciones estereotipadas de un arte esencialmente latinoamericano, pero que ofrece tender lazos entre sectores sociales con una memoria compartida. (2019, p. 49)

La situación migrante y las experiencias compartidas de artistas latinoamericanos fuera de la circunscripción geográfica, dan pie a numerosos aportes en la identidad ampliada:

Las prácticas artísticas impulsadas por creadores latinoamericanos y sustentadas en la acción colectiva y la comunicación en el establecimiento de vínculos y redes para la conformación de un espacio de lo común, nos ha permitido aportar nuevos elementos a la discusión sobre lo que es y representa la categoría de arte latinoamericano y, en última instancia, lo que supone ser o hablar desde lo latinoamericano. [...] Nos han demostrado que las fronteras son expansibles. (Ramírez Monroy, 2019, p. 55)

Esto respalda la idea de una identidad que muta y transita por distintos estudios (geográficos, temporales, sociales, etc.) pero que siempre que se reconozca su adscripción originaria como

parte de su integración, se puede hablar de identidad latinoamericana, idea que se reafirma con las premisas del sur de Boaventura de Sousa (2018).

Ahora bien, a esta identidad latinoamericana que problematizaremos en el siguiente capítulo respecto a una identidad *abyalayense*, la transitaremos a la figura de la mujer artista latinoamericana. Al respecto, Mónica Eraso afirma: “La consolidación del concepto mujer artista latinoamericana se produce a partir del Boom Latino, un repentino interés en el arte de la periferia desde instituciones estadounidenses a partir de 1985” (2015, p. 25). El término tiene su primera aparición en la exposición *Latinamerican Women Artists*, inaugurada en el Museo de Arte de Milwaukee en 1955, curada por Geraldine P. Biller (p. 26).

Mari Carmen Ramírez al igual que Biller –tal como lo sostiene Mónica Eraso– atribuyen el interés de las instituciones estadounidenses hacia el arte latinoamericano, al restablecimiento de la democracia en algunos países, y sobre todo, a la instauración de políticas neoliberales en América Latina. Lo que da pie al tercer *boom*⁶⁰.

La principal crítica que establece Eraso (apoyada en ideas de Mari Carmen Ramírez) es que esta categoría al ser gestada desde Estados Unidos y con claras intenciones políticas, busca y produce una imagen esencialista y estereotipada, lo que contrastaba directamente a la postura que proponían Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, entre otros, de “deconstruir las representaciones de Latinoamérica como el «otro salvaje y fantástico de Occidente»” (2015, p. 29).

La autora finalmente, contrapone esta primera exposición, la titulada *Dialectics of Insolation: Women of the third World* (2015, p. 30), curada por Ana Mendieta y Kazuyo Miyamoto en 1980, cuya premisa principal es poner en conflicto el papel de la mujer no blanca, no heterosexual, no de clase alta y no nacida en lugares de primer mundo, la figura de *las otras* entendiendo a *las otras* como latinas, orientales, afrodescendientes, homosexuales de bajos estratos sociales y migrantes. Como resultado, Mendieta, Miyamoto y demás artistas, evidencian que el tercer mundo no es un sitio geográfico, sino que se encuentra distribuido globalmente y responde a raza, clase, orientación sexual y género.

⁶⁰ El primer boom fue entre 1940-1945, el segundo entre 1959-1970, de acuerdo a la propia autora.

En ambos casos, se observa una premisa compartida en el arte correo impulsado por Ulises Carrión, donde se busca reafirmar una identidad latinoamericana pese a toda barrera temporal y geográfica. Con Mendieta y Miyamoto se busca evidenciar cómo la ubicación geográfica no implica una identidad establecida. En situaciones contrarias, encontramos que la identidad y la pertenencia social se determina por lazos humanos más allá de ubicaciones físicas en el globo terráqueo, premisa que se respalda por la Epistemología del Sur (Sousa Santos, 2018) y las Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas circunscritas por Karina Bidaseca (2018).

Alejandra Castillo (2018), por su parte, confirma que Ana Mendieta, artista cubana que radicó y produjo obra en Estados Unidos, buscó con su obra lo femenino más allá del momento parasitario de la reproducción técnica; es decir, de la gestación (p. 24). Al reflexionar sobre el papel de las mujeres en el arte latinoamericano, resulta imperativo considerar figuras emblemáticas. De acuerdo a Gladys Villegas (2006), los grupos de arte en México aparecieron entre las décadas de los 70 y 80, representan un aproximado de 15 agrupaciones, entre las que se señala al Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, Taller de Interacción Plástica. Respecto a arte feminista se funda: Polvo de Gallina Negra (1983-xx), Tlacuilas y Rateras (Los 80) y Bio-Arte.

De acuerdo a Mónica Mayer⁶¹, en México el performance se instaura en los 70 con agrupaciones como el No grupo, quienes abrieron cauces para el arte objetualista en México (2004, p. 14). En este mismo sentido afirma: “La Época de Oro del arte feminista en México fue a principios de los 80” (2007, p. 407). Esta moción es reiterada por Araceli Barbosa en su obra *Arte feminista en los ochenta en México*, donde presenta este periodo como un referente obligado para el movimiento feminista a finales del siglo XX. Con el registro que realiza de su obra –en sus palabras– tiene el siguiente propósito:

Recobrar la memoria histórica de las mujeres gracias a una nueva forma de hacer historia del arte mediante la relectura de las fuentes convencionales, tiene como fin documentar la presencia de las productoras artísticas del pasado y erigir una

⁶¹ La cual en sí misma, es una figura sumamente relevante en la escena latinoamericana y mexicana el arte feminista de finales del siglo XX y hasta la actualidad. Nació en Ciudad de México el 1954.

genealogía de creadoras que fortalezca a las nuevas generaciones de artistas. En suma, propiciar una historia más plural del arte que parta de una política y una perspectiva de inclusión. (2008, p. 16)

Se reconoce el gran impacto y relevancia de estas artistas, su legado da pie a continuar con la legitimación y apertura de espacios a nuevas mujeres en el contexto contemporáneo. Ante ello, se observa cómo las artistas abanderan ciertas causas y las aplican en su terreno creativo, cómo estos elementos son conflictuados o pasados de largo dentro de la trayectoria de cada creadora.

Mónica Mayer esboza figuras femeninas relevantes en el arte latinoamericano en su obra *Rosa chillante, mujeres y performance en México* (2004): A saber: María Izquierdo⁶² (1902-1955), Frida Kahlo⁶³ (1907-1954), Remedios Varo⁶⁴ (1908-1963), Leonora Carrington⁶⁵ (1917-2011), Lourdes Grobet⁶⁶ (n. 1940), Pola Wiess⁶⁷ (1947-1990), Maris Bustamante⁶⁸ (n. 1949), Laura Anderson⁶⁹ (n. 1958), Silvia Gruner⁷⁰ (n. 1959), Mónica Castillo⁷¹ (n. 1961), Yolanda Azul Paulsen⁷² (n. 1963), Claudia Fernández⁷³ (n. 1965), Sofía Táboas⁷⁴ (n. 1968), Mariana Dellekamp⁷⁵ (n. 1968), a estos referentes podemos agregar: Luz

⁶² Se le reconoce como la primera pintora mexicana en exponer obra fuera de su país.

⁶³ Pintora mexicana cuya obra giró en torno a la autobiografía y sus padecimientos médicos. Se considera icono relevante en la historia del arte en México.

⁶⁴ Pintora surrealista, escritora y artista gráfica española. Se autoexilió a México en 1941 debido a los avances nazis en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

⁶⁵ Nació en Reino Unido, nacionalizada mexicana. Pintora surrealista y escritora prolífica.

⁶⁶ Fotógrafa mexicana, tiene una amplia obra alrededor de la lucha libre.

⁶⁷ Nació en Ciudad de México, se considera la pionera del videoarte en Latinoamérica.

⁶⁸ Artista visual mexicana, se considera una de las pioneras del arte feminista y el *performance* en México.

⁶⁹ Nació en Ciudad de México, se considera una artista multidisciplinaria autodidacta, se le reconoce como la acuñadora del término “transcomunidad” para aludir a espacios sin fronteras ni delimitaciones geográficas.

⁷⁰ Artista mexicana multidisciplinaria, avocada al videoarte, fotografía, cine e instalación. Temáticamente reflexiona en la individualidad corporal, colectividad, feminismo y postconceptualismo.

⁷¹ Artista visual mexicana con obra en pintura y escultura, alrededor del autorretrato, el rostro y la identidad.

⁷² Nació en Ciudad de México, artista cuyo tema principal es la naturaleza como materia prima para reflexionar sobre la interconexión de los organismos vivientes y sensibles.

⁷³ Artista multidisciplinaria dedicada a la documentación y exploración del trabajo artesanal tradicional mexicano.

⁷⁴ Artista mexicana que se enfoca en el uso de espacios naturales y fabricados, en una suerte de instalación y arte objeto de grandes dimensiones.

⁷⁵ Artista visual mexicana, inició con trabajo fotográfico, posteriormente se trasladó a la instalación y el arte conceptual.

Donoso⁷⁶ (n. 1921), Beatriz González⁷⁷ (n. 1938), Regina Silveira.⁷⁸ (n. 1939), Marta Minujín⁷⁹ (n. 1943), Paz Errázuriz⁸⁰ (n.1944), Ana Mendieta⁸¹ (1948-1985), Doris Salcedo⁸² (n. 1958), Liliana Porter⁸³ (n. 1941), Elba Bairon⁸⁴ (n. 1947).

Estas artistas respaldan a la mujer artista latinoamericana. Originan y generan producción y simbología conceptual desde otras latitudes. Su posición creadora colabora con la posibilidad de que nuevas artistas consoliden sus carreras profesionalmente. Es importante considerar que, a nivel técnico, el uso de materiales y procesos alternativos se aprecia en igual medida a las tradicionales. Existen creadoras que se adaptan a un contexto local, hacen uso de materiales inmediatos a su entorno.

Sin adentrarse al debate de que, si el arte de estas artistas es feminista o no, se aprecian características propias de lo que algunas teóricas definen como efectos o características del arte feminista latinoamericano: “El impacto visual del arte feminista latinoamericano es de ruptura. [...] La rebeldía del arte feminista latinoamericano es la huella creativa que la mayoría de las mujeres artistas han creado” (Pech Salvador, 2017, p. 370). Se corrobora el supuesto de que las artistas, a partir del siglo XX, vinculan su producción estrechamente al cuerpo y lo inmediato funcional:

El cuerpo de la mujer y su uso, transgrede –sin duda– el orden de lo sagrado y lo coloca, mediante la práctica artística de poner el cuerpo, en el orden de lo profano. La rebeldía del arte feminista latinoamericano se centra ahí. (2017, p. 368)

⁷⁶ Artista visual chilena, grabadora al tanto de sus circunstancias políticas. Acuñó la frase dentro y fuera del arte.

⁷⁷ Colombiana ejecutante de dibujo, gráfica y escultura.

⁷⁸ Artista brasileña que, mediante el uso de sombras, luces y distorsiones, explora las nociones de realidad y juego visual en construcciones geométricas de mediana y gran escala.

⁷⁹ Nacida en Argentina, se incorporó al Pop Art, su trabajo está estrechamente relacionado al erotismo, el cuerpo, política y opresión.

⁸⁰ Fotógrafa chilena, entabla diálogos sobre marginalidad. Co-fundadora de la Asociación de Fotógrafas Independientes (AFI).

⁸¹ Cubana exiliada en Estados Unidos, se desarrolló en el performance y el body art.

⁸² Artista colombiana centrada en la escultura de gran y mediana escala, teóricamente mantiene una postura crítica a la situación política de su país y entabla diálogos sobre violencia, racismo y colonialismo.

⁸³ Artista contemporánea argentina, utiliza medios múltiples desde pintura hasta instalación y arte público.

⁸⁴ Arista boliviana que reside desde 1967 en Buenos Aires, busca mediante la sensorialidad de la vista, el oído y el tacto crear escultura e instalaciones en ambientes de silencio absoluto.

¿Por qué pensar en lo sagrado y lo profano? La razón se encuentra en la historia de la colonización, en cómo estos conceptos de virtud y categoría de altar,⁸⁵ persisten incrustados en el subconsciente colectivo, pero que buscamos desaprender.

Julia Antivilo asienta en su libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestro americano*, (2015) la creencia de que el cuerpo de las mujeres es un cuerpo social desde el contexto latinoamericano. Destaca acciones que retan a lugares asignados a la mujer por órdenes patriarcales: maternidad, clase, raza, etnia, violencia, frontera, placer y menstruación. Su análisis se encuentra en concordancia con la premisa principal de Cynthia Pech, quien alude que “el arte feminista es un arte rebelde que surge de propuestas no tradicionales del arte, sino de situaciones reales de la vida cotidiana de las mujeres” (2017, p. 367). Las acciones de las artistas de acuerdo a la autora, se encuentran amparadas en el principio feminista de hacer de lo privado, algo público⁸⁶, permanece vigente en nuestros días. En esta misma línea de pensamiento, Alejandra Castillo, en su obra *Ars Disyecta*, atestigua cómo la mujer se encuentra en los no lugares, afirmación que liga la postura de sujeto fuera de plano que propone Teresa de Lauretis (1989). A la vez que sostiene que este no lugar es afirmado por la cultura, la escritura y la religión, definen lo que es el cuerpo de las mujeres y por lo tanto, es necesario rasgar este tamiz de la representación de lo femenino (2018, p. 23).

Es importante mencionar también lo que, de momento, se entenderá como artesanía/arte popular, con la pretensión de que se logre un entendimiento común. Más que una aceptación del término.

Eli Bartra (1994) afirma: “El arte popular es eminentemente femenino. Naturalmente esto es una metáfora. [...] Hay incontables mujeres dedicadas al arte popular que al arte elitista, [...este arte] comparte también la desvalorización y el anonimato” (p. 105) porque evidentemente y como señala la autora, si la producción de este segmento del arte se considerase *arte* en su categoría y reconocimiento completo, la propia lucha por una

⁸⁵ Al respecto, viene bien la famosa cita de Rosario Castellanos (1970): “Cuidate de los altares. Jamás se te ocurra subirte a uno ni como hija modelo, ni como noviecita santa, ni como esposa abnegada, ni muchísimo menos como madre mexicana. Abusada. Cumple con tus deberes y no aspiras a recompensas imaginarias porque son un fraude, ni a recompensas reales porque son un sueño de opio”.

⁸⁶ “Lo personal es lo político”, afirmación que se traduce también en “lo privado es lo público”, atribuido a Carol Hanisch y acuñado en la década de los 70, como señalamos en la primera parte de este capítulo.

producción y crítica del arte desde los feminismos, tendría por lo menos, mucho más terreno ganado; pero de nueva cuenta, no es así.

Es imperativa la vindicación y legitimación de este trabajo, como lo es desde los frentes del arte desde África, el arte de los nativos de Australia, el manga o la tira cómica, a cualquier arte que no devenga de Europa y sus técnicas. De manera concreta, Bartra (1994, pp. 12-14) denuncia la carencia de documentación y trabajo teórico sobre el arte popular y arte popular hecho por mujeres. Supone que se debe a que, al ser en su mayoría anónimo, carece de autoría definida, no posee historia de arte popular estructurada, y se considera de menor importancia que el gran arte. Reúne elementos para denunciar la existencia de una desvalorización deliberada.

Las artistas latinoamericanas piensan y crean alternativamente a la norma estandarizada europea desde sus propios frentes, con sus particulares inquietudes y diversos propósitos, desde la denuncia hasta la autorreflexión. Existe una necesidad de presentar y experimentar el arte nuestroamericano con métodos no estandarizados. Necesidad vislumbrada por Mari Carmen Ramírez, la historiadora establece una postura crítica hacia los discursos monocordes. Propuso un modelo constelar que hace posible exponer la polivalencia de las artes, modelo que atiende la dinámica propia de la obra carente de un significado final y factible de operar en diversas estructuras de sentido (Piñero, 2013).

Diseñó una propuesta de lectura y reflexión múltiple para las artes latinoamericanas que poseen características complejas y diversas. Para Gabriela A. Piñero (2013) este modelo “ofreció una alternativa crítica en la tarea de repensar las genealogías y potencialidades del arte de la región” (p. 12). Colabora en concordancia con la noción multicultural y simbiótica de la Abya Yala mediante módulos que interactúan por medios diversos que se adecúan al espectador y para que éste goce de experiencias museográficas personalizadas. “Cada una de las constelaciones que integran las muestras, funciona como “estructura de interpretación” (Olea en Piñero, 2013) independiente, en la que, a modo de una lente, las obras adquieren una particular forma en función en la mirada. Esta concepción de la obra como portadora de contradicciones y ambigüedades intrínsecas, imposibilita su atribución a una única narrativa o trama de significado (p. 12).

Piñero (2013), a partir del diseño museográfico de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, aplicado a las muestras *Heterotopías: Medio siglo sin—lugar 1918-1968* e *Invented Utopias: Avant-garde in Latin America*, propone el modelo constelar en la exposición del arte como una crítica al historicismo⁸⁷, una manera de ofrecer multiplicidad de aproximaciones disímiles, e incluso, contradictorias. “Ambas exposiciones expresaron la comprensión del arte latinoamericano que a los curadores les interesaba sostener: ni derivado ni epigonal, pero tampoco de absoluta independencia en relación con los modelos centrales” (p. 19).

Para concretar estas ideas, ha de considerarse que a partir del bocetaje trazado en estas líneas sobre la situación que aconteció y que guarda de manera latente el arte desde los feminismos y el arte de mujeres nuestroamericanas, desde sus inquietudes personales y en diversidad y alternancia a los discursos hegemónicos, como lo ha señalado Andrea Giunta, Griselda Pollock, María Laura Gutiérrez, Gabriela A. Piñero, Eli Bartra, Mónica Mayer, Wolf, Barbosa, Monica Eraso, Cynthia Pech y Gabriela A. Piñero; es inminente pensar no sólo en arte diverso, sino en todo un sistema renovado del arte desde las oportunidades y caminos para educarse en esta área, resolver la educación del arte, pasar por la visibilidad y los métodos para publicitar arte profesional (que es arte en grandes ligas), instruir en cómo se muestra y dialoga con el arte, dar pie a la mujer y a todos como partícipes del arte.

A partir del andamiaje expuesto, y para fines de esta investigación, se entiende el arte como toda práctica humana, tangible o intangible creada por sus autores. Pretende fines artísticos, y/o de reflexión, dentro de la clasificación de las bellas artes (pintura, escultura), las artes no canónicas (grabado, litografía, muralismo, etc.), las nuevas artes (videoarte, performance, *land art*, arte objetual, arte conceptual, instalación, etc.); y toda forma asociada en su momento a la artesanía o similares (bordado, telar, cerámica, curtido en piel, etc.).

Más que el propio resultado visible o sujeto a clasificación, es imprescindible reconocer que el proceso y la intención artística son relevantes en mayor medida. Colaborar con esta construcción del arte de todxs.

⁸⁷ El cual la propia autora define como un modelo lineal y cronológico de la historia universal (Piñero, 2013, pp. 15-16).

Capítulo II Mapeo MAPAY: Búsqueda a través del tiempo, el territorio y la conectividad digital de Mujeres Artistas Indígenas de la Abya Yala

El presente capítulo parte de construcciones teóricas –analizadas e interpretadas en el capítulo anterior– para realizar una búsqueda cuantitativa y cualitativa de mujeres artistas indígenas en la Abya Yala. No se pierde de vista que los criterios determinantes en este Mapeo (MAPAY) son:

- Identidades/sujetas que se identifiquen o autodenominen mujeres.
- Actividad creadora descrita a través/en o alrededor del concepto arte (concepto maleable que puede tener diversos sentidos).
- Autodenominaciones de miembros pertenecientes o descendientes de algún pueblo/cultura indígena de la Abya Yala.

Como se abordó en el Capítulo I, se entiende por mujer/mujeres a todo sujeto/sujeta/sujete/sujetx que se identifique como tal, sin importar aspectos biológicos, geográficos, temporales o de cualquier otra naturaleza que aludan a su cuerpo.

Así mismo, el arte como práctica humana, tangible o intangible, pretende crear con fines artísticos (de reflexión) dentro de la clasificación de las Bellas Artes: (pintura, escultura), las artes no canónicas (grabado, litografía, muralismo, etc.), las nuevas artes (videoarte, performance, *land art*, arte objetual, arte conceptual, instalación, etc.) y toda forma asociada en su momento a la artesanía o similares (bordado, telar, cerámica, curtido en piel, etc.), para reconocer que el proceso y la intención artística es relevante y el resultado visible o sujeto a clasificación. De esta manera, colaborar con esta construcción del arte de todxs.

Los pueblos y culturas indígenas de la Abya Yala, refieren nación a lo que se denomine nativo, autóctono, originario o indígena en el continente. Usualmente designado América (desde Chile hasta Groenlandia).

¿Por qué usar la palabra indígena como eje en esta travesía? Se tienen disponibles: originario, autóctono, nativo (posteriormente se utilizarán por artistas con posturas particulares). Silvia Rivera Cusicanqui en su obra, *Ch'ixinakax Utixiwa* (reflexión sobre

prácticas y discursos descolonizadores (2019, pp. 59-60) desmonta la idealización del concepto pueblo originario al considerarlo un encasillamiento.

Llamar originario alude a lo quieto, lo inmutable y no susceptible de movimiento. Es decir, impide desde su conceptualización, a posibilidad de cambio y vivacidad contemporánea. El uso de indígena es pertinente al proveer dinamismo y busca mostrar a las comunidades como sujetos de actualidad. Parte de la sociedad de nuestros días. Es decir, indígena como concepto, nos permite hablar de personas vivientes, cambiantes en mutabilidad y desarrollo constante.

Se procedió a una búsqueda comprendida de julio de 2021 hasta junio de 2022, a través de medios digitales internet, correo electrónico, páginas web, agrupaciones, plataformas y redes de artistas de nuestro continente *abyalayense*.

A continuación, se muestra cómo infiere el estado de documentación de artistas en la Abya Yala. Posteriormente se mencionarán artistas que son preludio para la presente tesis. Finalmente, se detallarán los resultados de nuestra búsqueda y se explicarán los mecanismos por los que se busca comprender los posicionamientos y producciones plásticas.

Posteriormente, se ofrecerá un análisis comparativo de sus semejanzas, diferencias, puntos de encuentro, y campos de colaboración para determinar cómo este proceso de búsqueda puede ayudar a establecer la veracidad de la tesis central del presente estudio: construir un análisis de mujeres artistas visuales/plásticas que se reconozcan como miembros (activos o no) de pueblos originarios de la Abya Yala a partir de los sujetos en distintas situaciones circunstanciales, de esta manera, visibilizar, su lugar en la historia contemporánea y su relevancia en el desarrollo de la estética del arte actual.

2.1 Contextos *abyalayenses* en la búsqueda MAPAY

Es menester enunciar proyectos previos que realizaron búsquedas similares de artistas en el continente, tal es el caso del *Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay: Arte Activo* (Bandrymer, 2021). Compendio biográfico y pictórico de 172 artistas visuales respaldado por la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, trabajo que recaba artistas por orden alfabético, desde un amplio espectro temático, pero en su totalidad pictórico. No aborda representaciones del arte plástico o visual.

Se tiene, además, el *Mapeo de mujeres en las artes en Bolivia, 1919-2019* (Molina Ergueta & Verdesoto Ardaya, 2021). Obra que forma parte del proyecto *El siglo de las mujeres* del Instituto Goethe. Documentación de mujeres dedicadas a las artes de un siglo entero, se remite exclusivamente a Bolivia, propone una división entre disciplinas artísticas (escénicas, indumentaria, literaria, musical, plásticas y visuales), zonas geográficas, resultados que visibilizan un total de 3,143 mujeres que fueron documentadas en el trabajo.

En este proyecto en Bolivia señalan al Indigenismo y telurismo como un segmento existente durante la primera mitad del siglo XX dado que una preocupación en el arte boliviano fue la identidad boliviana, así como la realización de denuncia social a través del arte. Sin embargo, son pocos los nombres de mujeres que resuenan (así como es reducido el número de grupos artísticos con participación femenina); uno de ellos es el grupo Los ocho contemporáneos, del que formaron parte María Esther Ballivián y María Luisa Pacheco. Sin embargo, la investigación reconoce que existen artistas mujeres que se especializaron en el arte indigenista o telurista. De manera permanente o por periodos concretos de producción como Julia Meneses, Inés Córdova, Mafalda Córdova, María del Carmen Torres Pabón o María Cristina Endara (2021, p. 24).

Si bien estos trabajos posicionan el papel de mujeres en las artes del centro y sur del continente, mínimamente se detienen a analizar la presencia o el impacto de las mujeres indígenas en los espacios contemporáneos del arte.

Se ubican artistas del siglo XX que si bien no determinan sus adscripciones a la MAPAY, nos permiten considerar su trayectoria, producción y vida como preludios y posicionamientos que junto con los desarrollos teóricos del feminismo, el pensamiento decolonial latinoamericano, la batalla contra el esencialismo en los pueblos indígenas y la constante reivindicación por la autodeterminación de las comunidades indígenas frente a los gobiernos nacionales que los constriñen, coadyuvaron a inicios de la década de los 20, a documentar mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala.

Un ejemplo es Nelbia Romero (1938 – 2015) de Durazno, Uruguay, fue una artista y docente de arte. Estudió en el Taller de Artes Plásticas local entre 1959 y 1960, residió en Montevideo, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1962 y 1966 y en la Escuela del Club de Grabado de Montevideo entre 1968 y 1970. Practicó diversas técnicas, desde

trabajos en el plano hasta la utilización de su propio cuerpo para expresarse en el arte. Fue pionera en la concepción de proyectos artísticos multidisciplinarios. En 1992 recibió una beca de estudios para el Estudio Camnitzer en Valdottavo, Italia y en 1994 obtuvo la Beca Guggenheim (Bandrymer, 2022). Desde 1976 expuso de manera colectiva e individual en Uruguay y en el exterior. Su fuerza expresiva y el rigor conceptual de su producción, han atendido motivaciones históricas de identidad, incluyen el tema del exterminio y presencia de lo indígena, la negritud y temas de género desde una mirada autorreferencial.

Se considera también a Beatriz González, artista colombiana, nació en 1938 en Bucaramanga, Santander, Colombia. Actualmente reside en Bogotá. Desempeñó el papel de curadora del Museo Nacional de Colombia a los 14 años. Su trabajo refleja inquietudes sobre el entorno histórico y cultural de su país con base en trabajo fotográfico-periodístico, pictórico, gráfico y escultural. Constantemente expresa el dolor causado por la violencia y la muerte (Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, 2022). En este sentido, representa iconos de la cultura popular (deportistas, líderes religiosos y culturas aborígenes y de arte precolombino). Se considera la reina madre del arte pop latinoamericano.

2.2 Sujetas de caso: artistas MAPAY encontradas

Utilizando como métodos de búsqueda para ubicar a estas artistas a plataformas como: correos electrónicos, mensajes por plataformas sociales, páginas web de artistas o colectivos. Se intentó contactar con 52 artistas de la Abya Yala, de las cuales se recibió respuesta de 29. A partir de ahí, se realizaron 16 entrevistas personales por medio de aplicaciones de comunicación por internet como Zoom o Meet. Posteriormente, se invitó a mesas de diálogo entre artistas realizadas el 14 y 15 de diciembre de 2021 por Zoom.

Este proceso permitió obtener datos biográficos, formación académica, preferencias técnicas y métodos de producción artística, sentidos de pertenencia geográficos y culturales, posicionamientos ideológicos. Y por supuesto, conocimiento de sus posturas creativas, organizadas por edades. Los resultados de esta búsqueda se aprecian a continuación:

2.2.1 Cecilia Vicuña

Nombre: Norma Cecilia Vicuña Ramírez.

Fecha y lugar de nacimiento: Santiago de Chile, 1948.

Semblanza biográfica:

Artista, poeta, cineasta. Incursiona en pintura, escultura, performance, instalación entre otros. A la fecha, ha publicado más de 25 libros de arte y poesía.

Estudió Pedagogía en Artes Plásticas en la Universidad de Chile (1966-1971). En 1972 se traslada a Londres para estudiar un posgrado en la Slade School of Fine Arts en University College (1972-1973), período en el que ocurre el golpe de estado de Chile (inicia la dictadura de Augusto Pinochet, momento en el que Vicuña solicita asilo en Inglaterra e inicia su autoproclamado exilio de su país natal que duraría todo el periodo de Pinochet). Para 1973, obtiene una visa de residente en Reino Unido.

Tiempo después vivió en Colombia y posteriormente se muda a Nueva York. Actualmente vive y trabaja en Nueva York y Santiago de Chile. En 2019 recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas⁸⁸ y en abril del 2022, el León de Oro a la trayectoria de la 59ª Bienal de Arte de Venecia. Cofundadora de Oysi.org junto con James O'Hern, plataforma dedicada a reafirmar los sistemas de conocimiento indígena bajo la premisa “todos somos indígenas de la familia humana, pero lo hemos olvidado”, propone “escuchar a aquellos que han mantenido vivo el recuerdo de nuestras conexiones ancestrales” no escritas.

Posición identitaria e ideológica:

Considera como elementos intrínsecos a su vida y su obra, la ética, la tierra y la historia. Vicuña viaja en la década de los 80 por Latinoamérica, estudia culturas ancestrales de la zona e incluye ritos, saberes y tradiciones indígenas dentro del lenguaje de su obra visual y poética. Con su obra y trayectoria, articula un llamamiento fluido a la identidad indígena para asegurar la sostenibilidad futura. El potencial político de esta indigeneidad líquida es una respuesta a la fuerza desterritorializante de la modernidad líquida en la formulación de Zygmunt Bauman (Merchant, 2020), lo que permite considerarla pionera de la idea decolonial indígena y ecofeminista en el continente de la Abya Yala.

⁸⁸ Galardón creado en 2002 por el Ministerio de Cultura de España que busca reconocer manifestaciones de las artes plásticas de artistas iberoamericanos.

Búsquedas artísticas:

Su trabajo aborda preocupaciones apremiantes del mundo moderno, incluida la destrucción ecológica, los derechos humanos y la homogeneización cultural. Sus obras multidimensionales son mutables, comienzan como un poema, una imagen que se transforma en película, una canción, una escultura o una actuación colectiva. Ella llama a este trabajo impermanente y participativo lo precario: actos transformadores que cierran la brecha entre el arte y la vida, lo ancestral y lo vanguardista (Vicuña, 2021).

Sus performances son improvisados, se vinculan a instalaciones site specific, buscan enfatizar la naturaleza colectiva de la acción y la creatividad como una metáfora sobre la necesidad de generar justicia, equilibrio y transformación en el mundo (Fraser, Lippard, López, Tribu No, & Vicuña, 2020, p. 205)



Figura 1.- Hilo rojo, Cecilia Vicuña, 2010, cortesía de la artista.

Obra ejemplificativa:

Sus quipus se explican cómo instalaciones a gran escala, de lana teñida y fibras inspiradas por el complejo sistema andino de registros con cuerdas anudadas, sistema olvidado que la artista transforma en poemas espaciales, representaciones táctiles de la interconexión entre los reinos cosmogónico, natural y humano (p. 205).

Vicuña se refiere a estas obras en particular como quipoemas, una contracción de poema y quipu. Un diccionario en línea define quipu, más bien reductivamente, como “un dispositivo que consiste en un cordón al que se anudan hilos de varios colores,

usado por los antiguos peruanos para registrar eventos, llevar cuentas, etc.” (Roeltraete, 2017).

Ha realizado reinterpretaciones de la técnica. Su primer quipu fue elaborado en 1965: El quipu que no recuerda nada (Bachraty, 2019), posteriormente realizó numerosas reinterpretaciones: el quipu menstrual, la historia del hilo rojo, etc.

Su forma se basa en quipus andinos. De hecho, la palabra procede del quechua. Este tipo de tejidos a base de lana o de algodón, tenía un curioso uso. Se trataba de hacer nudos y lazadas para llevar la contabilidad. Algo que las culturas andinas realizaron durante miles de años. Con la llegada de los españoles, se perdió y desapareció. Recuperarlos es un acto de resistencia indigenista. Eso sí, de resistencia poética, ya que les concede otro significado.

Hilo Rojo (Figura 1) pone en juego un principio de persistencia simbólica en el uso de elementos andinos que articulan una postura descolonizadora y un acto de protesta contra la acción occidentalizadora del arte y los procesos de ruptura histórica como la Conquista y las dictaduras latinoamericanas (Bachraty, 2019).

2.2.2 Guillermina Ortega

Nombre: Cruz Guillermina Ortega Vargas, conocida como Guillermina Ortega.

Fecha y lugar de nacimiento: Poza Rica, Veracruz, México, 1960.

Semblanza biográfica:

Vive y trabaja en Coatepec, Veracruz. Docente y curadora. Artista plástica y visual por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda⁸⁹ (1983-1989). Maestra en Estudios sobre el Arte por la REALIA⁹⁰, título obtenido con la tesis “Hacia una cartografía de la visualidad decolonial” (2017).

Cuenta con más de 90 exposiciones colectivas. Obtuvo la Beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz en las emisiones 1994-1995; 1999-2000, y 2013-2014. En 2005 fue seleccionada para el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México (CONACULTA): Aboriginal Arts Programs,

⁸⁹ Institución emblemática para estudios de arte en México.

⁹⁰ Instituto Universitario para la Cultura y las Artes en Veracruz.

(realizado en Alberta, Canadá), en 2008 para el Programa de Estancia Artística del Museo Nacional del Indígena Americano, Smithsonian Institution (para Washington, Filadelfia, Boston y Nueva York).

Posición identitaria e ideológica:

La artista considera que es en 1999 cuando se asume como mujer artista indígena feminista. Descendiente de los pueblos náhuatl-otomí⁹¹. Partidaria del pensamiento no blanco y de los procesos de sanación de la herida colonial. Al respecto sostiene: “Los proyectos artísticos se convierten en agentes sanadores imprescindibles en y para las sociedades mestizas e indígenas” (Ortega Vargas, 2021).

Asevera que su conciencia indígena se desarrolló al trasladarse a la Ciudad de México (anteriormente, Distrito Federal) para cursar sus estudios profesionales, donde se le catalogó como una mujer de provincia y de piel oscura. Opina: “Es imperativo decolonizarnos desde el pensamiento indígena” (2021).

Búsquedas artísticas:

La artista enfoca su desarrollo artístico sobre y alrededor de la descolonización del cuerpo de mujeres, el linaje matriarcal en pueblos indígenas y la desaparición de los cuerpos

femeninos en contextos de violencia mexicana. Ensambla obras de tipo arte-ritual, se sirve de técnicas como pintura, arte-objeto, dibujo y videoinstalación. Desarrolla obras *earthworks*, donde integra elementos y materiales orgánicos similares al *land art*.

Obra ejemplificativa:

Título: Noyolikniuj/ Hermanas 2022.

Técnica: Mixta sobre tela.

Año: 2022.



Figura 2. Detalle de libro Portada. Guillermina Ortega, 2022. cortesía de la artista

Libro de arte objeto realizado para Las Jornadas Culturales en el Espacio Cultural Rancho Tecomate Cuatolco, Casa

⁹¹ La cultura náhuatl se considera originaria de Mesoamérica, actualmente se encuentra en México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Honduras. La población otomí por su parte pertenece a la rama lingüística *oto-pame*, normalmente ubicados en el centro de México: estado de Hidalgo y de México (Red Nacional de Información Cultural, 2019).

del Poeta del Mtro. Nahum Zenil y el Mtro. Gerardo Vilchis. Tenango del aire, Estado de México. Dentro de la exposición Libros Arte Objeto. Libros de Artista XXII edición. Premiado en la categoría de Creadores con Trayectoria.

Su texto completo es el siguiente:

Noyolikniuaj, siuamej, nanamej. Tojuantij ueli tijchiuaj ueyi toyolo
Yeka timoyolchikauajSe yankuik tonatij eltoja, se yankuik tonatij ualaj
Auiak xoxhitl
Yejeyksij xoxhitl, se kuali auechtli
Tlen tonana tlatipaktli iuan totata techmakklilia, ijinoj techyolchikaua
ljinoj tijkuamachilisej tlen ualaj
Tlen yankuik tonatij ualaj,
pamapa tijmachiliaj
Xinachtli yoltok kampeka istok
Hermanas, hermanos, hermanas mujeres, madres.
El corazón nuestro es grande.
El corazón nuestro está fortalecido.
Un nuevo sol está, un nuevo sol viene.
Flagrantes flores
flores hermosas y rocío fresco
madre tierra y padre sol nos brindan para nuestra fortaleza,
para comprender lo que viene;
para el nuevo sol que viene y para esta semilla que está germinando,
que está viva donde quiera que esté.
Poesía de Eneida Hernández (Benito Juárez, Ver.)

El libro (Figura 2) está diseñado a manera de acordeón de doble vista (Figura 3), ensamblado en textil intervenido en tonos terrosos. Narra el poema arriba descrito. Las palabras están tejidas en punto de cruz en tonos rojizos que se adhirieron cosidos a la propia tela (Figura 4),



Figura 3.- Noyolikniuj/ Hermanas. Vuela, Guillermina Ortega, 2022, cortesía de la artista.

se intercalan a las palabras, representaciones de vulvas, hilos, cordones, parches, nudos. La manufactura de la pieza da cuenta de una apariencia de piel en numerosas tonalidades que van desde un carmesí oscuro a un oscuro verdoso y amarillo ocre.

La obra utiliza intencionalmente, tonos ocres y tierra. La artista tiene un compromiso por el discurso no blanco y el reforzamiento visual y reivindicativo de la piel morena. La adición de los elementos cosidos da una idea de ensamble claramente intencional que busca evidenciar el proceso manual que da forma a la pieza. El uso de textil y punto de cruz es un reforzamiento del uso de mecanismos del hogar y femeninos asociados a la mujer recluida en casa, que se reinterpretan desde las artes plásticas del trópico veracruzano.



Figura 4.- Noyolikniuj/ Hermanas. Vuela, Guillermina Ortega, 2022, cortesía de la artista.

2.2.3 Cathy Valladares

Nombre: Catherine Valladares González.

Fecha y lugar de nacimiento: Piura, Perú, 1970.

Semblanza biográfica:

Realizó estudios de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes Ignacio Merino (1994). Tiene la Especialidad en Historia y Geografía por la Facultad de Ciencias Sociales y Educación (1999). Se integró a la Asociación de Artes Plásticas Felipe Cossío del Pomar de donde es miembro hasta la fecha.

Se ha desempeñado como Coordinadora y secretaria de la VI y VII Bienal de Arte Indígena Ancestral o Milenario en 2014, 2016 y 2018. En 2019 presentó una muestra individual retrospectiva titulada El misticismo, donde da cuenta de 25 años de su trayectoria pictórica. Continuamente organiza trabajo muralista en colectivo para mostrar sucesos relevantes de las comunidades con las que se involucra.

Posición identitaria e ideológica:

Se identifica con la cultura moche⁹² por su ubicación geográfica como por su inclinación respecto a la orientación de sus estudios profesionales. Se reconoce cercana a las costumbres y cosmovisiones propias de la cultura Inca Peruana. Como historiadora, documenta el fenómeno cultural Incaico y los efectos inmediatos de la conquista española.

Búsquedas artísticas:

Su obra representa principalmente, la figura de la mujer capullana, una figura de poder femenino que existió en las estructuras sociales de la cultura Inca / Icaica⁹³ de los siglos XIII-XVI en el actual Perú. La figura de mujeres se encontraba dentro de las jerarquías de poder de la sociedad Inca, asociadas a puestos tanto religiosos como titulares de tierra, poder, gobierno y gobernabilidad (Salles & Noejovich Ch., 2006), equivalente contemporáneo a ser

⁹² Cultura moche o mochica. Se remonta al periodo Antiguo de Perú referido a los siglos II y VII d. n.e., asentada en el Valle del Río Moche, para los siglos II y IX d.n.e. Considerada una de las más importantes de los Andes Centrales (Cartwright, 2014).

⁹³ Cultura más influyente de la Región sur de nuestro continente. Con Capital en Cusco, llegó a contar con 10 millones de habitantes bajo su estructura social (Editorial Grudemi, 2019).

mujer y tener el derecho a la propiedad de la tierra y la capacidad de heredar y recibir herencia y poseer con ello capacidad económica autónoma.

Su paleta de colores reside en el azul como elemento principal y dominante, junto con el lila y el violeta, se sirve de recursos y representaciones de oro y plata. Construye una reinterpretación personal que le permite imaginar desde un escenario de misterio y misticismo, los espacios que pudieron existir para las mujeres con roles de poder en la sociedad Inca de este periodo histórico. Su proceso inicia en mancha, apliques de color superpuestos con otros que sirven de fondo sobre el que coloca al personaje mediante capas, utiliza una técnica mixta de acrílico y óleo sobre lienzo y pinturas sintéticas doradas y planteadas.

El búho es una representación recurrente en su obra. En la época a la que se remite históricamente, este ser se consideraba un guerrero por su estilo de caza de presas (devorarlas para su supervivencia). En su ideario personal, se refleja cómo ser mitológico y místico que reafirma la idea de la composición pictórica.

Obra ejemplificativa:

Título: *Mujeres Capullanas*.

Técnica: Óleo, acrílico y pintura de oro sobre tela.

Año: sf.

La pieza representa dos mujeres *capullanas* (Figura 5) recostadas de lado, de cabello largo negro y suelto, ataviadas de joyería inca y completamente cubiertas de tatuajes. Miran al espectador directamente, se encienden junto a un pilar de roca labrado con símbolos Incas. A la luz del día y detrás de ellas, un paisaje montañoso. Ambas mujeres pese a ser muy parecidas, presentan significativas diferencias pictóricas, una porta grandes aretes azules y su compañera aretes de luna y sol. Se puede pensar en una alegoría a un eclipse (contra el día y la noche). La primera mujer, porta maquillaje o tatuaje facial de medio rostro, su compañera presenta dibujos contrastantes en sus mejillas. Mientras que la mujer de la izquierda, porta un tocado con una representación de búho. Su compañera tiene una representación del sol en su frente y un tatuaje de búho en su pecho.

Ambas se encuentran rodeadas de seis búhos en total, cuatro de los cuales se encuentran en contacto con ellas, el del extremo izquierdo da la apariencia de estatua representativa. En el extremo derecho, una pequeña estatua sobre una esfera cierra la pieza.

Los tatuajes representaban un elemento simbólico, importante en su cultura. De ahí su continua representación en la obra de Valladares como elemento que reafirma la importancia de las mujeres en sus obras. Por tanto, la artista se inclina en estas representaciones femeninas para liberar el cuerpo de la mujer de las limitantes morales europeas (Valladares, 2021). La representación del cuerpo desnudo femenino en sus obras, se realiza desde una vindicación del cuerpo como una representación de poder.



Figura 5.- Sangre capullana, Cathy Valladares, s.f., cortesía de la artista.

2.2.4 Rolande Souliere

Nombre : Rolande Wassay Souliere.

Fecha y lugar de nacimiento: Toronto, Canadá, 1975.

Semblanza biográfica:

(2013-2017). Doctorado en Filosofía (PhD) con la tesis *Toward an Indigenous History: Indigenous Art Practices from Contemporary Australia and Canadá*.

(2005-2006). Maestría en Artes Visuales (con énfasis en pintura).

(2000-2004). Licenciatura en Artes Visuales (Pintura).

Toda su preparación académica fue dentro del Sydney College of the Arts, Universidad de Sydney. La tesis doctoral de Souliere traducida al español como *Hacia una historia indígena: prácticas artísticas indígenas de Australia y Canadá contemporáneos*, es reconocida por proporcionar conocimientos expertos (tanto prácticos como académicos) en el campo de la indigeneidad en un contexto internacional contemporáneo. El estudio se basó en la teoría del arte contemporáneo que desplegó un enfoque transnacional y transcultural. Éste destacó los sorprendentes paralelismos entre las historias coloniales de los Primeros Pueblos y las prácticas de artes visuales en el contexto de dos estados coloniales: Australia y Canadá (Souliere R. , 2018).

Posición identitaria e ideológica:

Se identifica como anishinaabe⁹⁴. Miembro de Michipicoten First Nation o bien, de la Primera Nación de la Isla Tortuga de Canadá⁹⁵. Nació y se considera originaria de Toronto, Canadá. Es también, ciudadana australiana. Trabaja en Australia y Canadá.

En su postura académica y artística afirma: “Nosotros, las comunidades indígenas somos personas visuales y narradoras” (MASSIVart, 2022). El interés de Souliere se deriva del concepto de lo transnacional, una forma que entiende el arte y fomenta la idea de que éste y sus historias se encuentran interconectadas más allá de su punto de origen.

⁹⁴ Denominación que agrupa a varios pueblos algonquinos del norte del continente, formaron la Confederación Tres Fuegos, a partir de la cual se dividieron en tres naciones: Potawatomi, Ottawa, Ojibwa (Chippewa en EUA) (Pueblos originarios, 2022).

⁹⁵ Su comunidad en particular, radica en el norte de Estados Unidos y en el sur de Canadá, principalmente en la zona de los Grandes Lagos.

Su posición única de trabajar en Gadigal Land of the Eora Nation (Sydney, Australia), viajar varias veces al año a Turtle Island (América del Norte) por trabajo y familia, y colaborar con comunidades indígenas a nivel nacional e internacional y/o participar en exposiciones, la sitúan en una interconexión del arte y las comunidades indígenas. Esta situación proporciona un compromiso ideológico continuo y a largo plazo con las alianzas indígenas a escala transnacional (Souliere R. , 2018).

Búsquedas artísticas:

La técnica de Souliere combina la abstracción y el ready-made con procesos hechos a mano para abordar narrativas indígenas a nivel internacional (Souliere R. , 2018). Considera que su cultura es una continua inspiración para su trabajo, ya que implica cruces históricos, sociopolíticos, culturales y de conciencia colonial.

El arte socialmente comprometido también es parte de la práctica artística de Souliere. Ha trabajado con varias comunidades indígenas: con el Colectivo Tlacolulokos en México (2021), en América del Norte y Australia en su proyecto de arte social Collage of Indigenization (2013-2018) y un proyecto callejero internacional, Coyote Responds: I like America and America likes me, (2016-2018) en Toronto, Berlín, Vancouver, Winnipeg y Sydney para Or Gallery, Berlín.

Parte de la conciencia de los materiales disponibles, y de cómo su uso puede colaborar en el sentido integral de la obra en sí: “el compromiso a través de la interacción humana y el discurso social son los mejores medios para retratar mi visión artística, donde el compromiso social es la obra de arte” (Souliere R. , 2021).

Obra ejemplificativa:

Título: Mediating the Treaties (Mediando los tratados).

Técnica: Acero inoxidable con impresión digital, granito.

Año: 2017.

Ubicación: Air Canadá Park, 345 Portage Avenue, Comisión de Arte Público de la Ciudad de Winnipeg, Canadá.



Figura 6.- Mediating the Treaties. Rolulande Souliere, 2017, cortesía de la artista.

La pieza de intervención digital (Figura 6), representa una moneda grande que se acredita el valor de tres dólares. En la parte inferior central refiere a su acuñamiento a Isla Tortuga, territorio origen de la artista. En el centro, tres figuras en alto, contraste de color que da la idea de una estética pop en tonos metálicos y de relieve del resto de la pieza.

La mediación de los Tratados, usa una moneda de dos caras, cabezas para capturar la ambivalencia del Tratado No. 1. Aborda las negociaciones verbales y escritas y los entendimientos diferentes y competitivos de las disposiciones del Tratado No. 1 entre los representantes de la Reina Victoria (1819-1901) y los siete jefes de Manitoba, incluidos los jefes Miskookenew (Red Eagle o Henry

Prince, 1819-1899) y Kakekapanais (Forever Bird o William Pennefather o Mann, (1816-1897/1898) (Souliere R. , 2018).

La obra pertenece a una serie de arte público que pretende reflexionar sobre los efectos de los convenios de mediación ente los colonizadores representados por la imagen de la Reina Victoria y la nación nativa Métis (Winnipeg Arts Council, 2022). A lo que Souliere responde con una crítica a los efectos del tratado que legitimaron la postura de Reino Unido dentro de su recién descubierto territorio dentro del continente.

2.2.5 Elvira Espejo Ayca

Nombre: Elvira Espejo Ayca.

Fecha y lugar de nacimiento: Departamento de Oruro, Bolivia, 1981.

Semblanza biográfica:

Artista plástica, tejedora, gestora cultural y narradora de la tradición oral indígena boliviana. Su madre es aimara⁹⁶, su padre quechua⁹⁷, hablante de ambos idiomas, además del español. Egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes de Bolivia. Directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF (2013-2020). Fue co-docente del curso Lenguajes no escritos en los Andes en el programa Duke en los Andes (2005).

Recibió la Medalla Goethe 2020 como condecoración oficial de la República Federal de Alemania por su destacada labor y compromiso con el intercambio cultural internacional. La importancia de su labor se vincula al diálogo entre la práctica y el conocimiento de las comunidades indígenas y el cruce con la academia, la gestión cultural y los museos. Su trabajo reivindica las epistemologías y prácticas de los pueblos originarios y campesinos (Espejo & Fabbri, 2020, p. 171).

Es co-autora de las obras: *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil* (2007), *Ciencia de las Mujeres* (2010), *Ciencia de Tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre* (2012) y *El Textil Tridimensional: El Tejido como Objeto y como Sujeto* (2013).

Posición identitaria e ideológica:

Como mujer indígena cuestiona la división entre arqueología, historia y etnografía. Durante su periodo en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, hizo énfasis en los puentes entre estas áreas, aúna los factores de la vida cotidiana como agente activo (Espejo & Fabbri, 2020, p. 178). Considera que la relación entre arte contemporáneo y pueblos indígenas se encuentra en pleno inicio (2020, p. 180). Se deben desarrollar nuevos métodos museísticos y de exposición para obras indígenas, si se intentan encuadrar en los métodos europeos tradicionales, no serán fructíferos.

⁹⁶ El pueblo aimara es uno de los más numerosos de Perú, con una amplia capacidad de adaptación, asentado como pueblo en Perú, Bolivia y Chile. Pertenecen a la familia lingüística Aru (Ministerio de Cultura del Perú, 2022).

⁹⁷ El quechua es la denominación de la raíz y origen de toda una familia lingüística del sur del continente, abarca Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia, Argentina, Chile y Brasil, tiene por lo menos, cuatro grandes variantes: quechua amazónico, quechua norteño, quechua central y quechua sureño.

Búsquedas artísticas:

Su primer proyecto a gran escala, lo desarrolló al regresar a su comunidad después de culminar sus estudios universitarios. Inició talleres de diez personas para tejer, el número fue en aumento hasta llegar a 300 participantes. Momentos para construir epistemologías, filosofía de pensamiento y apertura de campos y campos de campos. En el Museo Nacional de Etnografía y Folklore realizó trabajo con 900 tejedoras de distintos orígenes del país:

La praxis es muy importante porque desde ahí nace la teoría. No es racional, como dice lo eurocéntrico, primero planificas y luego haces. No es así. En la realidad en la praxis tú empiezas a mejorar ciertos problemas, empiezas a reajustar las cosas. Yo parto desde la praxis hacia la teoría que cambia digamos este sistema del pensamiento. (Espejo & Fabbri, 2020, p. 178)

Obra ejemplificativa:

Título: Ahuayo contemporáneo de *ayllu* Qaqachaka,

Técnica: Telar

Año: s.f.

Pertenece a la colección ILCA: Instituto de Lengua y Cultura Aymara. Fotografía tomada de la obra *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (Arnold & Espejo, 2013, p. 128). La pieza se utiliza como abrigo o capa. Considerado símbolo de identidad aimara, un símil al rebozo mexicano. Se usa para transportar bebés y como elemento textil funcional en el tránsito y transporte cotidiano.

La obra que analizamos (Figura 7), se construyó a partir de un eje simétrico en el medio. Alterna colores rojos, violetas, rosas, vino, negro, blanco, azul, y un poco de amarillo. Se aprecian 11 franjas con símbolos, de los cuales dos son más anchos y figurativos con la imagen de caballo/burro o paca que alterna tonos negro, blanco, rosa y amarillo. Las demás franjas son simbología repetitiva en distintos tonos contrastantes. La prenda por su asignación, corresponde a una población específica los *ayllu* Qaqachaka, asociados a la Federación Qharaqhara. En la actualidad a Condo Condo (Departamento de Oruro).



Figura 7.- Ahuayo contemporáneo de ayllu Qaqachaka. Elvira Espejo Ayca, s.f. cortesía de la artista.

2.2.6 Arissana Pataxó

Nombre: Arissana Braz Bomfim de Sousa.

Fecha y lugar de nacimiento: Porto Seguro, Pataxó, Brasil, 1983.

Semblanza biográfica:

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Federal de Bahia (2009). Cursó el Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e africanos de la Universidade Federal da Bahia.

Obtiene el grado con la tesis Arte e identidade: adornos corporais pataxó⁹⁸.

⁹⁸ Arte e Identidad: Adornos corporales pataxó (traducción propia).

Actualmente, reside en Coroa, Vermelha donde trabaja como profesora de arte en el Colegio Estadual Indígena (Pataxó, 2021). Nominada al Premio de Investigación Profesional en Arte en 2016, conocido como Premio PIPA, fue galardonada con el 2do lugar del Pipa Online⁹⁹ en 2016.

Posición identitaria e ideológica:

Sostiene una lucha por la defensa en territorio perteneciente a los Pataxó¹⁰⁰, pueblo al cual pertenece. Considera de fundamental importancia, visibilizar y dar a conocer las posturas de los pueblos y naciones indígenas a través de todos los medios posibles hacia sus congéneres y demás poblaciones. Considera a su arte como un medio más para lograrlo.

Búsquedas artísticas:

Arissana sostiene: “La gran cuestión del arte indígena no es el resultado. La magnitud del trabajo está en el proceso mismo” (Braz Bonfim de Sousa & Bedeschi Faira, 2018, p. 55). Desarrolla una poética sobre los pueblos indígenas y la contemporaneidad, emplea diversas técnicas artísticas que hacen posible su trabajo, desde la pintura hasta la fotografía.

Obra ejemplificativa:

Título: *Nioktoyná Koxuk*.

Técnica: Pintura Mural.

Año: 2022.

Ubicada en: Sesc Santo André- São Paulo, Brasil.

En esta obra de gran formato (Figura 8), se aprecia un fondo negro sólido, del que se colocaron dos franjas encontradas en rojo sólido como segunda capa, posteriormente una tercera capa en amarillo que se integra en varios grados a su base negra y roja, da una especie de patrón donde se aprecian 11 franjas verticales en diferentes anchos para cubrir el rectángulo amarillo. Se aplicaron líneas diagonales en una especie de entramado de cinco niveles horizontales, las líneas toman el color de fondo para marcar una secuencia que podría recordar a punto de cruz o telar rítmico.

⁹⁹ Premiación organizada por el Instituto PIPA orientada al arte contemporáneo brasileño.

¹⁰⁰ Pueblo indígena ubicado en el actual Brasil en el sur del estado de Bahía y norte de Minas Gerais. Radica en este lugar desde 1767, su idioma se denomina *Patxohã*. Para 2010 se estimaban 11,436 hablantes (Instituto Socioambiental Brasil, 2014).

De acuerdo a la artista, esta obra es un homenaje a las luchas indígenas. Esto puede inferirse por la elección de colores, sobre todo el negro y rojo occidentalmente asociados al luto, sangre y guerra. Es el amarillo el elemento que da cuenta a las diferencias culturales entre la lucha *pataxó* y la lucha y/o conflicto occidental.



Figura 8.-Nioktoyná Koxuk, Arissana Pataxó, 2022, cortesía de la artista.

2.2.7 Moara Tupinambá

Nombre: Moara Tumpinambá Brasil.

Fecha y lugar de nacimiento: Belén de Pará, Brasil; 1983.

Semblanza biográfica:

Se define como Artivista visual y curadora independiente. Su formación profesional es Publicidad y Propaganda por la Universidade Federal de Pará. Forma parte del colectivo de mujeres artistas de Pará (MAR). Socia de Colabirinto y vicepresidenta de la asociación multiétnica Wyka Kwara¹⁰¹. Actualmente participa en el programa de residencia de artistas en *MAM RIO*.

¹⁰¹ Traducido al español es: Fuerza al caminar de acuerdo a Moara Tipinambá.

Recientemente participó en una exposición individual en Austria: Kunstraum Innsbruck con la exposición Resurgences of Amazon, junto con Emerson Uyra. Publicó su libro El sueño de Buya-wasú de Miolo Mole.

En 2020 fue seleccionada con el proyecto Museu da Silva para la 30ª edición del Programa de Exposiciones CCSP. Participó con Janaú en la Bienal Nirin de Sídney, Australia con el video de la Marcha de las Mujeres Indígenas (2019). Colaboró en el Seminario MASP de Cuentos Indígenas (2019). La exposición Augusto indígena (2019) en São Paulo y en la exposición colectiva Re-antropofagia comisariada por Denilson Baniwa y Pedro Gradella en Niterói, Centro de Artes da UFF (2019). Finalista del Premio Sim a la Igualdad Racial en la categoría Arte en Movimiento. Su primera exposición fue realizada en 2015. Radica en Campinas, Brasil.

Posición identitaria e ideológica:

De origen tupinambá¹⁰² por el lado materno de la región del Bajo Tapajós. Reivindica el derecho a autoafirmarse Tupinambá, es su lucha contra el etnocidio de los pueblos originarios, muchos de los cuales fueron considerados extintos por el Estado brasileño. Asevera: “Somos la continuidad de la memoria de nuestros ancestros” (Tupinambá, 2021).

La artista investiga actualmente las raíces de la familia paterna procedente de una comunidad multiétnica de la región de Santarém. La investigación dio como resultado, la instalación audiovisual Museo da Silva, trabajo que trata en sus propias palabras, de las: “consecuencias contemporáneas de los procesos violentos de colonización” (Latina, 2019).

Búsquedas artísticas:

La temática en su obra se centra en Narrativas femeninas indígenas, la afirmación identitaria y la colonización (Latina, 2019). Actualmente transita por pintura, fotografía, collage, video e instalación, performance. Su poética atraviesa cartografías de la memoria, el paisaje, la identidad, la ancestralidad, la resistencia indígena y el pensamiento anticolonial. En 2016 creó la serie Sagrado Femenino. Actualmente continúa desarrollando Museo Da Silva.

Obra ejemplificativa:

¹⁰² Lingüísticamente se puede entender como *el más antiguo o el primero*. Referido al a nación indígena de la cual forman parte los tamoinos, los temiminó, los tupiniquim y los tupinambáes. Hace 500 años fue masacrado y expulsado de su histórico territorio en el sur del Estado de Bahía. Desde 2004, retomó el control de una parte del mismo (Overbeel, 2014).



Figura 9.- Mãe Lua, tono 1, Moara Tupinambá, 2022, cortesía de la artista.



Figura 10.- Mãe Lua, tono 2, Moara Tupinambá, 2022, cortesía de la artista.

Título: *Mãe Lua*¹⁰³.

Técnica: Gif.

Año: 2017.

La pieza que transita por cambios de color fosforescentes (Figura 9 y 10) representa una mujer ataviada con un collar de cuentas y cuatro dientes alargados blancos. Porta una especie de fajilla lateral con la que sostiene a un bebé, ambos miran hacia la parte superior de la composición, donde lo que infiere es la luna. Integrada a una composición floral y vegetal que desciende en forma de triángulo invertido, como si casi se tocara la composición superior con el rostro de la mujer que lo observa. Todo ello en medio de un escenario sideral / espacial de negro con miles de puntos blancos que dan la ilusión de ser la noche y miles de estrellas el fondo de este momento de admiración.

Aludiendo al título de la obra: ¿La madre luna es una composición simbólica en la parte superior o lo es la mujer que observa? Se infiere que es madre (por el pequeño que la acompaña). Se podría pensar en un cambio de posiciones, la luna se ubicará en la parte superior. El fondo en particular, refuerza la idea de un momento cósmico de comunicación.

2.2.8 Matika Wilbur

Nombre: Matika Wilbur

Fecha y lugar de nacimiento: Washington, EUA, 1984.

Semblanza biográfica:

Estudió en el Brooks Institute of Photography y en Rocky Mountain School of Photography. Trabajó como fotógrafa de moda en Los Ángeles hasta que se dedicó de tiempo completo, a proyectos enfocados a comunidades nativas americanas.

Su obra más extensa es Project 562 que inició en 2012. En los últimos diez años se ha dedicado a explorar la identidad indígena contemporánea de Estados Unidos de América a través de retratos y narraciones orales recopiladas. El número 562 hace referencia a la cantidad de tribus y pueblos indígenas reconocidos en Estados Unidos de América (Mitchell, 2022).

¹⁰³ *Madre Luna*, traducción del portugués al español.



Figura 11.- Dr. Mary Evelyn Belgarde, Pueblo of Isleta and Ohkay Owingeh, New Mexico, Matika Wilbur, 2022, cortesía de la artista.

Posición identitaria e ideológica:

Se describe como narradora visual y miembro de pueblos Swinomish y Tulalip¹⁰⁴ de la Costa de Washington, identificada también como la región Puget Sound. Afirma: “Mientras me mantengo fiel a mi herencia y tradición stahobes, mi objetivo es potenciar las visiones contemporáneas. Creo que mi trabajo son las oraciones contestadas de mis antepasados, mientras camino por el camino que ellos lucharon por allanar” (Wilbur, 2017).

La artista espera que su trabajo muestre a espectadores como a comunidades nativas, experiencias auténticas y visiones estereotipadas que permitan visibilizar su posición social en el mundo contemporáneo.

Búsquedas artísticas:

Su búsqueda se centra en volver visibles las miradas no estereotipadas de las personas indígenas en Estados Unidos de América: “Mi objetivo es revelar la verdadera esencia de los

¹⁰⁴ La tribu Toalip incluye las variantes de los pueblos Snohomish, Snoqualmie, Skykomish y otros más, todas unidas bajo el Treaty of Point Elliott (Tratado de Punto Elliot). De 1855 al 2019 registran una población de 2,700 personas en una reserva de 22,000 acres (Toalip Tribes, 2022) .

temas nativos contemporáneos, la belleza de la cultura nativa, la magnitud de la tradición y exponer su vitalidad” (Wilbur, Project 562, 2017).

El proyecto surgió al percatarse de que no existía ninguna publicación que representara la totalidad de tribus de Estados Unidos de América. Se centra en fotografiar y recopilar historias de nativos americanos de cada tribu indígena reconocida por su gobierno federal para crear referentes visuales completos y publicaciones que representen a nativos americanos contemporáneos:

We’re fighting a major narrative shift – recent studies revealed 64% of third-year undergraduate students believe Native Americans are extinct. My work is a small effort to help them imagine their world differently and to connect with the indigenous narrative of the place they’re occupying¹⁰⁵. (Wilbur en Stone, 2020)

Después de diez años de trabajo, los resultados son amplios y reconocidos en diversos ámbitos:

Las fotografías que toma Matika reflejan su artesanía consumada. Hermosas imágenes en blanco y negro que incorporan color de manera selectiva y muestran a sus sujetos en un mutualismo vital con las tierras en las que viven y que administran. (Lippit, 2022)

Las obras se acompañan de narraciones que dan cuenta de circunstancias y contextos que las crearon y armaron (previo a la sesión de fotografías que dan origen a las piezas visuales), Matika entabla diálogos extensos con comunidades y sujetos de su trabajo documental. No son ensambles o recreaciones, son retratos vividos de escenarios cotidianos y reales.

¹⁰⁵ Estamos luchando por un enorme cambio narrativo. – Estudios recientes revelan que el 64% de estudiantes de tercer grado (8 a 9 años aproximadamente) creen que los nativos americanos están extintos. Mi trabajo es un esfuerzo para ayudar a los jóvenes estudiantes [de América] a imaginar a su mundo como algo diferente y conectado con la narrativa indígena del lugar [territorio] que ellos mismos ocupan actualmente.

Obra ejemplificativa:

Título: Dr. Mary Evelyn Belgarde, Pueblo of Isleta and Ohkay Owingeh, New México.

Técnica: Fotografía digital.

Año: 2022.

Descripción de la pieza por parte de Matika Wilbur:

Dr. Mary Evelyn Belgarde is a retired professor of Indian education from the University of New Mexico. She has collaborated in establishing several charter schools focused on indigenous education. She has raised funds to support thousands of Native students. She is very passionate about training culturally competent teachers to work within indigenous communities. She is well-versed in the history of boarding schools and governmentally-engineered education systems of assimilation. During our conversation, she asked, “When are we going to stop asking our children to choose between cultural education and western education? I think we are ready to stop the assimilation process. The time to change is now.” - Mary Evelyn Belgarde¹⁰⁶.

La Doctora Mary Evelyn (Figura 11) representa dentro del *Proyecto 562*, cruces e intersecciones entre dinámicas en las reservas nativas del norte del continente y escenarios en los que los sujetos indígenas se sumergen en las dinámicas occidentales de sus países. Refiere a cómo el choque cultural es equiparable a cambiar de país y cómo la ambivalencia entra ambos mundos es siempre un reto desgastante en varios aspectos sociales. La doctora como personaje de intersección, aporta a la no elección, es decir, no deja de representar algo por convertirse en otra cosa, sino que genera escenarios de convivencia que permiten crear nuevas posturas de lo que es ser indígena en la sociedad contemporánea.

¹⁰⁶ Dra. Mary Evelyn Belgarde, Pueblo de Isleta y *Ohkay Owingeh*, Nuevo México.

La Dra. Mary Evelyn Belgarde es profesora jubilada de Educación Indígena de la Universidad de Nuevo México. Ha colaborado en el establecimiento de varias escuelas *chárter* enfocadas en la educación indígena. Ha recaudado fondos para apoyar a estudiantes nativos. Le apasiona capacitar maestros culturalmente competentes para trabajar dentro de las comunidades indígenas. Conoce bien la historia de los internados y los sistemas educativos de asimilación diseñados por el gobierno. Durante nuestra conversación, preguntó: “¿Cuándo vamos a dejar de pedirles a nuestros hijos que elijan entre la educación cultural y la educación occidental? Creo que estamos listos para detener el proceso de asimilación. El momento de cambiar es ahora”. -María Evelyn Belgarde. Traducción propia al español.



Figura 12.- Marva Scott, Tolowa Dee-ni' Nation, California, Matika Wilbur, 2022, cortesía de la artista.

Título: Marva Scott, Tolowa Dee-ni' Nation, California.

Técnica: Fotografía digital.

Año: 2022.

Descripción de la pieza por parte de Matika Wilbur:

Marva Scott is the director of the Talowa Dine Culture Department located on the coast of Northern California, also known as The Smith River Rancheria. She explains the cultural significance of her “one hundred and eleven” chin tattoo, a powerful signifier of the people and culture: “For me, I always knew I wanted to get my 111, especially after learning the history of it being outlawed in California. Learning my history empowered me more to get my 111. For me it signifies my commitment to who I am and it signifies my ability to carry forward my ancestors’ message and the work that my people have laid for my community and to share that work. And it also signifies courage and strength, something that I always need and I like that it stood

for status and beauty. We had a really rough year, the year before I got it, and I felt so much stronger afterwards than I ever have in my life.”¹⁰⁷.

La protagonista de esta pieza (Figura 12), figura una mujer con posición social y cultural dentro de su comunidad. Da cuenta de la elección voluntaria para tener su tatuaje tribal, se puede equiparar a un tatuaje en la cultura occidental, tiene implicaciones simbólicas, espirituales y sociales muy distintas dentro y fuera de su comunidad. La protagonista de esta fotografía mira a la cámara directamente y su particular postura lateral con manos a los lados, da la sensación de saludo y reconocimiento.

2.2.9 Marilyn Boror Bor

Nombre: Marilyn Elany Boror Bor.

Fecha y lugar de nacimiento: San Juan Sacatepequez, Guatemala, 1984.

Semblanza biográfica:

Artista visual / Catedrática universitaria. Licenciada en Arte por la Universidad de San Carlos de Guatemala (2012), Becaria de la Fundación Utopía, España 2016. Becaria de 2011 a 2014 por ESPIRA/Espora. Residencia de Artistas Centroamericanos Emergentes Nicaragua. Ganadora de la Beca a la Investigación Artística Yaxs 2017-2018.

Posición identitaria e ideológica:

Se identifica como artista maya-Kaqchikel¹⁰⁸. Integra esta comunidad. La artista asegura: “los pueblos están listos para contar sus contrahistorias de resistencia” (Boror Bor en Pérez Pérez, 2021). La conquista y la vida occidental han marcado severamente la dinámica de

¹⁰⁷ Marva Scott, Nación Tolowa Dee-ni', California. Marva Scott. Directora del Departamento de Cultura Talowa Dine, ubicado en la costa del norte de California, también conocido como The Smith River Rancheria. Explica el significado cultural de su tatuaje en la barbilla "ciento once", un poderoso símbolo de la gente y la cultura: "Para mí, siempre supe que quería obtener mi 111, especialmente después de enterarme de la historia de la prohibición en California. Aprender mi historia me dio más poder para obtener mi 111. Para mí, significa compromiso con lo que soy y mi capacidad para llevar adelante el mensaje de mis antepasados y el trabajo que mi gente ha hecho por mi comunidad y compartir ese trabajo. También significa coraje y fuerza, algo que siempre necesito, me gusta que represente estatus y belleza. Tuvimos un año realmente difícil, el año antes de que lo obtuviera y me sentí mucho más fuerte que nunca en mi vida.

¹⁰⁸ Cultura y población indígena que comprende el Sur de México, Guatemala, Belice, El Salvador y Honduras. La designación Maya procede de la Ciudad Mayapán en Yucatán, que fue la última capital del Reino Maya en el periodo Posclásico (Mark, 2012). *Maya- kaqchikel* es la denominación de uno de los 21 grupos étnicos de ascendencia maya de Guatemala.

pueblos indígenas en todo el continente, y en general en todo el mundo. La artista afirma que nos encontramos en el momento de un debate y un escucha.

Búsquedas artísticas:

Se sirve de métodos artísticos que van desde la fotografía, pintura, grabado, hasta instalación y *performance*. Su trabajo reflexiona constantemente sobre ser mujer, mujer artista, y el reconocimiento de su propia historia étnica, social y cultural. Se concentra en una “búsqueda férrea en la deconstrucción y estudio de las palabras, desarticulando las conductas del poder, desde los lenguajes de la memoria” (Boror Bor, 2022).

Sus proyectos artísticos abordan la resistencia, análisis, preservación y recuperación de idiomas de pueblos indígenas u originarios. Su pensamiento se enfoca en el poder de las palabras como detonantes históricos de significados culturales y cuestionamientos de identidad. Es un llamado a rescatar el presente a través del entendimiento del pasado milenario invisibilizado y fragmentado. Usa la palabra y su cuerpo como espacio político de denuncia (Boror Bor, 2022).



Figura 13.- Edicto/ Cambio de nombre, placa. Marilyn Boror Bor, 2018, cortesía de la artista.



Figura 14.- Edicto/ Cambio de nombre, publicación original. Marilyn Boror Bor, 2018, cortesía de la artista.

Obra ejemplificativa:

Título: Edicto/ Cambio de nombre.

Técnica: Instalación / performance.

Año: 2018.

La obra consiste en un proceso previo de documentación que reflexiona sobre el borrado sistemático de nombres mayas por el Estado guatemalteco y la superposición de nombres castellanos / españoles para sustituirlos. En ello se implica un proceso de olvido, de desaparición (Figura 13). Realizó la obra mediante un proceso legal que permitió la publicación de sus propios edictos para realizar el cambio de nombre (Figura 14).

Notó que los procesos de cambio de nombre eran usuales en su país. Miembro a miembro, familias enteras se cambiaban el nombre. Al hacer búsqueda sistémica encontró 40 edictos de cambio de nombre por mes.

En un intento por evidenciar esta práctica extendida como crítica desde el arte, Marilyn rastrea los apellidos Castillo-Novella, remontados a la época colonial, se convirtieron en referentes de la industria licorera y cementera. Castillo es el recuerdo de cómo el alcohol se utilizaba para controlar pueblos indígenas. Novella es una metáfora de imposición de una cementera, pese al rechazo de la misma por parte de los habitantes de San Juan Comalapa.

Posterior a la publicación de los edictos, una ola de racismo, insultos y lógica clasista se volcó sobre ella y los apellidos que fueron documentados también para la obra en su conjunto.

2.2.10 Caroline Monnet

Nombre: Caroline Monnet.

Fecha y lugar de nacimiento: Outaouais, Quebec, 1985.

Semblanza biográfica:

Anishinaabe¹⁰⁹ / francesa. Artista multidisciplinar con sede en Montreal, Quebec.

Estudió Sociología y Comunicación en la Universidad de Ottawa, Canadá (2003-2006). En la Universidad de Granada (España) antes de seguir una carrera de Artes Visuales y Cine.

En 2016 fue seleccionada para la residencia de la Cinéfondation en París. Recibió el Premio Hopper 2021, el Premio Pierre-Ayot 2020, el Premio de Arte Sobey 2020. Los Premios de Arte Indígena REVEAL, así como becas del Consejo de las Artes de Canadá, Conseil des arts et des lettres du Québec y le Conseil des arts de Montréal. Su obra fílmica debut titulada Ikwé, es un corto experimental sobre la transmisión generacional de conocimientos tradicionales (NFB, 2022).

Posición identitaria e ideológica:

Se define como anishinaabe / francesa. De manera específica como angloquina¹¹⁰. Nació en territorios del Noroeste, su infancia la desarrolló en Outaouais, Canadá y Francia.

La artista sostiene: “I want to speak about a people moving forward, a people who are mobilizing themselves [...] We are contemporary, culturally rooted and constantly on the move¹¹¹” (NFB, 2022). Busca puntos de conexión entre su origen, su cultura y el mundo occidental contemporáneo.

Búsquedas artísticas:

¹⁰⁹ Véase Enunciamento de lo Anishinaabe señalado con Rolande Souliere.

¹¹⁰ Pueblo nativo ubicado en el actual Canadá, Estados Unidos y el Norte de México.

¹¹¹ Quiero hablar sobre personas en constante movimiento, personas que se movilizan por sí mismos. Nosotros vivimos en la contemporaneidad, culturalmente arraigados y en constante movimiento. (traducción propia).



Figura 15.- Renaissance. Caroline Monnet, 2018, cortesía de la artista.

Monnet utiliza demuestra interés en Artes visuales y mediáticas para comunicar ideas complejas sobre identidad indígena y la vida bicultural a través del examen de historias culturales. Su trabajo se cuestiona el impacto del colonialismo. Actualiza sistemas obsoletos con metodologías indígenas. En términos técnicos, es a menudo minimalista pero cargado de emociones. Habla de las complejidades en la realidad de pueblos aborígenes actuales (Art Souterrain, 2022).

Se ha distinguido por trabajar con materiales industriales, combina el vocabulario de culturas visuales populares y tradicionales con tropos de abstracción modernista para crear formas híbridas únicas (Monnet, Bio, 2022).

Su primer largometraje: *Bootlegger* se estrenó en 2021. Al respecto opina: “Vengo de las artes visuales, por lo que la estética visual es muy importante para mí, hasta el trabajo de cámara o el simbolismo en algunas de las imágenes” (Monnet en Rosa, 2021).

Obra ejemplificativa:

Título: History Shall Speak for Itself¹¹².

Técnica: Impresión digital sobre aluminio.

Año: 2018.

La obra se compone por la superposición de dos fotografías. Una tomada por la propia artista (Figura 15) y la otra de carácter histórico y monocromático, obra comisionada para las ventanas al nivel de la calle del TIFF Bell Lightbox, muestra una cronología en collage de la representación femenina indígena en el cine.

La imagen en blanco y negro representa la manera occidental tradicional de mujeres indígenas: consumadas a tareas domésticas casi sin querer ser fotografiadas. Contrastada esta imagen por un grupo de mujeres que miran directamente a la cámara, vestidas con atuendos indígenas, pero con influencia estética europea, da la idea de una sesión fotográfica de moda. Pieza titulada Renacimiento (2018).

Esta imagen se construyó con la colaboración como modelos a la documentalista Alanis Obomsawin, la actriz quebequesa Dominique Pétin, la diseñadora de vestuario



Figura 16.- History Shall Speak for Itself, Caroline Monnet, 2018, cortesía de la artista.

¹¹² La Historia hablará por sí misma (traducción propia)

Swaneige Bertrand, la estudiante de cine Catherine Boivin, así como la artista y su hermana (Monnet, 2018).

La manera en que se entretajan las tiras de imágenes busca enfatizar la idea de línea del tiempo (Figura 16), como una película análoga, la artista busca destacar el poder y la autodeterminación que las mujeres asumen al frente de los debates sobre indigenismo en la sociedad canadiense.

2.2.11 Mónica Venada Díaz

Nombre: Mónica Díaz Martínez.

Fecha y lugar de nacimiento: Ciudad de México, México, 1988.

Breve semblanza biográfica:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM (2012). Tejedora artesanal de palma. Heredera de la técnica de tejido por su abuela materna, Justina Pérez (quien a su vez es originaria de la comunidad de San Luis Amatlán, en la Sierra Sur del Estado de Oaxaca, México).

Becaria del FONCA¹¹³ en el programa *Jóvenes Creadores*¹¹⁴ en la categoría *Artes y tradiciones populares* del periodo 2019/2020. En 2020 fue beneficiaria de la *Beca México Territorio Creativo* de *Design Week México* y la Embajada de Estados Unidos.

Posición identitaria e ideológica:

La artista se considera Mixe¹¹⁵ por parte de su madre, su padre y de su abuela tejedora. Su estadía de 2015 a 2017 en San Luis Amatlán, Oaxaca (con su abuela) le permitió adentrarse en la dinámica de comunidad diametralmente distinta a los mecanismos usados en la Ciudad de México.

¹¹³ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Organismo público mexicano cuyo propósito es el estímulo a la producción artística y cultural del país.

¹¹⁴ En México se considera la Beca gubernamental más representativa e importante del país tanto por el monto económico de la beca, como por el prestigio que implica el obtenerla, dado que es resultado de un proceso de selección de proyectos artísticos postulados. En la edición 2020 se recibieron 1,095 postulaciones, de las cuales fueron seleccionadas 225, que representan el 20% del total (Secretaría de Cultura del Gobierno de México, 2020).

¹¹⁵ El pueblo *mixe* se autodenomina Ayuukjä'äy, su idioma es el ayuuk, se ubican en la región noreste del estado de Oaxaca, México, igualmente presentes en Veracruz (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2017).

Búsquedas artísticas:

Considera que las técnicas que aplica para el tejido son saberes ancestrales, y en ese sentido busca “preservar el tejer como su abuela” (Díaz Martínez, 2021), a la cual considera “maestra de tejido de palma” (2021). Mónica sostiene: “Estamos visibilizando a todas las mujeres que tejen palma, un tejido complejo, su valor está en el tiempo, en el pedazo de vida que dejo en cada pieza y la hace valiosa” (2021).

Más allá del valor asignado a los materiales –un hecho usualmente atribuible a la joyería– estas piezas contienen tiempo y procesos creativos especializados y perfeccionados que le dan su sentido y valor social. La artista señala: “me gusta pensar que lo que hago ayuda a otras tejedoras a valorizar su tiempo también”

Considera el tejido un método de exploración en sí misma, un lenguaje que se ejercita todo el tiempo. Mediante el diseño de estructuras distintas, considera que mantiene su técnica y contenido ancestral, aplicado y entendido en formas diversas y personales. Confirma: “Encontrarme en la palma fue un proceso de autodescubrimiento, de conocer a mi abuela” (2021). En sus diseños, la artista ha incrustado como revalorización en las labores, formas en el diseño: de corazón, trébol, cohete, mariposa de aceite, pez, pollo, garabato. Transforma los estilos en tafetán, sarga y entrecruzada (Manzo, 2021)

Ahora Mónica se plantea la realización de escultura en palma en grandes dimensiones: “somos artistas populares, con un aprendizaje de larga trayectoria, pienso que nuestras propuestas son obras de arte” (2021) Incursiona también en la sustentabilidad de los tintes para aplicar a la palma a través del uso de la cochinilla, el pericón y el añil y dejar de lado el uso de la anilina con colorante.

Obra ejemplificativa:

Título: Molinillo Necklace.

Técnica: Palma tejida a mano en técnica asargada en tono natural y pigmentada con índigo y pericón.

Año: 2020



Figura 17.- Molinillo Necklace, Mónica Díaz, 2020, cortesía de la artista.

Molinillo Necklace (Figura 17) o bien, *Collar Molinillo* en su traducción al español. Una pieza de entramado y tejido delicado en proporción miniatura. Elaborado con una técnica de tejido que le permite una asombrosa maleabilidad. La pieza se sirvió de hilos de palma previamente pigmentados de manera orgánica a partir de índigo y pericón en una variación degradada de colores que van de un verde intenso, hasta un ocre amarillo muy tenue. Esta paleta de colores se repite en los segmentos de la pieza sin llegar a ser absolutamente controlado, sino secuencial y orgánico. La maleabilidad de la pieza y los colores aplicados a la misma, representa el cuerpo de una serpiente. Se encuentra en el tejido preciso, escamas reptilianas. En su selección de pigmentos, se observan procesos de maduración, cambio y nacimiento de escamas.

En su apariencia se encuentra esta referencia, así como el título que junto con esta composición de doble convexo seguida de un doble cóncavo, forman el ritmo propio de un molinillo de chocolate. De ahí el título, una herramienta manual usada en Oaxaca para preparar bebida a base de agua con chocolate con el perfeccionamiento de una herramienta que permite obtener una mezcla homogénea. Este ritmo en particular es de alta maleabilidad.

Al unir color, textura, apariencia, maleabilidad y título, se piensa que esta obra pretende reinterpretar su uso común. El hecho de ser creado como collar, su forma, color, contrasta intencionalmente. La artista pudo generar degradación de colores tierra (que

hubiesen sido acordes al título y a la forma que busca emular). En su lugar, muestra esta paleta de colores precisa. En resumen, es una pieza que busca generar contrastes en el tamaño, en sus posibilidades plásticas, su color y en lo que puede decir de su conjunto como pieza utilitaria y no utilitaria.

Título: Red Corn Necklace.

Técnica: Trenzado a mano de palma y pelo de caballo, todo teñido con grana cochinilla.

Año: 2020.

Red Corn Necklace (Figura 18) o bien, *Collar de Maíz Rojo* en su traducción al español. Se tiene un interesante uso del título de la pieza en contraposición a la obra misma.

La pieza parte de 45 figuras tubulares a manera de conos, troncos pigmentados en tono rojizo –que más bien se acerca a un rosa tenue–, elementos tubulares que dan forma y estructura al collar en sí, raíz de nutridos cuerpos foliculares pigmentados, los cuales, en efecto, son pelo de caballo. Todos los elementos de la pieza fueron previamente pigmentados con grana cochinilla, de ahí el peculiar color del que no se pierde vista, del mismo modo que el degradado presente en los elementos de palma. La pieza parte de una figura interna circular que termina en una gota ascendente o lágrima.

El pelo de caballo que se aprecia altamente trabajado, peinado y cortado es un elemento que da esta forma externa de gota. Es interesante cómo el pigmento se absorbió de manera peculiar en cada folículo, da una apariencia de leves variaciones de color a lo largo de toda la pieza. La raíz de cada segmento genera un aire, un espacio que da pie al mar de color rosado. Lo que lleva a pensar que estos pequeños espacios de vacío, permiten que, al momento de usar esta pieza sobre la piel, genera un contraste entre piel y pelo pigmentado.

Usualmente se atribuye a la grana cochinilla un color rojizo, pero en su uso más sustentable se obtiene este tono no tan popularizado. Es evidente que, del uso de este elemento en la pieza, se obtiene parte de su título.



Figura 18.- Red Corn Necklace, Mónica Díaz, 2020, cortesía de la artista.

2.2.12 Paula Baeza Pailamilla

Nombre: Paula Baeza Pailamilla.

Fecha y lugar de nacimiento: Santiago de Chile, 1988.

Semblanza biográfica:

2014-2016. Master Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

2009- 2012. Pedagogía en Danza Contemporánea, Universidad ARCIS. Santiago, Chile.

Desde 2011 ha desarrollado su trabajo desde el performance, se basa en su propia identidad mapuche, punto de origen para sus obras. Se cuestiona a sí misma y a su contexto histórico, político y social. Destaca su trabajo textil desde proyectos de arte relacional. Desde el año 2016, forma parte del colectivo mapuche Rangiñtulewfü (Baeza Pailamilla, Bio, 2021).

Su familia migró del campo a la ciudad. Ella es la segunda generación en nacer en la ciudad. Se considera nieta de la diáspora del campo a la ciudad. Es una mapuche de Santiago, resultado del desarraigo colonial, del sistema de aniquilación que buscó una esclavitud moderna mediante trabajos de condiciones precarias.

Posición identitaria e ideológica:

Se reconoce mapuche¹¹⁶, pueblo nación cuyo territorio originalmente corresponde al actual Chile y Argentina, espacio territorial conocido como Guamalpu. Su conciencia indígena estuvo presente en su identidad desde temprana edad: “yo siempre supe que era indígena por mi nombre, por mi apellido mapuche, por mi apariencia” (2021). Forma parte del movimiento que lucha por la revitalización indígena. Aprende de los abuelos de la comunidad. Es parte de una generación que cuenta con herramientas académicas para la recuperación lingüística y cultural de su pueblo.

Sostiene que hablar mapuche es una experiencia de vida, convive con ser una persona contemporánea. Se entendió durante un periodo de su vida como una *mapuche punk*. Su trabajo como activista se centra en la revitalización de la lengua.

Búsquedas artísticas:

Se define como artista sin una especificación técnica, reconoce que continuamente transita de lo tradicional, lo textil, lo visual, lo audiovisual, la instalación, el performance (Baeza Pailamilla, 2021). Realizó una estadía de un año en Europa, proceso fuerte; acudió desde una conciencia teorizada, origen de la colonización de nuestro continente. Afirma: “vivir y trabajar en Europa supone el riesgo de someter su cuerpo a una erotización, como un cliché y un proceso de telón legitimador de Europa hacia el mundo” (2021).

Su obra coloca siempre la postura mapuche dentro de las dinámicas contemporáneas de su vida cotidiana: como persona, sociedad chilena metropolitana y en general, de sujetos indígenas ante las vorágines capitalistas contemporáneas.

Obra ejemplificativa:

Título: Mi cuerpo es un museo / *My body is a museum*.

Técnica: Performance.

Año: 2019.

Fotografía: Lorna Remmele.

Descripción de la artista:

¹¹⁶ Se considera el pueblo indígena que mayor resistencia presentó en el proceso de conquista en el sur del continente durante el siglo XVI. Sostuvieron el enfrentamiento denominado la rebelión de 1598-1602 y la Guerra de Arauco acontecida en la primera mitad del siglo XVII y la que se denomina la última gran rebelión mapuche de 1656, de donde se reorganizaron Chile, Argentina y los Andes (Memoria chilena, 2021).

Dentro de una vitrina móvil, me ubico estática portando joyería mapuche tradicional que usamos las mujeres y vistiendo completamente de negro, con todo mi cuerpo cubierto. En Chile existen museos que saquearon tumbas y casas extrayendo joyas, textiles, utensilios de uso cotidiano y un sinfín de objetos sagrados que hoy se exhiben en maniqués sin rostro. Esta acción tensiona esa aparición/desaparición de los cuerpos mapuche, que seguimos vivos/as mientras que la institucionalidad estatal intenta borrar nuestra existencia. (Baeza Pailamilla, 2020)

Esta pieza (Figura 19) es una crítica directa a la idea extendida de que los pueblos indígenas son asuntos históricos propios de la arqueología y la historia de las democracias latinoamericanas. La artista con esta obra enuncia que ella como mujer mapuche, existe en los contextos contemporáneos, vive y respira, no es un asunto pasado y muerto, que no sólo existe como un caso aislado, sino que representa a su comunidad mapuche que vive igualmente en la sociedad chilena actual. Juega un papel de maniquí inmutable, como usualmente se aprecia a lo mapuche en términos museísticos al no hacer visible ninguna parte de piel u ojos en su performance. La vitrina donde se coloca, da la impresión de objeto de exhibición. Se cosifica para hacer latente la situación de borrado y lucha.



Figura 19.- Mi cuerpo es un museo / My body is a museum, Paula Baeza Pailmilla, 2019, cortesía de la artista.

2.2.13 Alix Yolitzin

Nombre: Alix Yolitzin Núñez Islas.

Lugar y fecha de nacimiento: Actopan, Hidalgo, 1989.

Semblanza biográfica:

Su primera formación profesional es Arquitectura por el Instituto Tecnológico de Pachuca. Recientemente concluyó la Licenciatura en Artes Visuales con terminación en Artes plásticas. Desciende de raíces otomíes¹¹⁷ del Valle del Mezquital del Estado de Hidalgo. Busca realizarse como artista plástica. Incursiona de manera firme, en los ámbitos del Arte plástico en Querétaro y México como país.

Posición identitaria e ideológica:

Se siente profundamente identificada con el lado materno familiar, con su abuela que practica medicina tradicional, con la intuición de sus tías abuelas, con la tierra, la barbacoa y el maguey. Investigar sus orígenes como migrante ha sido crucial, saberse perteneciente al Valle del Mezquital. Encuentra una constante nostalgia, un ejercicio de vivencia de contacto con la naturaleza en el viajar de su comunidad de origen a la urbe queretana. Asevera: “yo no me considero feminista. Pero opongo resistencia al nacer en un mundo de hombres” (Yolitzin, 2021). Al mismo tiempo se encuentra en una indagación y reapropiación del cuerpo femenino.

Búsquedas artísticas:

Aborda en su trabajo, una vertiente primordial que reflexiona sobre la violencia. Ha creado un lenguaje pictórico en el enojo. Su formación en arquitectura le permitió desarrollar un dibujo procesado, estructurado. En la pintura es justo lo que pretende desestructurar. Considera que su trazo y método de pintura es instintivo, no quiso hacerlo de acuerdo a términos académicos (Yolitzin, 2021). Su técnica es una pincelada tipo mancha de trabajo rápido, de estilo impresionista, pero muy preciso. Logra degradado, un estilo a la prima. Debate entre la ambivalencia de un lenguaje pictórico explícito y no explícito.

¹¹⁷ Los otomíes se autonombran Hñähñú. El Gobierno de México considera que su población se encuentra distribuida entre los estados de México, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Veracruz, Puebla, Tlaxcala y Michoacán (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2014).

El tema del cuerpo femenino es la columna vertebral del trabajo de Alix. Después de su investigación sobre la violencia de género, trabaja con el tema del racismo, que también es otra forma de violencia. En concreto, investiga la violencia contra las mujeres de descendencia indígena. Se encuentra en un proceso de reapropiación y uso simbólico de su piel morena, su pertenencia al pueblo y de reforzamiento de estos rasgos como propios.

Considera al cuerpo como territorio de guerra, entiende al cuerpo como un paisaje, como un lienzo, y en esa misma línea asevera que la violencia se contiene en la memoria colectiva y se resiente en los cuerpos por generaciones, lo equivalente a sufrir en un cuerpo contemporáneo las heridas de sus antepasados.

Internaliza innumerables debates en su obra y en su posicionamiento ideológico: el cuerpo y la mujer, el reflejo de sí en su obra, el feminismo en Querétaro, el resistir y defender. Se centra reiteradamente en visibilizar la violencia de género y dignificar el cuerpo de la mujer.

Obra ejemplificativa:

Título: Inhibición.

Técnica: Óleo y acrílico sobre lienzo.

Año: 2021.

Inauguró el 3 de diciembre de 2021 en el Museo de la Ciudad de Querétaro una exposición pictórica con la que buscó visibilizar la violencia de género, abrir los ojos y mantener la mirada frente a cada pieza. Reto que propone en *El cuerpo: femenino: Territorio de Batalla en México*:

Una mujer ha sido privada de su libertad, su rostro está cubierto por un plástico transparente que le impide respirar. El plástico es una barrera entre lo que se ve y lo que no se quiere ver. La mirada de la mujer no es la de una víctima, es una mirada fija, fuerte, que confronta al espectador, y parece decir: ¡No voy a permitir que siga pasando esto! (Yolitzin, 2021)

La descripción corresponde al texto de sala y ficha técnica de *Territorio I, Inhibición* (Figura 20). Una pieza de 12 que integran la serie pictórica. El proyecto nació desde un dolor



Figura 20.- Inhibición, Alix Yolitzin, 2021, cortesía de la artista.

personal, desde la impotencia de la injusticia, desde aquellas voces que han quedado silenciadas. El silencio y la injusticia son dos constantes en los casos de la violencia a la mujer. Para desarrollar su proyecto entrevistó a mujeres violentadas:

Eso me hizo abrir los ojos a las mujeres que están a mi alrededor, amigas, conocidas, historias de mujeres que yo veo en grupos feministas y que, es una realidad, las historias de violencia son muy frecuentes, eso es triste, y es imposible no verlas. (G. Benítez, 2021)

La obra en términos técnicos, permite apreciar un gran manejo del trazo, figuras definidas que generan una gran impresión. Articula belleza en la crueldad más vil. Su obra presente mensajes claros que trabajan con el título y el texto que lo acompaña. La pieza se integra de

un proceso de mancha de amplio espectro tonal bien interconectada, genera un efecto de degradado bien logrado. Su obra enfatiza y muestra la piel morena, la piel mestiza, la piel mexicana conjugada con ropa clara, blanca, crema de inocencia, de no intención, de víctima, su obra de formato mediano logra un gran detalle de representación figurativa.

2.2.14 Marilya Hinostroza

Nombre: Marilya Hinostroza González.

Fecha y lugar de nacimiento: Huancayo, Perú, 1990.

Semblanza biográfica:

Originaria de Los Andes centrales del Perú. Egresada de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Medalla de Plata de la especialidad Pintura (2013). Entre sus exposiciones individuales destacan: *In Situ. Frente a tus ojos* (Lima, Perú 2017), *Huaylarsh, presente y pasado* (Lima, Perú 2016), *Adagio* (California, EEUU, 2015).

Posición identitaria e ideológica:

Vivió su infancia en Huancayo¹¹⁸, posteriormente viaja a Lima para sus estudios profesionales. Pese a la discriminación a su condición de serrana, superó las adversidades y ahora se siente más orgullosa de su procedencia cultural y geográfica. Como migrante y viajera entre Lima y Huancayo, estima que “existe un abandono muy grave por parte del Estado hacia las zonas rurales” (Hinostroza Gonzalez, 2021).

Búsquedas artísticas:

Su trabajo pictórico es de gran formato al óleo, sostiene una búsqueda por lo que define como naturalidad. Su técnica la define como figurativa, pero también con motivos abstractos, realista, pero no hiperrealista. Dibuja y pinta a todas las personas que conoce, a todos sus familiares y personas que transitan y han transitado en su vida:

Mi arte representa mi vida, mi historia, y cada personaje tiene algo de mí. La temática en la mayoría de mis obras es *Huancayo, wacrapuquio* la tierra que me vio nacer

¹¹⁸ Referido a la cultura Huanca de Perú, desarrollada en la sierra central del país entre Jauja y Huancayo (Educared, 2022).

donde mi familia bordaba sus trajes típicos y bailaban siguiendo nuestras tradiciones hasta el día de hoy. (Hinostroza Gonzalez, 2021)

Gran parte de su trabajo documenta cambios, mutaciones y adaptaciones de la vestimenta tradicional del carnaval de Huaynas a través de su proyecto *Memoria*, el cual nació como viaje al pasado y a su identidad.



Figura 21.- La faja de la Breña, Marilya Hinostroza, 2013., cortesía de la artista.

Obra ejemplificativa:

Título: La faja de la Breña.

Autora: Marilya Hinostroza.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 190 x 140 cm

Año: 2013.

De la serie: Huaylars, presente y pasado.

La pieza en formato vertical, representa una mujer de pie en postura de baile. Mira al espectador (Figura 21). Contrasta color, utiliza marco amarillo que se vislumbra en las capas interiores del fondo de su falda, así como en la faja de breña que porta, la cual tiene apliques de colores rosas y azules.

La protagonista porta una indumentaria tradicional para

danza: collar en forma de corazón en el pecho, capa y sombrero. Su mirada directa no reúsa al espectador. El foco central de la pieza es la fajilla que porta la mujer. La posición frontal es sumamente interesante, el fondo es casi imperceptible, no muestra nada sustancial, la mujer es la protagonista y su vestimenta como registro del tiempo presente.

2.2.15 Chío Blanche

Nombre: Chío Blanche.

Fecha y lugar de nacimiento: Ciudad de México, México, 1990.

Semblanza biográfica:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM. Actualmente vive y se desempeña en Xochimilco, Alcaldía que, junto con Tláhuac y Milpa Alta, se consideran la zona *Náhuatl* de la Ciudad de México. Su proyecto de bordado y textiles empezó en 2017 a los 28 años de edad. Fundó junto con su pareja Luis Islas, el proyecto interdisciplinario *Casa Bartolo* en Xochimilco y Estado de México (Blanche & Islas, 2022).

Posición identitaria e ideológica:

Se reconoce como Náhuatl¹¹⁹ del Estado de México. Busca crear proyectos contemporáneos a partir de su cosmovisión náhuatl, acto que potencia su creatividad. Gusta de mostrar sus procesos creativos. Documenta y publica diariamente sus avances y procesos desde principios del 2020.



Figura 23.- Centralización en México, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.



Figura 22.- Centralización en México detalle 2, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.

¹¹⁹ Véase la breve explicación sobre la comunidad Náhuatl en el segmento de Guillermina Ortega.



Figura 24.- Centralización en México detalle 3, Chío Blanche, 2016, cortesía de la artista.

Búsquedas artísticas:

Interpreta sus obras como proceso curativo y de autorrealización personal. No pretende obtener piezas terminadas como fin último, aprecia el proceso más que el resultado (Blanche, 2021). Su técnica se centra en el bordado, funciona para la artista como un medio de documentación e interpretación de su estilo y manera de ver la vida (Blanche, 2017).

Para Chío, su trabajo no se dirige entre arte y artesanía, su cosmovisión le ha

permitido entender que al realizar su trabajo de bordado y teñido “tiene el propósito de perfeccionar nuestro ser, la pieza permite perfeccionar mi alma, yo lo veo como la materialización de mi alma” (2021). Utiliza el bordado como un símbolo, como camino no como meta. Por lo tanto, el debate arte/artesanía queda fuera de sus preocupaciones técnicas y teóricas.

Obra ejemplificativa:

Título: Centralización en México.

Técnica: Bordado sobre tela.

Año: 2016.

Las tres piezas que funcionan como secuencia, inician con una representación de México como país (Figura 23). Posteriormente al Estado de México (Figura 22) y finalmente a Xochimilco (Figura 24), una de las 16 delegaciones donde la artista radica.

La artista en esta obra, analiza la geomorfología del país, el Estado y las alcaldías que la rodean, asevera que “las formas de la superficie terrestre es el resultado de un balance dinámico generando procesos internos que funcionan en armonía y equilibrio” (Blanche, 2017).

La pieza reflexiona sobre cómo la centralización ha estado presente en la vida de la artista, cuestión que permea en todo México en realidad. Durante décadas, los centros de poder, de metrópoli, de acceso a servicios públicos y espacios gubernamentales, así como mejor estilo de vida, se han centralizado en la Capital del país y recientemente a capitales estatales, dejan a la provincia y a las comunidades no urbanas en precariedad y con poco acceso a servicios públicos básicos.

2.2.16 Manai Kowii

Nombre: Nary Manai Kowii Alta.

Fecha y lugar de nacimiento: Quito, Ecuador, 1990.

Semblanza biográfica:

Artista visual por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. *Master* en Estudios culturales con Mención en Artes y Estudios Visuales por la Universidad Andina Simón Bolívar. Su línea de investigación explora temáticas relacionadas a los procesos de autodeterminación a través del arte.

Su relación con sus orígenes indígenas, ha estado presente en *Manai*. Estudió Historia del Arte de los Pueblos Indígenas, formó parte del colectivo *Sumakruray*, integrado por artistas de pueblos indígenas.

En 2016 fundó el Colectivo Warmy Muyu (que significa mujer semilla, la semilla de mujeres) que visibiliza la propuesta de mujeres de pueblos y nacionalidades indígenas (Kowii Alta, 2021). En 2013 presentó su primera exposición individual titulada *Kayay, La llamada*. Su madre proviene de la comunidad Cotacachi, Ecuador; su padre de Otobal, Ecuador. Ella reside en Quito.

Posición identitaria e ideológica:

Busca evidenciar como es ser mujer en kichwa¹²⁰. Moldea concepciones definidas de su posición como generadora de arte y mujer: “Ser mujer indígena implica que dedico parte de mi tiempo a explorar conocimientos transmitidos por madres/tías/abuelas sobre los cuales reflexiona, genera diálogos” (Kowii Alta, 2021).

¹²⁰ El pueblo kichwa está conformado por grupos que hablan una variante del quechua. Se asientan en la Amazonía peruana y ecuatoriana (Ministerio de Cultura de Perú, 2022).

Su proyecto es regresar a alguna de las comunidades originarias de sus padres, ellos le mostraron la importancia de ser indígena, lo que significa e implican las fiestas, prácticas y rituales que permiten mantenerse conectados con sus comunidades de origen en Quito.

Búsquedas artísticas:

Su propuesta artística toma como punto de partida el ser mujer indígena para que a partir de lenguajes como la pintura, el video, etc.; genere debate y transmita lo que significa ser mujer kichwa en la actualidad: “El arte es un espacio que me permite ahondar de los conocimientos y saberes de mi pueblo” (Kowii Alta, 2021). Acuña el concepto integrador: Pueblos y nacionalidades indígenas de la Abya Yala. En un inicio se concentraba en el arte tradicional, poco a poco se dio cuenta que las prácticas contemporáneas como el performance o el arte digital eran espacios de comunicación eficientes para los diálogos que quería ofertar.

Inició con Arte digital en 2017 por la accesibilidad y la manera en que puede llegar a mayor público. Busca vivir del arte, utilizarlo como herramienta, profesión, modo de vida que le permita desarrollarse como indígena en sus escenarios diarios.

Confirma que “es complejo ser artista, y más ser artista mujer indígena, no existe visibilidad legitimada en redes sociales o internet” (Kowii Alta, 2021). Pese a ello “nuestra aspiración no es encontrarnos como artistas catalogadas en páginas institucionales de arte sino incitar la reflexión y el debate sobre las prácticas hegemónicas del arte” (Kowii Alta, 2021).

Obra ejemplificativa:

Título: Warmi puncha.

Técnica: Ilustración digital.

Año: 2022.

Una traducción literal al título pudiese ser: día de la mujer o día femenino, equivalente al Día Internacional de la mujer, pero desde una concepción kichwa / Ecuatoriana.

La artista sostiene respecto a su obra: “para mí el *warmi puncha*, implica el comienzo de un nuevo ciclo. Que tengamos esa fortaleza para poder curar todas esas heridas que el odio y racismo han dejado. Que la próxima cosecha este cargada de mucha fortaleza”:



Figura 25.- Warmi puncha, Manai Kowii, 2022, cortesía de la artista.

Tukuylla ñukanchik makita kushunchik kay llakita llukshichun. Kay pacha tukuylla s'huk katun minkayta rurana kanchik, sinchi ñan charinchik shinapash juyaywan tukuylla ushanchik (Kowii, 20222)

La pieza (Figura 25) representa a una mujer y una niña en medio de la noche en un campo de maíz. En el horizonte se aprecia una montaña, la luna y las estrellas. En un primer plano, la mujer adulta sostiene dos mazorcas, una morada y otra en tonos ocre, mismas que dan cuenta de las variantes del maíz. Refiere la relación que la artista sostiene con la celebración del ciclo agrícola y de cosecha.

La mujer se atavía de una máscara con símbolos rojos y ocre, idea de una máscara de sol. Llama al sol para el siguiente día. Los ojos, la nariz rosa y la lengua expuesta dan un aire de deidad. La pequeña que sostiene firmemente su mano, camina confiada, respira el aire nocturno con plenitud.

2.2.17 Milena Cabrera

Nombre: Milena Catalina Cabrera Suárez

Fecha y lugar de nacimiento: Quito, Ecuador; 1991.

Breve semblanza biográfica:

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Central de Ecuador (2018), Título obtenido con la tesis: “La práctica cerámica de la cultura canelos kichwa a través del corto animado julucu warmi”. Ganadora de la Convocatoria para Proyectos Artísticos y Culturales 2018-

2019, del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, dentro de la modalidad de proyectos de creación artística. Colaboradora e ilustradora del libro *El Arte del Barro, Ilustraciones y narraciones de la cerámica Canelos Kichwa* de 2019.

Miembro del Colectivo Warmi Muyu desde 2016, integra mujeres artistas, miembros de pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, utilizan siempre un método comunitario para llevar a cabo sus proyectos.

Posición identitaria e ideológica:

De ascendencia Achuar¹²¹, (de la amazonia ecuatoriana) por parte de madre y Pasto¹²² (pueblo indígena del norte de Ecuador, de la provincia Carchi) por parte de padre. Su conciencia indígena es “un proceso de desarrollo espiritual, de autoconocimiento a través del arte, lo que me llevó a profundizar en mis raíces” (Cabrera Suárez, 2021). Considera su trabajo como cruce entre el ser mujer/raíz/ser indígena. Mantiene la importancia de que “somos seres sintientes espirituales encarnados en esta experiencia humana” (2021).

Reconoce que una de sus luchas más grandes es contra el racismo social y el Estado, y que justo son los pueblos indígenas los que convocan su participación para proyectos al interior de ellos, encuentran en el arte un método para entablar diálogos de manera que la lengua no se considere una barrera para la conversación. Afirma: “Yo veo al arte como una herramienta y un medio, donde los saberes indígenas se encuentran estrechamente relacionados con la oralidad y la representación a través de estos de la cosmovisión de cada cultura, mi búsqueda pretender rescatar estas cosmovisiones” (Cabrera Suárez, 2021).

Búsquedas artísticas:

Su primera línea de trabajo es la relación mujer y arte, romper patrones que condicionan la existencia de la mujer, evadir límites creados en su mente, lo que es un desafío en todo sentido, pero satisfactorio, ya que ha encontrado mujeres en este mismo camino. Su segunda línea de acción es la visibilización de saberes, técnicas, conocimientos y cosmovisiones de

¹²¹ Su nombre proviene de las grandes palmeras de la Amazonía peruana, su lengua pertenece a la familia lingüística Jíbaro. Históricamente se reconoce su resistencia hacia el proceso colonial. Es hasta el siglo XIX que permaneció en relativo aislamiento, se ubican actualmente en el norte del departamento de Loreto de Perú y el sur de Ecuador (Ministerio de Cultura de Perú, 2022).

¹²² Se ubican en el sur de Colombia y el norte de Ecuador, su lengua pertenece a la familia Chibcha, pero actualmente se considera una lengua muerta, ya que no hay hablantes maternos de su parte, fue sustituida por el *kichwa* (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, 2014).



Figura 26.- Abuela Eulalia, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.

pueblos a los que pertenece y con los que trabaja, por medio de recaudación de datos, documentación e ilustración de los mismos. Desarrolla de manera individual como colectiva, proyectos de arte para niños en comunidades indígenas.

Obra ejemplificativa:

Título: Abuela Eulalia.

Técnica: carboncillo y sangre de drago sobre lienzo.

Año: 2018

Su primera muestra artística aborda una búsqueda, la reivindicación de su legado materno. En medio se muestra la obra *Abuela Eulalia* (Figura 26) con dimensiones de 175cm x 80cm. La pieza tiene claras intenciones figurativas: representar a un personaje concreto y con identidad (no a una persona que representa otra cosa a su vez). Este lienzo se trabajó con la intención de representar a una figura femenina relevante en la genealogía materna de Milena Cabrera.

La obra en tonos de alto contraste de blanco y negro, son un juego interesante de luz y sombra que generan los rasgos y la posición de la mujer al centro de la pieza: erguida, de pie, mira directamente al espectador, manos casi unidas debajo de los pechos, como tratando de ocultar esa grieta negra en el centro de su cuerpo; descalza, cabello corto, líneas de edad (pero no avanzada); ataviada con un blusón debajo de las rodillas y abultado en los codos.

Resulta interesante el uso intencional de sangre de drago, aplicado únicamente sobre la bata, no sobre su cuerpo. Considerando las propiedades curativas de la sangre de drago, se puede pensar que esta simbología enuncia que la Abuela Eulalia es o fue una curandera/sanadora, su ropaje da cuenta de las curaciones que ha asistido; una bata simple pero funcional, unos casi infinitos puntos que muestran una vida de trabajo constante. Esa



Figura 27.- Sanando mi linaje materno, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.

grieta negra llama la atención: pudiese ser una señal de agotamiento o un efecto colateral de la propia sanación para los demás.

Título: Sanando mi linaje materno.

Técnica: Instalación.

Año: 2018.

Para entender mejor la pieza de *Abuela Eulalia*, se presenta inmersa en la instalación, para la que se creó *Sanando mi linaje materno* (Figura 27). Aquí se aprecia que Eulalia se encuentra en compañía de otras mujeres, otras ancestros de la genealogía materna de Milena. La mujer de la extrema izquierda porta una rama –seguramente medicinal– que sostiene con la mano derecha. En el centro, una tercera mujer ataviada de una bata, porta en su pecho un collar, en las manos hierbas que se pueden sugerir como medicinales y/o rituales también.

En el eje del espacio, se muestra una pieza tridimensional. En la parte superior se colocan cuatro máscaras que apuntan a puntos equitativos (puntos cardinales), en medio de ellos cuelga un objeto con forma de gota, tejido con fibras textiles; del cual emana una luz cálida. Si observamos a detalle (Figura 28) representa un nido, así como un simbolismo de una bolsa embrionaria, una placenta en suspensión, dentro de ella una pequeña figura en

posición fetal (figura humanoide), un recién nacido o incluso un feto, el cual se encuentra en medio de las mujeres.

En este juego de simbolismos, puede confirmarse que el neonato representa a Milena rodeada de sus ancestras maternas, bendecida antes de nacer, guiada, protegida y moldeada por sus saberes ancestrales. Estas piezas, armadas en su conjunto como una obra introspectiva, plantean una mirada y una reflexión más allá de la propia individualidad, invitan a una introspección hacia las que mujeres que nos anteceden y dan sentido a la vida propia. Milena afirma que su proyecto de tesis de licenciatura es parte de la obra que se presentó, fue relacionada con la comunidad de su madre. Hoy en día desarrolla un proyecto en la comunidad de su padre que consiste en la creación de una escuela de saberes para compartir conocimientos entre integrantes de la región con la pretensión de evitar el olvido de las prácticas tradicionales heredadas. Buscan crear un espacio intercultural/interdisciplinario de manera autogestiva.



Figura 28.- Sanando mi linaje materno, detalle, Milena Cabrera, 2018, cortesía de la artista.

2.2.18 Jarufe Vargas

Nombre: Jarufe Vargas Pacci.

Fecha y lugar de nacimiento: Tacna, Perú, 1993.

Semblanza biográfica:

Obtuvo su título de Artes Visuales con mención en Escultura en 2021 con la tesis “Psicopatologías en la Era de la Conectividad. Posibles efectos de la interacción entre el humano y las tecnologías cibernéticas y sus manifestaciones en la creación artística”.

Se reconoce descendiente de aimaras¹²³ por parte de su abuela materna, pero no hablante. Su padre es militar originario del norte de Perú, pertenece a la cultura *Moche*, en su familia no existe ninguna identidad particular asociada a ello; su madre proviene de Tacna, el Sur del país.

Posición identitaria e ideológica:

Razona que sentirse identificada con los aimaras es una manera de afianzarse frente a un mundo amplio y desconocido. Su afinidad a la cultura aimara reside en rituales legados en su familia, se relacionan a la sanación, actualmente son una mezcla de psicoanálisis, autoconocimiento corporal y ritos. La cultura y saberes aimaras se encuentran presentes en su tejido, en su lenguaje (Vargas Pacci, 2021). Busca adentrarse en conocimientos aimaras relacionados con herbolaria, hilado y tejido. Discurre en que los rituales quechua, guaicas y aimaras son similares en ideología. Reconoce un lazo con la naturaleza. Mantiene un constante diálogo y rito con su entorno.

Búsquedas artísticas:

Toda su obra perteneciente a su periodo de hilo y bordado, está estrechamente relacionada con su abuela. Su trabajo escultórico en barro, le permite un amplio margen de acción. La manipulación del material le permite entrar en concentración plena. Trabaja con recuerdos y memorias, busca reconstruir algo más que no conoce.

Transita también en el vídeo y la documentación experimental. Avista un problema de comunicación con los medios digitales. Asegura: “todas mis piezas soy yo” (Vargas Pacci, 2021). Afirma que tiene una profunda necesidad de volver al nido, (su abuela era el nido),

¹²³ Véase referencia aimara en el segmento de Elvira Espejo Ayca.

una necesidad de crear personajes de construcción a través de los hilos, palabra y lenguaje: “busco transmitir un mensaje a muchos públicos. Sus personajes escultóricos se fueron construyendo en cuerpos tecnológicos”.

Cada vez que inicia un proyecto, tiene una idea definida pero la misma obra muta. Cuando concluye, ella observa autoretratos en su obra: “Considera un trabajo en sí dejar ir sus piezas, considera que se vuelve vulnerable al poner un objeto creado por ella en el mundo, siento que nunca están terminadas, pero me esfuerzo por dejarlas ir” (Vargas Pacci, 2021). Incursionó con técnicas digitales y de programación porque divisó que la técnica del modelado en barro estrechamente relacionada al cuerpo humano, no alcanzaba a conectar con el sistema capitalista digital.



Figura 29.- There is no place like 127.0.0.1, Jarufe Vargas Pacci, 2020, cortesía de la artista.

Obra ejemplificativa:

Título: *There is no place like 127.0.0.1*

Técnica: Fotografía.

Año: 2020.

La pieza (Figura 29) permite leer la frase que da título a la obra. Es como leer en diferentes capas y grados la misma tesis:

127.0.0.1 es el host de home, que se traduce a hogar. El título infiere:

There is no place like home / No hay lugar como el hogar

There is no place like the other body / No hay lugar como otro cuerpo.

La obra cuestiona la relación- fusión entre el cuerpo virtual y el orgánico.

La artista ratifica al respecto:

“Fue como si hubiéramos creado otro cuerpo en las redes sociales, se creó

una cuenta, identidades en esa red, dimos una señal de vida, desde un cuerpo no orgánico para darle vida y existencia” (Vargas Pacci, 2021).

El uso de un cuerpo para sostener las teclas que permiten leer la frase, nos da una lectura cibernética arraigada a un cuerpo humano. Algo muy humano con ombligo y femenino con pechos, como si la artista autoproclamara su cuerpo como hogar, o lo femenino como hogar de lo humano. Se presenta un contraste entre elementos tecnológicos de la obra con lo humano.

2.2.19 Marcela Huitraqueo

Nombre: Marcela Riquelme Huitraqueo.

Fecha y lugar de nacimiento: Temuco, Chile, 1994.

Semblanza biográfica:

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Católica de Temuco, Magister en Arte y Patrimonio por la Universidad de Concepción de Chile. Hablante de mapudugun, variante de la lengua mapuche. Sus padres son hablantes igualmente, es parte de una primera generación mestiza/campurría. Entiende su idioma, pero requiere un esfuerzo extra dominar su habla.

Actualmente junto con su madre, vive dentro de la comunidad mapuche. Se considera a sí misma como puente, reconoce en su linaje la tarea de mantener las memorias de tejedoras y de saberes de plantas. Apuesta por construir sus comunidades, incita con su estilo de vida, el retorno de personas mapuches a sus comunidades, ratifica que el retorno a su comunidad es una vida auténtica que tomó por elección.

Financia su producción pictórica con su rol de educadora y con proyectos de financiamiento del Estado para propósitos culturales.

Posición identitaria e ideológica:

Artista mapuche, estrechamente relacionada con el carácter ritual de su identidad, es consciente de cómo el arte es una forma de colonización. Busca decolonizar, desnaturalizar la imagen de las personas mapuches hacia otros que lo son y no lo son.

Considera la memoria ancestral de su pueblo como algo importante para documentar y debatir: “Nuestra lucha no es de violencia, es una lucha por la ternura, pretendemos dejar

a las nuevas generaciones un sentido de resistencia e identidad” (Huitraiqueo, 2021). La artista sostiene:

En Chile los mapuches somos una minoría racializada y vulnerada, reflexionamos entorno a ello y contraponemos la imagen del sujeto estigmatizado histórico mapuche a la multiplicidad de realidades de los que son mapuches, y ciertamente no desde los espacios museísticos. (2021)

Es al momento de migrar de su lugar de origen cuando se da cuenta que es mapuche. Dentro de su comunidad se relacionaba naturalmente, el choque cultural ocurre cuando se da cuenta que la tratan de forma diferente. Durante su adolescencia esta segregación hizo difícil su proceso de formación hacia convertirse en una mujer mapuche, no estaba segura ni siquiera de querer serlo.

Actualmente recalca el término mapucheñian = mujer mapuche, apropiación de su existencia desde su conocimiento indígena, que afrenta la distinción social peyorativa que sufrió de niña, son métodos de sanación del trauma colonial.

Al estudiar Bellas Artes encuentra difícil generar una identidad propia, una huella en términos técnicos, ya que las disciplinas se presentaron estrictas y definidas y no daban espacio al libre desarrollo de procesos creativos. Cursó un año de Bellas Artes en Cuenca, España donde desarrolló libremente tanto técnicas como temas.

Búsquedas artísticas:

Su encuentro con el pincel y el lienzo en un ambiente libre, hizo que rememorara su niñez, lo que la llevó a desarrollar la técnica que ahora denomina como tallado pictórico, emulando la talla de tótems, se sirve de espátulas y pigmentos para tallar las memorias de sus ancestros, de su comunidad y de su pueblo: “soy el puente creativo entre mi comunidad y el arte” (Huitraiqueo, 2021).

Desde que inició este viaje por la reflexión y la representación mapuche, decidió que su obra no estaría a la venta, no es sujeta de mercantilización, se crea para dialogar con su comunidad y otras comunidades como punto de reflexión.

Su obra a manera de memorias pictóricas, pertenece a las comunidades, y lo exhibe para incentivar un ver no capitalista mediante el diseño de espacios circulares, donde se estimula a la observación y reflexión colectiva. Ese momento de diálogo es donde reside la importancia de su trabajo:

Educamos a las personas no mapuches, reinventamos la imagen del mapuche, desmentimos el terrorismo violento que coloca a nuestras comunidades como sujetos violentos y no funcionales de la sociedad, les mostramos cómo el trabajo mapuche consiste en el cuidado de los bosques, de los humedales, de la naturaleza y de los entornos naturales. (2021)

Su serie Millan Zugun busca un rescate de memorias ancestrales de familias con las que convive. Relata experiencias metafísicas con seres que habitan la tierra, asocia relatos espirituales en escenarios naturales y físicos.

Obra ejemplificativa:

Título: *Wete Rukan*.

Técnica: Óleo con espátula sobre lienzo.

Año: 2020.

Pertenece a la serie: Folil lof Huete Rukan.

Folil Lof Huete Rukan, proyecto de investigación artística que busca la puesta en valor de la memoria ancestral de ancianos y ancianas de la comunidad Mapuche Huete Rukan, ubicada en camino Chol Chol de la comuna de Temuco y el territorio de Wallmapu. Nace a partir del interés de dos creadores Mapuche que también forman parte de este núcleo comunitario e intentan a través de la manifestación pictórica, capturar parte de la noción de sabiduría que en sus relatos entregan a las memorias y palabras de los participantes vivos y durmientes de este proyecto. Relatos que se manifiestan en la historia de este gran kiñel mapu para conducir a tiempos de extensos y majestuosos bosques, de fértiles huertas y la calidez del fogón.

Hoy, la comunidad Huete Rukan, convive con el casi ineludible cercamiento urbano, donde el paisaje torna su manto ocre por piedras grises, igual que la urbanización. La

memoria de este lof sobrevive y se fortalece los conocimientos heredados por los testigos del tiempo, mujeres y hombres cuyo rol significa el retorno al fogón, a círculos de conversación donde la naturaleza vive esplendorosa para enseñarnos los significados de la vida y el Mapuche gen.

La pieza (Figura 30) es compleja, a primera vista da un registro completamente abstracto que requiere de atención metódica. Encontrar figuras en medio de belleza de color y textura, pretende dar al espectador una muestra de lo que es vivir en medio de la naturaleza: repleto de color, texturas, capas de árboles, de arbustos, de ríos, de caminos, de vida, de cielo, de seres. La representación del cielo muestra un dominio de color y de degradados superpuestos. Su mancha es propia de estilo abstracto, que en realidad es una interpretación de la vida mapuche.

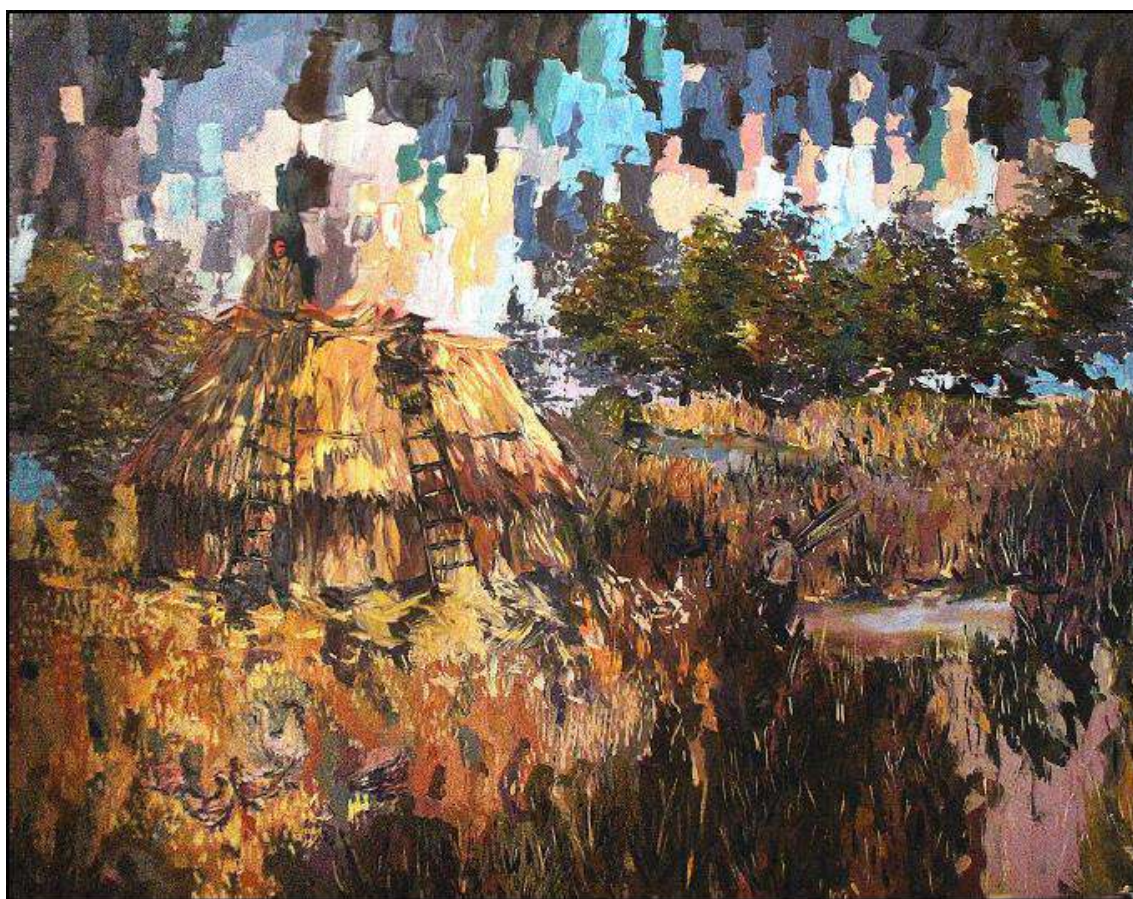


Figura 30.- Wete Rukan, Marcela Huitraqueo, 2020, cortesía de la artista.

La imagen presenta una casa tradicional mapuche donde un sujeto sentado en el techo, observa a otro que se acerca con madera (seguramente para dar mantenimiento a la casa, un abuelo a su nieto, tal vez). Hay dos escaleras que dirigen al techo y da cuenta de cómo ambos personajes se unirán para observar ese escenario tan denso, tan idílico, tan distante, tan cercano.

2.3 Análisis a través de las artistas MAPAY

Con los resultados obtenidos del trabajo de campo, se procede a realizar una serie de aseveraciones y enunciar patrones que se pueden apreciar en/con/de las artistas desde su postura ideológica, preparación profesional, inquietudes teóricas y artísticas, inclinación hacia determinadas técnicas y aspiraciones a futuro. Inicialmente se analiza una comparativa de datos biográficos:

Tabla 1.- Comparativo de las artistas MAPAY respecto a rasgos biográficos relevantes 2022 (Elaboración propia).

No	Segmento Artista	Pertenencia indígena	Reside en su comunidad indígena	Nacionalidad	Último grado estudios	Área de estudio profesional	Técnica plástica principal
1	Cecilia Vicuña	Autonombrada indígena	Ubicación distinta	Chile	Maestría	Pedagogía	Instalación
2	Guillermina Ortega	Nahua/Otomí	Ubicación distinta	México	Maestría	Artes plásticas	Instalación
3	Cathy Valladares	Moche	Ubicación distinta	Perú	Licenciatura	Pintura / Historia	Pintura
4	Roulande Souliere	Anishinaabe	Tiempo parcial	Canadá	Doctorado	Artes visuales / Filosofía	Instalación / Pintura mural
5	Elvira Espejo	Aimara/ Quechua	Tiempo parcial	Bolivia	Licenciatura	Bellas Artes	Textil
6	Arissana Pataxó	Pataxó	Ubicación distinta	Brasil	Maestría	Artes /Estudios Étnicos	Pintura
7	Moara Tupinamba	Tupinambá	Tiempo completo	Brasil	Licenciatura	Diseño y publicidad	Ilustración

8	Matika Wilbur	Swinomish/ Tulalip	Ubicación distinta	EUA	Licenciatura	Fotografía	Fotografía
9	Marilyn Boror Bor	maya- Kaqchikel	Tiempo parcial	Guatemala	Licenciatura	Artes Visuales	Instalación / Performance
10	Caroline Monnet	Anishinaabe	Ubicación distinta	Canadá	Licenciatura	Sociología y comunicación	Instalación / Cine
11	Mónica Diaz	Mixe	Ubicación distinta	México	Licenciatura	Diseño y comunicación	Tejido de palma
12	Paula Baeza	Mapuche	Ubicación distinta	Chile	Maestría	Danza/ Teoría del Arte	Performance
13	Alix Yolitzin	Otomí / Hñähñú	Ubicación distinta	México	Licenciatura	Arquitectura/ Artes plásticas	Pintura
14	Marilya Hinostroza	Huanca	Tiempo parcial	Perú	Licenciatura	Pintura	Pintura
15	Chío Blanche	Nahua	Tiempo completo	México	Licenciatura	Diseño y comunicación	Bordado
16	Manai Kowii	Kichua	Ubicación distinta	Ecuador	Maestría	Arte / Estudios Culturales	Pintura / ilustración
17	Milena Cabrera	Achuar/Pasto	Tiempo completo	Ecuador	Licenciatura	Artes Plásticas	Pintura
18	Jarufe Vargas	Aimara	Ubicación distinta	Perú	Licenciatura	Artes Plásticas	Escultura
19	Marcela Huitraqueo	Mapuche	Tiempo completo	Chile	Maestría	Artes Visuales	Pintura

De esta tabla comparativa 1 (tabla 1), se determina que el acceso a la educación occidental tradicional es un factor presente en todas las artistas. Todas tienen una educación profesional obtenida por alguna institución de Educación Superior. Siete de ellas sustentan un título de maestría/máster o equivalente. Por lo tanto, la generación de conocimiento es también un factor recurrente en sus vidas, no sólo desde la producción visual y el implícito desarrollo de conocimiento que ello apareja dentro de sus procesos creativos, sino que también han

generado conocimiento formal desde sus áreas de conocimiento, ahondar en sus trabajos de investigación es propio de otra investigación independiente.

Es interesante apreciar cómo Cecilia Vicuña es precursora del cruce entre arte y posición indígena desde un escenario de arte y no de antropología. Ella misma no se reconoce como parte de un pueblo indígena específico, sino que mediante un proceso consiente de aprendizaje y asimilación del conocimiento, decide posicionarse en su segmento identitario, algo que ocurre de manera similar con Cathy Valladares, Marilya Hinojosa, Mónica Díaz, Alix Yolitzin y Jarufe Vargas.

Es pertinente señalar que la mezcla de culturas es un rasgo presente entre las artistas. Es decir, reconocen en su construcción identitaria más de un pueblo indígena, buscan adentrarse en ambos caminos de conocimiento, encontrar puntos para convivir con ambos bagajes cosmológicos.

Señalar la nacionalidad de las artistas permite apreciar la manera en que los pueblos indígenas rebasan las líneas de separación demográfica, ya que su territorialidad se estableció previa a la aparición de los estados-nación actuales, los procesos colonizadores implicaron movimientos territoriales constantes por parte de las comunidades, con este factor a considerar encontramos a Elvira Espejo Ayca y Jarufe Vargas Pacci como miembros del mismo pueblo, pero distantes en territorialidad y en grado de asimilación de conocimientos y de cosmovisión propia de su identidad indígena. Lo mismo ocurre con Guillermina Ortega y Chío Blanche, si bien pertenecen al mismo país, la distancia geográfica y las variables dentro de su misma adscripción indígena, las vuelven innegablemente diferentes entre sí.

Otro factor importante es considerar cómo la pertenencia a sus pueblos y comunidades indígenas es independiente a su vida en comunidad de tiempo completo, parcial u ocasional o distante con la comunidad, dado que como se aprecia en la tabla 1, sólo cuatro artistas residen de tiempo completo en su comunidad, cuatro parcialmente; dividen su residencia entre la comunidad y algunas otras ciudades o lugares de producción y once tienen residencia independiente y distinta a las ubicaciones geográficas de las que son parte, relacionado con la tabla dos (respecto a su posición indígena).

Es relevante señalar que sus áreas de trabajo plástico muestran un abanico de posibilidades amplio (desde el manejo de técnicas tradiciones del arte) como la pintura (de

caballete o mural). Ocurre con Cathy Valladares, Alix Yolitzin, Marilya Hinostraza, Milena Cabrera y Marcela Huitraqueo.

El uso de técnicas contemporáneas como el performance o la instalación, caso de Cecilia Vicuña, Guillermina Ortega, Roulande Souliere y Marilyn Boror Bor, hasta el uso y reinterpretación de técnicas propias de sus cosmovisiones como el caso de Elvia Espejo Ayca, Mónica Díaz y Chío Blanche.

Para el segundo proceso comparativo (tabla 2), al cuestionar aspectos subjetivos e ideológicos, remito aseveraciones explícitas de las artistas. Es decir, que afirmen de manera clara sí coinciden con determinada corriente de pensamiento o si se consideran parte de algún movimiento concreto. No se toman licencias para señalar que pertenezcan a determinada ideología por inferencia.

Existe un problema de identificación de mujeres indígenas con el feminismo como movimiento internacional. Este tema ya lo han tocado diversas autoras (Paredes, 2010), (Gargallo Celentani, 2015), (Ruiz-Navarro, 2019). En este estudio se confirma igualmente, ya que de las 19 artistas que colaboran en el estudio, sólo cinco se consideran feministas. Todas consideran al movimiento feminista como factor relevante en el contexto contemporáneo, un factor que ha coadyuvado al acceso a la educación y a muchos otros derechos humanos para la población femenina del mundo y de la Abya Yala.

La adherencia al feminismo plantea cuestiones ideológicas en pueblos indígenas y afrodescendientes, se percibe como un desprendimiento de su pertenencia para con las comunidades a las que pertenecen. Los movimientos feministas gestados dentro de colectivos indígenas, apuestan por un acuñamiento de feminismos comunitarios y similares.

Tabla 2.- Comparativo de posicionamientos ideológicos y teóricos de las artistas MAPAY 2022 (Elaboración propia).

No	Segmento Artista	Temática central de su obra	¿Postura feminista?	¿Postura decolonial?	Siempre se supo indígena	Se auto descubrió indígena
1	Cecilia Vicuña	Critica a destrucción ecológica, derechos humanos y homogeneización cultural.	✓	✓		✓
2	Guillermina Ortega	Decolonización del cuerpo de la mujer y denuncia sobre la violencia hacia la mujer en México,	✓	✓		✓
3	Cathy Valladares	Reinterpretación de la mujer capullana como figura de poder.				✓

4	Roulande Souliere	Discusión de la narrativa indígena internacional		✓	✓	
5	Elvira Espejo	Documentación saberes textiles			✓	
6	Arissana Pataxó	Poética sobre pueblos indígenas y lucha territorial	✓	✓	✓	
7	Moara Tupinamba	Analizar las consecuencias contemporáneas a los procesos violentos de colonización	✓	✓	✓	
8	Matika Wilbur	Visibilización de los pueblos nativos contemporáneos en su país			✓	
9	Marilyn Boror Bor	Reflexión sobre el Ser mujer, artista y el reconocimiento de su propia historia étnica, social y cultural		✓	✓	
10	Caroline Monnet	Comunicar ideas complejas de la identidad indígena y la vida bicultural que ello implica		✓	✓	
11	Mónica Díaz	Exploración, valorización y visibilización de su técnica como discurso plástico.				✓
12	Paula Baeza	Análisis de su identidad mapuche ante las sociedades contemporáneas que transita	✓	✓	✓	
13	Alix Yolitzin	Violencia contra la mujer				✓
14	Marilyn Hinostroza	Documentación de la evolución de la vestimenta ritual/dancística huanca.				✓
15	Chío Blanche	El bordado como un proceso curativo y de autorrealización personal.		✓		✓
16	Manai Kowii	Visibilizar y debatir el significado de ser mujer kichwa contemporánea		✓	✓	
17	Milena Cabrera	Analizar la relación mujer-arte. Visibilización de saberes y conocimientos de su comunidad.		✓		✓
18	Jarufe Vargas	Recuerdos y memorias. Enuncia la problemática de comunicación humana ante los medios digitales		✓		✓
19	Marcela Huitraqueo	Visibilización y reivindicación de la cultura mapuche para mapuches y no mapuches.		✓	✓	

La adherencia al feminismo plantea cuestiones ideológicas en pueblos indígenas y afrodescendientes, se percibe como un desprendimiento de su pertenencia para con las comunidades a las que pertenecen. Los movimientos feministas gestados dentro de colectivos indígenas, apuestan por un acuñamiento de feminismos comunitarios y similares.

Las temáticas que abordan las artistas, reflexionan sobre mujeres indígenas en contextos concretos, los efectos sociales de violencia / discriminación y racismo hacia las mujeres en general y mujeres indígenas, la desmitificación de comunidades indígenas en la sociedad actual, la valorización, revitalización de técnicas y saberes ancestrales. Estos tópicos reflejan

sus inquietudes teóricas y las posiciones desde las cuales producen y generan diálogos plásticos y visuales. No se pierde de vista que las motivaciones centrales de su producción, pueden cambiar en un futuro inmediato, están son sujetas a un constante cambio.

Es relevante para la presente tesis, apreciar la diferencia entre saberse indígena y descubrirse indígena. El primer supuesto indica que la artista creció dentro de un contexto de saberes, cosmovisión y cosmogonía que se define como indígena, misma que reconocían como propia desde la infancia y que al interseccionarse con las dinámicas occidentales (migrar a otros lugares, ingresar a Institutos educativos no centrados en población indígena, etc.), reafirman sus posiciones identitarias, es el caso de Roulande, Elvira, Arissana, Moara, Matika, Marilyn, Caroline, Paula, Manai y Marcela.

Por el contrario descubrirse indígena, refiere a circunstancias en las que las artistas se consideraban miembros de sociedades occidentales referidas a sus zonas geográficas, pero que el acceso a la educación superior, al diálogo con otras artistas o poblaciones indígenas y procesos de autodescubrimiento individual a través de arte, les permitió descubrirse indígenas, pese a que sus núcleos familiares no se los inculcaran; al indagar en sus raíces familiares encuentran elementos vastos que les muestran estas conexiones, consecuencia en el proceso de identificación con estos pueblos y cosmovisiones a partir de una edad adulta, consciente; caso de Cecilia, Guillermina, Mónica, Alix, Marilya, Chío, Milena y Jarufe.

Resulta relevante hacer esta diferencia de por qué descubrirse indígena es un fenómeno que resulta de procesos de borrado y de olvido que políticas públicas de educación aplicaron en nuestro continente, proceso propio de Estados-Nación contemporáneos¹²⁴ que se aplicaron después del surgimiento de Repúblicas en la parte central y sur del continente. Es decir, se instó/incitó/obligó a núcleos familiares a detener la transmisión generacional de conocimientos y lengua indígena a siguientes generaciones bajo el ideal de sociedades nacionalistas, un pensamiento de no discriminación y promesa moderna de progreso.

Como se aprecia, fue un proceso replicado en todo el centro y sur del continente. Hecho que reafirma Paula Baeza: “El proyecto político de la pacificación de la huaucaina fue una empresa de guerra que despojó a la comunidad mapuche de su territorio, ya que el actual

¹²⁴ Entendidos éstos como herederos del control social por parte de los procesos de colonización del continente

Santiago, capital de Chile, se considera núcleo central de este pueblo” (2021). Y del cual coincide Marcela Huitraqueo, su connacional chilena y mapuche: “La defensa territorial mapuche fue atacada por el estado chileno, que publicito al mapuche como sujetos violentos, racializados, flojos, borrachos y enfermos” (2021).

Al norte de la *Abya Yala*, el proceso colonizador ocurrió de manera distinta. En medio de procesos genocidas de pueblos nativos, se designaron zonas de reserva para pueblos indígenas, se pretendía controlar y monitorear su crecimiento poblacional e impedir su desarrollo en sociedad. Así, generaron diferencia entre ciudadanos y nativos. Aquí ocurrió una diferenciación y un proceso que imposibilitó un mestizaje socialmente aceptable. Algo similar ocurre con poblaciones afrodescendientes, lucha que abanderan las artistas Rolulande Souliere, Matika Wilbur y Caroline Monnet: visibilizar su existencia indígena a sus connacionales, invalidar estereotipos que se asocian a sus comunidades y normalizar el tránsito entre reserva – no reserva. Este tópico en particular, permite apreciar las diferencias: desde cómo se definen entre comunidades indígenas. En el hemisferio norte se definen como tribu, nativo/a, reserva, mientras que, en el centro y sur como comunidad, pueblos, indígenas, originarios.

No pasa inadvertida la posición de Cecilia Vicuña, que, por un lado, permite apreciar su posición, vive físicamente en dos lugares a la vez y transita en ambos, lo que ocurre tanto simbólica y conceptualmente con todas las artistas al viajar y hacer introspección para llegar a una identidad, amplían sus saberes para mostrarlos a escenarios no indígenas, un tránsito constante simbólico, espiritual, geográfico que ocurre reiteradamente como un estilo de vida.

La pintura de principios de los 70 de Cecilia Vicuña, es un conjunto de obra que descoloniza el arte de conquistadores y santos heredados de la Iglesia Católica, para crear imágenes irreverentes de héroes de la revolución (Vicuña, 2021), lo que la coloca como pionera en la crítica colonizadora a partir del arte visual.

Nelly Richard (1994) afirma que el arte latinoamericano contemporáneo reubica los discursos y prácticas artísticas por medio de nuevas sensibilidades que exploran las relaciones entre política, cultura, estética, ideologías e instituciones (p. 11); estas relaciones para el caso MAPAY, permite enunciar que las artistas analizadas dotan de mayor valor al proceso que a su producto final: “lo importante en la producción artística de indígenas se

encuentra en este proceso de construcción de objetos que depende de varios factores, entre ellos, todo el conocimiento que el individuo aporta al resultado” (Braz Bonfim de Sousa & Bedeschi Faira, 2018, p. 55). Las artistas tienen un claro compromiso con la visibilización de su historia y la de sus pueblos. Arissana Pataxó expone:

Es muy importante conocer la trayectoria de resistencia de los pueblos indígenas. Todos los pueblos indígenas tienen una historia muy fuerte de masacre en la memoria. Aunque no hay constancia escrita, hay memoria de una masacre o violencia física, en torno a la cuestión territorial. (Braz Bonfim de Sousa & Bedeschi Faira, 2018, p. 49)

Tanto Pataxó como Moara Tupinambá, utilizan la denominación de su comunidad como un nombre conjunto para visibilizar con su persona a su pueblo entero. No implica que se comprometan en forma tradicional y única de ser indígenas: “No existe una sola forma de ser mapuche” (2021) asegura Paula Baeza.

Los constantes cambios en la historia de sus pueblos, es algo que enuncian constantemente. Jarufe Varga asevera: “El espacio geográfico perteneciente a los aimaras permanece, pero sus habitantes prácticamente ya no residen, han migrado a las ciudades” (2021). Mismo escenario que Paula Baeza evidencia respecto a los mapuches que residen en la metrópoli chilena.

Un suceso distinto ocurre en las comunidades del Norte, tienen reservas delimitadas, caso de Marcela Huitraqueo, Milena Cabrera, Elvira Espejo, Arissana Pataxó, Moara Tupinambá, Marilyn Boror Bor, Mónica Díaz, Chío Blanche, Manai Kowii y Milena Cabrera.

Esta visibilización viene en la mancuerna historia y educación: “Creo que, para enseñar la cultura indígena sin desvalorizarla, es necesario comprender toda la trayectoria histórica de los pueblos indígenas hasta nuestros días. Entonces los estudiantes se darán cuenta de que estos pueblos existen, que no son una ficción” (Pataxó, 2021). Lo que coincide con la postura de visibilización que abanderan Rolande Souliere, Caroline Monnet y Matika Wilbur, quien en su formación profesional percibió que existía una escasa, casi nula, representación entre compañeros de personas nativas y su desempeño profesional en moda,

quien confirma: “no podía imaginarme una vida fotografiando y glorificando mujeres blancas delgadas” (Wilbur en (Stone, 2020).

Elvira Espejo (Espejo & Fabbri, 2020) cuestiona el estilo de enseñanza-aprendizaje tradicional que se tiene en la educación académica como una relación vertical centrada en Europa y Norteamérica, con los aprendizajes propios de la dinámica comunitaria de los espacios indígenas de Latinoamérica, quedaba relegada y negada. Es por ello que sus posiciones de educadoras a través del arte, se refuerzan constantemente ante mecanismos históricos de transmisión de conocimiento indígena.

Guillermina Ortega afirma: “al morir un miembro de una comunidad indígena que no legó¹²⁵ su idioma, muere el universo conceptual que contenía, al perder un idioma estamos viendo sólo sombras de lo que fuimos” (2021). Estos sucesos generan lenguas muertas, lo que dirige a la importancia del lenguaje y cómo éste contiene significados y un mundo dentro de sí mismo: “El lenguaje es el sistema de signos (vocales) más importante de las sociedades humanas, es capaz de trascender la realidad de la vida cotidiana, puede llegar a zonas limitadas de significado y asiladas” (Berger & Luckmann, 1988). Se sugiere que estas artistas proponen mecanismos de transmisión mucho más inmediata de conocimiento, ya que requieren visibilidad para obtener relevancia, financiamientos y políticas públicas que les permitan tanto a ellas como a sus comunidades, desarrollar mecanismos a largo plazo para conservar sus conocimientos adscritos a sus constructos cosmogónicos.

Se considera que su posición ante sus comunidades, sus facetas en sociedades occidentales y en muchos casos como educadoras visuales; parte de su categoría de mujeres, lo que implica intereses particulares ante sus congéneres y comunes entre ellas como segmento transversal a través del sentido indígena del que se apropian. Tanto las piezas de Caroline Monnet como de Marilya Hinostroza, representan mujeres indígenas que miran directamente al lente y/o espectador, elemento diverso a la representación tradicional de la mujer indígena realizado desde el lente antropológico e histórico.

Desde una postura contemporánea “la pintura de Alix Yolitzin busca dignificar el cuerpo de la mujer” (G. Benítez, 2021), la artista representa con su trabajo, la fuerza

¹²⁵ Heredó, transmitió.

femenina, invita a abrir los ojos a la realidad. Se compagina con la postura de Milena Cabrera: “como mujeres tenemos mucho que aportar a la comunidad y al mundo: sanar, empoderar y revalorizar el sagrado femenino y su relación con lo masculino” (2021).

Otro factor presente que se asocia comúnmente con su posición femenina respecto a los otros y la naturaleza, es la espiritualidad. “La obra de Vicuña se colma de una espiritualidad o de una deuda que contiene toda la efervescencia americana bajo un deseo consciente de representar nuestra quebrantada historia mágico-trágica en su totalidad” (Bachraty, 2019, p. 200). No una espiritualidad idealizada y estereotipada, sino de conexión y colectividad. Al respecto, Milena afirma: “constantemente me encuentro con personas cuyas frecuencias resuenan con la mía, disfruto encontrándome con mujeres fuertes, bellas, sanadoras, parteras, hierbateras, curanderas” (2021). Jarufe por su parte afirma: “deseo ir a recorrer espacios de la memoria” (2021). Vemos aquí una descripción de conexión con otros, pero también con la naturaleza como ente comunicativo del cual se aprende y se colabora.

Es aquí donde aprender y obtener saberes se obtiene por vías sensibles de la *pacha mama*, de la *Abya Yala*, de conexión con la *gaia*, temas que toca constantemente Guillermina Ortega en su obra, quien se dedica a la decolonización del cuerpo femenino y una subordinación del pensamiento blanco. Sostiene: “soy una mujer artista indígena y vieja” (2021). Idea que está presente también en la obra de Moara Tupinambá, Milena Cabrera y Manai Kowii de manera especial.

Este hecho se relaciona con una postura decolonial, tanto de asimilación de aprendizajes como una manera de ver y entender el entorno. Razón por la que la precursora de entre nuestras artistas en análisis es Cecilia Vicuña:

Este acto de resiliencia es el que proponen la obra de Cecilia Vicuña y su acción descolonizadora, en tanto quebrantan los modelos románticos de reformulación de un pasado precolombino, reinscribiendo y actualizando este pasado en el marco de problemáticas sociales actuales que remiten implícitamente a una herencia histórica. (Bachraty, 2019, p. 208)

Jarufe certifica: “quiero trabajar más allá de mí, quiero trabajar más en mi comunidad, sembrar trabajo en las comunidades” (2021). Postura que comparte con Milena Cabrera: “yo veo al arte como un camino de servicio a la vida, me siento como un canal para compartir con los demás” (2021). Coincide con Matika, quien en su momento dio clases de fotografía experimental en su población natal hasta iniciar su proyecto de documentación a lo largo de todo su país. Asevera: “Este proyecto [Project 562] es lo tangible a través del poder colectivo de muchos” (Wilbur en Stone, 2020).

Otro tópico que se repite en las búsquedas de estas artistas es la constante victimización, violencia y machismo hacia las mujeres y hacia sí mismas. Cathy Valladares asevera que su incursión en el mundo del arte, inició en escenarios masculinos, machistas, y de resistencia a su posición como creadora. Se le negó un valor igual al de sus congéneres masculinos. Valladares se coloca como una precursora de la figura de artista profesional en su entorno local en Perú.

Alix Yolitzin por su parte, ha sido constantemente discriminada por su color de piel y por su carácter de migrante en Querétaro, pero esgrime mecanismos de aprendizaje para procesarlo: “La discriminación sigue tan latente como la idea errónea de que el progreso está en la ciudad” (2021). Manai Kowii desde su trinchera, disiente conceptos discriminatorios como marías y por la indumentaria tradicional de pueblos indígenas, lo trabaja, lo evidencia y lo debate desde el performance.

Paula Baeza por su parte, lo resume así: “Es difícil ser pobre, indígena y artista” (2021). La obra y producción artística de todas las artistas construye diversas y necesarias posiciones de lucha y denuncia por el hecho de ser mujer como sujeto vulnerable, discriminado, violentado, sesgado, menospreciado, y de cómo esto puede ser repensado, reimaginado, reivindicado y no estereotipado. Manai Kowii dentro de su colectivo *Warmi Muyu* construye la noción: “El arte de pueblos y nacionalidades indígenas” (2021), buscan:

1. Salir de la clasificación de artesanía y folklor.
2. Proponer categorías de arte desde su lengua *sumayuramk*: construir/producir lo magnifico y lo maravilloso. Hacer bien las cosas.
3. Todo lo que crean es para llegar a un estado de armonía con la naturaleza.

Manai Kowii junto con Milena Cabrera y Gabriela Sacha Remache, llevaron a cabo en 2019, el Primer encuentro de mujeres artistas de pueblos y nacionalidades indígenas del Abya Yala, Shuk Makilla. UASB-Ecuador.

En términos técnicos, se puede observar cómo Alix Yolitzin define su técnica como *alla prima*, mientras que Marcela Huitraqueo define la propia como una búsqueda por una impresión, una superposición de pigmentos que obtienen resultados visuales similares, ambas líneas técnicas encuentran una relación con el impresionismo. El caso de Marcela casi llega a una abstracción figurativa, esto de acuerdo a un entendimiento técnico de la pintura de caballete.

Ahora bien, considerando el desarrollo de las técnicas de palma, bordado y telar como en el caso de Mónica Díaz, Chío Blanche y Elvira Espejo, Díaz nos explica: “La palma tiene ritmo” (Díaz en Manzo, 2021). Dominar técnica y dar paso a mecanismos para manipular y crear estructuras diversas y reinterpretar formas tradicionales, mientras que los procesos textiles como los de Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive (2018, pp. 3-4), sostienen el bordado como forma de escritura que permite integrar creación y registro documental a manera de *continuum* femenino y feminista (Pentney en Pérez-Bustos Chocontá Piraquive, p. 4).

La mayoría de las artistas han desarrollado viajes y travesías de exploración geográfica, se han desplazado, han vivido en lugares diversos y lejanos, lo que las ha llevado a regresar a sus comunidades bajo la certeza de que desarrollar y trabajar por y desde sus zonas de origen, es un auténtico sentido de vida. Viven una vida auténtica desde su concepción, desde su propósito de vida.

Ha sido posible contactarlas gracias a que se sirven de accesos digitales disponibles en internet, si no tuviesen perfiles en redes sociales, página web, visibilidad y disponibilidad de contacto, no habría sido posible. En este sentido, no se han identificado artistas que produzcan sólo en sus comunidades o ciudades que no tengan acceso a estos medios o decidan no utilizarlos.

2.4 A manera de capitulaciones parciales para este punto del camino

Este capítulo ha dado cuenta del proceso en el Mapeo, mismo que permitió contactar, invitar, conocer, platicar, documentar, esquematizar, comprender y compaginar a numerosas mujeres que producen arte plástico en la Abya Yala; y determinar los posicionamientos identitarios, ideológicos y de autoproclamación que vislumbran la existencia de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala.

La identificación como y con mujeres, fue un paso fundamental e inicial en la investigación, posteriormente el trabajo como artistas dentro del campo de la plástica desde un amplio abanico de posibilidades técnicas. Su identidad como miembros de algún pueblo indígena de la Abya Yala fue el factor determinante para poder determinar si la tesis planteada desde el Capítulo I era acertada.

El cuestionamiento de identidad indígena que requería una adscripción a alguno de los pueblos asentados a lo largo de nuestro continente *abyalayense*, mostró un abanico de posibilidades: identidad afianzada desde mujeres que viven y desarrollan su práctica personal, social y profesional en estas comunidades; mujeres que se identifican como miembro de comunidades o pueblos indígenas; que tienen tiempos parciales de convivencia con sus comunidades y que desarrollan otra parte de su vida en escenarios metrópoli o distintos y finalmente; mujeres artistas que comparten y practican una identidad indígena determinada, pero que por procesos colonizadores históricos, actualmente no tienen relación directa con las comunidades de las que devienen. Es decir, procesan una desvinculación generacional que buscan sanar: el trauma colonial en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui.

Estos tres escenarios dan cuenta de que las luchas indígenas permanecen ocultas a primera vista en nuestra sociedad contemporánea, pero que son justo, problemáticas que las artistas aceptaron y que formar parte de este proyecto: visibilizar y trabajar constantemente. La educación superior y el posgrado son elementos presentes en su formación que les permitió tener herramientas teóricas y conceptuales para trabajar y desarrollar sus proyectos e inquietudes artísticas.

El uso de métodos plásticos es amplio para todas, mecanismos de mutación de técnicas tradicionales indígenas: tejido de palma, bordado y telar; hasta la apropiación y desarrollo de

técnicas propias de las Bellas Artes como la pintura. Procesos creativos propios de nuestra contemporaneidad: performance, instalación y el *land art*.

Sus posicionamientos identitarios y conceptuales se encuentran en una constante búsqueda de puntos medios entre sus conocimientos y aprendizajes indígenas. Las posturas occidentales que forman su proceso artístico y el mediático mundo del arte contemporáneo, crean puentes que permiten a la sociedad occidental, apreciar la existencia no estereotipada de las comunidades indígenas vivas y mutables que comparten la tierra, la vida y los territorios *abyalayenses* y que instan de reflexiones al interior de sus dinámicas sociales comunitarias para llegar a posturas colaborativas que permiten la transmisión de sus saberes y sobre todo, el desarrollo de dinámicas igualitarias entre indígenas y no indígenas.

Son conscientes de sus posiciones y de cómo los efectos colonizadores, de conquista, de racismo, borrado, invisibilización y violencia se oponen a sus avances y a su propia existencia como agentes de cambio ante el discurso contemporáneo de la globalización unificadora. Denuncian justo estos fenómenos, abordan mecanismos de solución y respuesta a ellos desde el reforzamiento de sus comunidades.

El presente estudio pretende otorgar una herramienta más: colectividad entre mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala, que, si bien provienen de distintos entornos y procesos identitarios diversos, encuentren en sus compañeras espacios de diálogo y diseño de nuevas mecánicas de producción y existencia.

La MAPAY, como concepto y posición y construcción, no es una categoría de análisis, no es un elemento de identidad, es una voz que anuncia la existencia y posicionamiento de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala. Todas estas ideas, posiciones, pensamientos, obras, creaciones, inquietudes, de estas artistas colaboradoras del proyecto, permiten construir el arte indígena contemporáneo de las mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala.

Capítulo III Artistas plásticas *abyalayenses*: hacer comunidad desde la crítica feminista para reivindicar conocimientos desde la Sociología de la Imagen con mirada ch'ixi

En este capítulo (resultado del mapeo en el Capítulo II) muestro, estudio, detallo y analizo integralmente obras/piezas de arte, especialmente para un proyecto conjunto de mujeres artistas indígenas de la Abya Yala. Es decir, se invitó a colaborar colectivamente a artistas (analizadas en el capítulo anterior).

Esta parte de la investigación, reflexiona sobre resultados visuales que nos presentan las artistas, razón de planteamientos y propuestas que se les proporcionaron y sobre las que trabajaron sus réplicas de manera visual.

Para realizar dicho análisis, me permití hacerme de herramientas, métodos y ópticas que consideré pertinentes, ya que responden a la manera de ver las búsquedas documentadas y visibilizadas. Se tiene la propuesta de crítica feminista para medios culturales de Nelly Richard y las propuestas para desarrollos epistémicos indígenas de Silvia Rivera Cusicanqui que denomina Sociología de la Imagen y Teoría Ch'ixi.

Ambas construcciones teóricas, epistémicas, metodológicas y situadas; proveen de estructuras delicadamente elaboradas. Con Nelly Richard cuestionan la manera de ver, escuchar y socializar en comunidad. Y por otra parte, Silvia Rivera Cusicanqui enuncia, prueba y visibiliza cómo la generación de conocimientos no se categoriza. Toma de referente único los procesos científicos europeos. Por el contrario, cómo la sabiduría epistémica indígena posee mecanismos variados de concretar, transmitir y desarrollar conocimiento.

Con estas herramientas delineadas y posicionadas, se procede a analizar cada obra proveída por artista. Se detallan fichas técnicas, descripciones visuales/plásticas de las mismas, su posicionamiento ante el cuestionamiento central, la cartografía visual que se produjo en el viaje de cada obra y una reflexión situada sobre el posicionamiento que cada obra presenta y abona a la MAPAY.

Posteriormente, una breve reflexión integral sobre semejanzas, diferencias, cruces simbióticos y pensamientos tentaculares que obras en su conjunto, constituyen. Enuncio y posiciono lo que he denominado construcciones teóricas MAPAY: conocimientos visuales/plásticos MAPAY, contruidos desde la Sociología de la imagen y la mirada ch'ixi,

Crítica cultural MAPAY y pilares de feminismos decoloniales que transitan a feminismos *abyalayenses*.

3.1 Ópticas que se aplican a la MAPAY: maneras de ver, estudiar y crear

Éste es un viaje visual que se sirve de elementos metodológicos, teóricos, documentales y feministas que apoyan su análisis y desarrollo integral. Es pertinente aludir teorías, propuestas metodológicas, epistémicas sociológicas/críticas/humanísticas y artísticas a manera de lente: permiten diversificar miradas caleidoscópicas en la obra, vida y posicionamiento de las artistas que colaboran en esta travesía.

No hace mucho tiempo, Rosario Castellanos en su obra *Sobre la cultura femenina* (Castellanos, 2005), cuestionaba el desconocimiento sobre creadoras en el campo de las artes y la cultura. Aludía que no se conocen por lógicas patriarcales de instituciones del saber. Este cuestionamiento otorga a Julia Antivilo (2022, p. 7), la pregunta fundacional para feminismos latinoamericanos y mundiales respecto a la visibilidad de mujeres en todas las áreas (en este caso de las artes y las humanidades). La obra fue escrita en 1950, siglo XX. Nos encontramos en siglo XXI, debatimos no sólo asuntos femeninos o feministas, sino variables específicas, vividas y circunstanciales de mujeres en el continente, en la Abya Yala. Esto no se debe a un suceso aislado o a cúmulos de acontecimientos al azar, sino a titánicos y constantes esfuerzos por construir memoria colectiva en la historicidad femenina y de mujeres en la sociedad (en este caso, en nuestra sociedad *abyalayense*), abanderadas por mujeres que navegan contraculturalmente y que crean espacios pertinentes en la memoria femenina colectiva.

La vindicación de la mujer en espacios públicos (no subsumidas solamente en espacios privados, como bien se ha señalado anteriormente, otro elemento central de esta investigación) es la de la producción artística de mujeres indígenas de la Abya Yala : “dentro del mundo académico-teórico se debate aún, por ejemplo, si el arte americano precolombino y su derivación indígena poscolonial pueden ser considerados arte en el sentido occidental del término, o si debe entenderse los únicamente como casos de producción simbólica” (Bachraty, 2019, p. 207).

Presento a continuación, una serie de construcciones teóricas que permiten plantear cómo la producción visual de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala, se entiende en y para las sociedades *abyrragadas*¹²⁶.

3.1.1 Crítica feminista para sobrepasar los límites tradicionales del arte occidental en nuestras sociedades locales

La crítica feminista, en palabras de Nelly Richard (2009, p. 78), sacude límites de disciplinas que resguardan lo que definen como *corpus académico*. Transgrede recortes de campos de estudio en los que se busca clasificar objetos. Se aventura a trabajar fuera de la academia, estimulan prácticas que combinan construcciones de objetos con formación de sujetos. Nelly Richard manifiesta pretensiones de crítica feminista. Pertinente su propuesta para la investigación, ya que busqué analizar vidas, posicionamientos y obras que no circunscriben limitantes académicas occidentales, su mera existencia debate y cuestiona la permanencia de sistemas coloniales en territorios de la Abya Yala. La autora confirma:

El trabajo intensivo de la crítica feminista sobre las relaciones entre lo crítico, lo político y lo estético va destinado a expresar mundos de experiencia que no quieren sacrificar lo vago ni lo divagante a favor de lo exclusivamente recto. (2009, p. 80)

Es decir, no busqué, ni intenté encontrar caminos únicos para el arte MAPAY en el mundo, sino más bien, documentar posibilidades de cada artista, lo que le es propio para sus interrogantes, inquietudes y pretensiones personales y comunitarias.

Igualmente, me serví del hecho exponencial que el arte provee para comprender mundos simultáneos que se viven en territorios de nuestro continente: “La libertad creativa que en el arte y la literatura son capaces de vislumbrar, lo aún no integrado a la circulación comunitaria por los lenguajes normalizadores del ordenamiento social y nunca del todo de

¹²⁶ Donde si bien consideramos Silvia Rivera Cusicanqui sostiene que el termino abigarrado sirve de sustento para introducir su propuesta ch'ixi, nosotros consideramos de mayor pertinencia reinterpretar este concepto y acuñarlo como *abyrragado/a*, en un sentido de: elementos intrincados, intersticiales, que se entrelazan, que se complementan y encuentran puntos de conexión.

una subjetividad feminista” (2009, p. 80). Es decir, procuro profundizar dentro de lo que la obra visual provee, más allá de las posibles palabras (hecho que consolidaré más adelante).

Para Richard la cultura es “el teatro oblicuo de las figuraciones indirectas que le dan una voz quebrada a lo social, entrometiéndose en sus pliegues más difusos, en sus urdimbres semiocultas que escapa a la razón práctica” (2009, p. 79). Es menester considerar si esta cultura que define la autora, puede entenderse igual para las artistas y sus contextos culturales. Lo desarrollaré en la siguiente parte de este capítulo.

La autora propone un concepto maleable de cultura, existe el entendimiento eurocéntrico y occidental de cultura. Un solo bagaje que, de acuerdo a la premisa universal, permite la armoniosa relación entre humanos alrededor de todo el mundo. En su contraparte, el entendimiento cultural de una sociedad local, implica elementos que van más allá de lo exclusivamente humano: entes vivos y no vivos, territorio, paisaje, ciclos, acto y consecuencia. Ello no quiere decir que los procesos coloniales no rechacen estos entendimientos integrales. Las razones y motivaciones se analizarán a detalle posteriormente.

Richard (2009), al respecto, da cuenta de cómo la abolición de distinciones jerárquicas entre cultura popular y alta cultura practicada por estudios culturales, genera la integración de múltiples artefactos como medios susceptibles de estudio. Muestra cómo la clasificación occidental, no abre paso a la existencia de culturas en plural, sino que mantiene una división entre el *status quo* y lo que no lo es. Analizaré cómo la teoría decolonial latinoamericana aceptó que la visibilidad y el entendimiento de plurales y no de un sólo singular, no sería proveída de modelos occidentales europeos, sino de la propia capacidad de reconocer y vivir múltiples vidas que acontecen en simultáneo dentro de los territorios.

La crítica feminista para Richard, es crítica cultural en un doble sentido: 1) es crítica de la cultura en tanto examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen y 2) es una crítica de la sociedad realizada desde la cultura. Reflexiona sobre lo social, incorpora la simbolicidad del trabajo expresivo de retóricas y narrativas a su análisis de luchas de identidad y de fuerzas de cambio (2009, p. 79).

La propuesta de Richard se constituye como un ciclo autocrítico que se renueva constantemente (uno sobre otro). Desmonta el entendimiento de cultura como una herramienta occidental de poder sobre las sociedades mundiales. Debate sobre cómo la cultura –o mejor dicho, las culturas– se pueden entender como amasijos contextuales en constante cambio, permiten apreciar dinámicas específicas: las sociedades de las que devienen. Se aprecian mecanismos funcionales y criterios de valor (no entendido éste en términos mercantilistas, sino de secuencia y ciclo) que les dan vida en la actualidad.

Después de señalar que no se permanecerá en una sola cultura, ni en un sólo entendimiento, rememoró (como se ha hecho en el Capítulo I y como se ha recalado de manera práctica en Capítulo II) que el entendimiento de identidad de los territorios, no se define, sólo con asignaciones coloniales:

Se ha derrumbado la macro oposición centro-periferia que guiaba emblemáticamente la tradición identitaria del ser latinoamericano, pues el capitalismo reparte desigualitariamente a lo local redes y vías de acumulación y transacción de valor, lo que a su vez produce asimetrías de poder que descompensan lo local y sublocal, lo que suscita a su vez que los pliegues internos de sentido en lo local activen micropolíticas de resistencia que experimentan vibrantemente la diferencia y la alteridad. (Richard, 2006, p. 50)

Las sociedades y culturas de nuestro continente, se encuentran en proceso de reconocimiento del sistema colonial, en transcurso de desarrollar más y mejores mecanismos autogestivos y mestizos para las sociedades. Sociedad y Cultura, en palabras de Cusicanqui, para nuestro continente se encuentran imbricadas y pueden dirigirse, si se desea, hacia un pensamiento ch'ixi.

3.1.2 Sociología de la imagen como metodología para interpretar la obra MAPAY

La Sociología de la imagen que Silvia Rivera Cusicanqui propone, es una construcción intrincada de pensamiento que no se limita a un solo campo de gestación, ni de intervención,

se sirve de diversos escenarios, pretende alcanzar múltiples aristas. Se puede pensar en la construcción de un modo de ver. En palabras de la autora se integra de:

Estrategias de un intenso combate que se sostiene contra los límites de la escritura alfabética para reconectar con los ríos profundos de la vitalidad anticolonial. Y allí amalgama la exigencia de la presencia indígena desde la originalidad de su filosofía y no desde un estereotipo de lo originario. (2015, p. 8)

Es decir, procura comprender el mundo, sus efectos contemporáneos, sus problemas y glorias desde los orígenes de las sociedades, de motivaciones no occidentales que instan a los pueblos de América, de Latinoamérica, de la Abya Yala; a ser lo que son por instantes, por momentos y por cúmulos de momentos que hacen historia. Busca diseñar herramientas para comprender a grupos, colectividades e individuos desde raíces y sentidos que se originan por necesidades incomprendidas, silenciadas, acalladas y negadas. La Sociología de la imagen en palabras de la autora, surge de la continua interrogante por sus orígenes y raíces indígenas.

Esta investigación rememora interrogantes sobre orígenes y raíces indígenas de las artistas y en cómo estos elementos se abordan en específicos procederes para cada una. Esta manera de proponer, analizar y mirar críticamente al mundo, surge desde la historia oral indígena, la cual demuestra el rompimiento con el mito de entender comunidades indígenas sumidas en aislamiento y pobreza, enclaustradas en pasados inmóviles y penumbras cognitivas (2015, p. 15). Por el contrario, existen sistemas prósperos de producción, comercio, entendimientos y luchas vastas por soberanías indígenas.

La autora parte –para comprender su postura–, del por qué se prefiere trabajar desde la Sociología y no desde la Antropología. Se sirve de la aseveración de Alison Spedding (2015), misma que afirma: “la antropología es una sociología aplicada a una sociedad o grupo ajeno, mientras que la sociología es una antropología aplicada a la propia sociedad” (p. 21). Una manera de acercarse a fenómenos y objetos de estudio con este método. La Sociología de la imagen es un proceso que existe y existirá cuando se busca entender lo que ya se ha hecho (fenómenos que el investigador y quien pretende entender, ya son parte). Se hallan sujetos que realizan determinadas prácticas, acciones o tienen evidentes sistemas de creencias. Se

detienen un momento (o varios momentos) a analizar razones, a criticar su actuar, a comprender por qué determinan acciones y decisiones:

La sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en esta se aplica una mirada del exterior a lxs otrxs y en aquélla el/la observado/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve. (2015, p. 21)

Esto implica definitivamente, autocrítica, autoanálisis, verse a sí mismo, entenderse a sí mismo de manera consciente. Se hallan similitudes con la postura crítica de Nelly Richard:

La crítica feminista busca en palabras de Rosi Braidotti, (2000), "manejar fluidamente una variedad de estilos y ángulos disciplinarios, y en muchos dialectos, jergas y lenguas diferentes" (p. 78) con el fin de que su "política de resistencia periférica a las formaciones hegemónicas" (p. 48) del conocimiento vaya acompañado de nuevas formas de decir —inventivas, riesgosas en tanto sinuosas en su gusto por las torsiones de lenguajes, estilos y voces— para desajustar con ellas los parámetros de comunicabilidad dominante del conocimiento garantizado. (2009, p. 79)

Se observa en ambas autoras, una búsqueda por replantearse el ser, no asumirlo sino redefinirlo, discutirlo. Permitirse ser otras cosas, otras ideas, otros caminos. Podríamos proponer que la Sociología de la imagen de Silvia, es uno de estos estilos, ángulos y métodos críticos que Nelly Richard describe y busca toda vez que el método Sociológico de la imagen *cusicanquiano*, pretende desde las herramientas visuales, comprender entornos conocidos. Es decir, criticar y entender dinámicas de grupos y sociedades con determinados propósitos.

La Sociología de la imagen supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito, observa aquello en lo que de hecho participa. La participación no es un instrumento al servicio de la observación, sino su presupuesto. Aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente (2015, p. 21). Invita a entender estratificaciones sociales como algo no absoluto,

sino creado y moldeado por escenarios históricos previos que pueden volver a maleabilizarse y mutarse. El ser individual puede mirarse a sí mismo, a los otros y permitirse mirar nuevas maneras, entender y ser.

Al analizar posibles entrecruzamientos de esta teoría con otras, Silvia sostiene que en un primer momento, la teoría de *Los estudios culturales* de Stuart Hall es similar y coincidente con la Sociología de la imagen (2015, p. 26). Aclara las principales diferencias de ambas posturas respecto a la representación: en primer lugar, la Sociología de la imagen no aplica lingüística estructural, la rechaza como herramienta para la comprensión de la imagen, considera que el estructuralismo no es capaz de dar cuenta de las dimensiones históricas y políticas de las prácticas de representación, ni considera el colonialismo como el origen de estructuras sociales de diferenciación.

Para Silvia, la distancia esencial entre la Sociología de la imagen que construye y los estudios culturales de Stuart Hall, es que el factor *colonialismo* permanece implícito y no es abordado metódica y concienzudamente hasta sus últimas consecuencias (2015, p. 27). No considera este último al colonialismo como factor determinante en la estructuración y estratificación de sociedades colonizadas. Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica son sociedades con heridas coloniales. Propuestas como la Sociología de la Imagen, ofrecen herramientas y puertas de análisis, curación y crítica para formar a la Abya Yala como territorio no homogéneo, sino con identidad hermanada con efectos, ingredientes y caracteres heterogéneos. Silvia pretende que la Sociología de la imagen sea un “arte del hacer”, una práctica teórica, estética, y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política.

Considero como elemento número uno de la viabilidad del entrecruzamiento de la MAPAY con la Sociología de la imagen, que esta última resulta una manera de mirar directamente el problema decolonial que se vive en sociedades de la Abya Yala, por tanto, se encuentra implícito en la MAPAY. No se puede dejar de considerar que lo decolonial se refiere a “procesos de independencia de pueblos y territorios que habían sido sometidos a la dominación colonial en lo político, económico, social y cultural” (Curiel Pichardo, 2014, p. 326) al ser un proceso por el que los grupos se vuelven conscientes paulatinamente, como en su momento el patriarcado se dio paso a los feminismos como respuesta y métodos de réplica

y búsqueda de vías de solución. Varias autoras evidencian lo sencillo que es caer en estructuras colonizadoras y estratificadas (Mohanty, 2008, p. 121).

Aparece entonces, la necesidad de pensar, criticar, plantear la vida y los modos de ver desde nuestras particularidades, preguntarse qué son las mujeres en estas realidades poscoloniales, decoloniales y contemporáneas de la Abya Yala.

Como segundo punto determinante, Silvia sostiene que la Antropología visual busca mostrar sociedades que estudian al público urbano y académico, se convierten en práctica de representación, mientras que la Sociología de la imagen considera todas las prácticas de representación como foco de atención. Se dirige a la totalidad del mundo visual, publicidad, fotografía, archivo de imágenes, arte pictórico, dibujo, textil y cualquier medio de representación visible (Rivera Cusicanqui, 2015, pp. 21-22).

La autora parte de toda representación para generar diálogos y posturas críticas de entendimiento, no genera representaciones. Coincide con la postura de estudio MAPAY que pretende analizar la obra y producción artística en su amplio espectro de estas mujeres, determina semejanzas, diferencias e infiere signos y contenidos. Es decir, se puede emprender un estudio sociológico de las imágenes MAPAY que generan y trazar el posicionamiento crítico de estas mujeres a través de la plasticidad que aplican en sus prácticas de representación. El tercer elemento a considerar, se encuentra en el tipo de mirada que la Sociología de la imagen aborda con las representaciones que analiza:

La interpretación de la realidad que propone la Sociología de la imagen debe estar atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido, con lo que C. W. Milss llamaba ‘los grandes problemas de la época’, lo que permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades para construir esa alegoría colectiva que quizás sea acción colectiva. (2015, p. 24)

Intenta encontrar en estas representaciones visuales, interpretaciones de lo que viven las sociedades en la que se generan productos/imagen, descifra simbolismos, colores y su

método de representación. Afirma que, en estas obras de análisis, se hallan maneras nuevas, eficientes, mutables y cambiantes para desarrollar la autodeterminación de los pueblos.

La autora establece la posibilidad de encontrar el hilo de la conciencia colectiva, inquietudes sociales, opciones que los sujetos sociales analizan, tanto como problemáticas como posibles soluciones. Hebra que varias autoras buscan (Suárez Navaz, 2008, p. 34) como se señala en el Capítulo I. Se buscan respuestas para el problema y la herida colonial a través de construcciones decoloniales colectivas, vías de autodescubrimiento y autoconocimiento.

Se define en este punto, que la Sociología de la Imagen es un método mutable que parte de elementos de representación visual para desarrollar procesos de autodescubrimiento y autocomprensión de grupos, sociedades y colectivos a partir de una mirada crítica, donde se plantea la razón de las cosas, acciones y dogmas que estructuran a estos mismos grupos, ubicándose en la territorialidad americana (entendida en este trabajo como Abya Yala) que radica en la herida colonial y en el desarrollo de la decolonialidad como respuesta al problema identificado.

Este posicionamiento resulta coincidente con la construcción MAPAY que se desarrolla. La búsqueda, documentación y comprensión de mujeres artistas plásticas indígenas de la Abya Yala, parte del reconocimiento de que las artistas son resultado de procesos espacio-temporales específicos: colonialidad, racismo, segregación. Se encuentran en procesos de autodescubrimiento, autodefinición y generación de ambientes en colectividad, lo que acierta en espacios comunes entre la búsqueda MAPAY y la sociología de la imagen.

3.1.3 Teoría ch'ixi para construir conocimiento MAPAY

Silvia Rivera Cusicanqui propone para las sociedades contemporáneas, la adopción del concepto *ch'ixi*. Para entenderlo, primeramente, lo equipara a una “sociedad abigarrada” de Zavaleta, y lo define como:

La coexistencia en paralelo de múltiples diferencias que no se funden, sino que se antagonizan y se complementan, donde cada una se reproduce a sí misma desde la

profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (2019, p. 70)

Sostiene que su origen se encuentra en la violencia colonial de la que son objeto los saberes no coloniales: “El cuestionamiento a la colonialidad implica, en primera instancia, poner en evidencia la violencia epistémica que se genera desde el momento de la conquista y de la colonización” (Red de feminismos descoloniales, 2014). Esa circunstancia no es aislada, ni es efecto colateral de procesos coloniales históricos. María Lugones asevera que la modernidad occidental fue posible gracias al colonialismo, la expansión del capitalismo y la instalación del racismo (2021, p. 9). Julia Antivilo (2022) cavila que la descolonización implica un proceso de desenganche de todo síndrome colonial. En tanto existan pueblos y sociedades colonizadas, acaecerá violencia hacia los modos de ver, de ser, de vivir, de relacionarse. Rossih Martínez asevera:

Es necesaria la concreción de la descolonización, que implica desajustar la genealogía del poder blanco-eurocéntrico [...] las vanguardias colectivas de la descolonización deberán empezar a ser ejercidas por mujeres de pieles negras e indígenas que encarnen el conocimiento legado por el cimarronaje político y epistémico. (Martínez Sinisterra, 2019, p. 194)

Al reconocer la necesidad de descolonizar la vida, el pensamiento y las sociedades de nuestro continente (hecho que se desarrolló en el Capítulo I), los posicionamientos *abyalayenses* realizarán un recorrido por alternativas que poseen los mecanismos de pensamiento cimarrón, indígena, afrodescendientes y variables existentes en los pueblos: “Buscamos raíces epistémicas y filosóficas que nos permitan no sólo descubrir esos coloniajes, sino también recrear y repensar nuevas formas en el ámbito del pensamiento descolonial feminista” (Red de feminismos descoloniales, 2014, p. 323).

No es suficiente recuperar modos, deben entenderse mecanismos y nociones fundacionales con los que estos modos operan. Un elemento imprescindible es el tiempo y cómo se entiende en los mundos. Silvia (2018) sostiene el imperativo de dejar de ver el

tiempo como hecho lineal que se supera constantemente. Pensar el tiempo y momentos contemporáneos como resultado de múltiples factores que sucedieron y suceden:

Todos los horizontes –prehispánico, colonial, liberal, populista– confluyen en la superficie sintagmática del presente, en el aquí y el ahora del continuum vivido, como yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados, que se plasman en el habitus y gestos cotidianos, sin que tengamos plena conciencia de los aspectos negados y críticos de estas constelaciones multitemporales. (pp. 76-77)

Se hallan elementos para entender por qué la herida y/o trauma colonial persiste como factor vivo, latente, origen de grandes problemas contemporáneos. Si se considera algo que vive y persiste en la sociedad a través de un tiempo no lineal, se podrán entender los efectos como algo contemporáneo, no lo remitirán a un pasado lejano porque no es pasado ni es lejano. Se comprueba a través de estas autoras, cómo es un hecho vigente que aqueja, violenta, minimiza, borra y oculta la vida y los mecanismos indígenas, afros, cimarrones y diversos de nuestras sociedades.

Construir, delimitar y estructurar lo ch'ixi para Cusicanqui, ha sido un proceso personal e interpersonal que la ha acompañado a lo largo de su desarrollo teórico complejo, apareció en su horizonte al intentar definir “esa mezcla rara de lo que somos” (2018, p. 78) que es a la vez nuestro pasado, pero también procesos colonizadores, desvinculantes y raciales que hacen a los sujetos contemporáneos de la Abya Yala acontecer “una angustia del deculturado de aquel que tiene miedo a su propix indix interior” (2018, p. 78).

Es decir, busca referir en esta palabra, la puerta hacia identidades de las y los sujetos contemporáneos que reconocen en ellos sólo una identidad colonizada que imita viejas glorias europeas que educan con sistemas institucionales y encuentran en sí mismos, sentidos indígenas y mestizos; y en medio de la vorágine occidental del mundo globalizado, viven entre momentos complejos, reminiscencias, traumas, temor, momentos de soledad al creerse aislados. Son los únicos o las únicas que ven en sí mismos estas cualidades y formas de ver el mundo. La occidentalización, asevera es parte de un pasado folclórico que ya fue.

Es menester de estudios decoloniales y de todas las relaciones que gestan con conocimientos no europeos, mostrar a los y las sujetos *abyalayenses* que no son casos aislados, son realidades *abyrragadas* de pueblos supervivientes.

Acuñamos por tanto para la presente investigación una variable intencional de lo abigarrado, desde su aportación por parte de Zavaleta, hacia lo *abyrragado*, como ejercicio pertinente y contextualizado de un pensamiento ch'ixi que aborda las particularidades y peculiaridades de los contextos de y para mujeres artistas indígenas en la Abya Yala y en ese sentido se considera de mayor pertinencia y maleabilidad entender a las sociedades, contextos y comunidades en las que se desenvuelven, conviven, colaboran e interactúan como *abyrragadas*.

El significado literal de ch'ixi en aymara, se refiere a un tipo de tonalidad gris que resulta del efecto visual de entender gris una superficie a la que, si nos acercamos, será un entramado de manchas negras y blancas entrecruzadas. Una manera de entender posiciones dentro de contextos particulares como resultado de bagajes y cosmovisiones indígenas y de asignaciones/ficciones occidentales y colonizadoras que persisten en nuestros territorios. La teoría ch'ixi sostiene que no se puede vivir con la idea de ser completamente indígenas, los procesos de colonialismo, mestizaje y genocidio que acontecen desde la primera colonización, existen y sus efectos persisten en nuestras sociedades *abyalayenses*:

Lo ch'ixi es un proceso autoconsciente de descolonización que sin (re)negar o evadir la fisura colonial, sea capaz de articular pasados y presentes indios, femeninos y comunitarios en un tejido ch'ixi, un mestizaje explosivo y reverberante, energizado por la fricción, que nos impulse a sacudir y subvertir los mandatos coloniales de la parodia, la sumisión y el silencio. (2018, pp. 86-87)

La autora reafirma que es posible reconocer el sentido y la identidad indix que vive dentro de cada persona, permitir el desarrollo de los lentes ch'ixi personales que se sirven de conocimientos indígenas, cosmovisiones precoloniales y de dinámicas de relación social en contextos actuales: “las entidades ch'ixis, son poderosas porque son indeterminadas, no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez” (2018, p. 79).

Una vez establecida la manera de entender lo ch'ixi, Silvia avanza en su uso y propone que, si es una manera de entenderse entre personas, se pueden construir reivindicaciones de conocimientos locales, generar nuevos conocimientos, describir dinámicas propias en contextos locales. Es decir, una epistemología ch'ixi que, en palabras de la autora, es “el esfuerzo por superar el historicismo y los binarismos de la Ciencia Social hegemónica. Echa mano de conceptos-metáfora que a la vez describen e interpretan complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades” (2018, p. 17). Propone acceder al conocimiento desde mecanismos diversos –pero rigurosos– que se encuentren en concordancia con circunstancias de lo que se estudia, que funcionen como mecanismos maleables, dúctiles y adaptables a sus realidades:

Podría tejerse quizás una epistemología ch'ixi de carácter planetario que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero a la vez nos enraizará aún más en nuestras comunidades y territorios locales, en nuestras biorregiones para construir redes de sentido y ecologías de saberes. (2018, p. 81)

La viabilidad de la teoría ch'ixi en el proceso de investigación se puede entender como la óptica con que cada artista genera una mezcla heterogénea respecto a su manera de ser y ver el mundo. El análisis de obra, vida, posturas y ventanas creativas que son posibles en el presente estudio, se imbrican desde la red de entramados epistémicos de crítica feminista indígena que se adapta a la propuesta de Nelly Richard (2006) (2008) (2009). Una óptica sociológica de la imagen producida en diversos contextos de las artistas (2015). Todo para determinar si se pueden entender como identidades ch'ixi (2018), (2019) de la Abya Yala.

3.2 De la participación individual a la obra colectiva

Con el propósito de generar comunidad y un producto tangible que dé cuenta de la existencia, resistencia y persistencia de mujeres artistas que se dedican a la plástica y se reconocen como miembros/ integrantes o vinculadas a los pueblos indígenas / originarios / autóctonos de nuestra Abya Yala, se les extendió invitación para colaborar en la creación colectiva del *Libro de Artistas: Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: autorretrato reflejo*.



Figura 31.- Ficha técnica. Olivia Campuzano Cruz

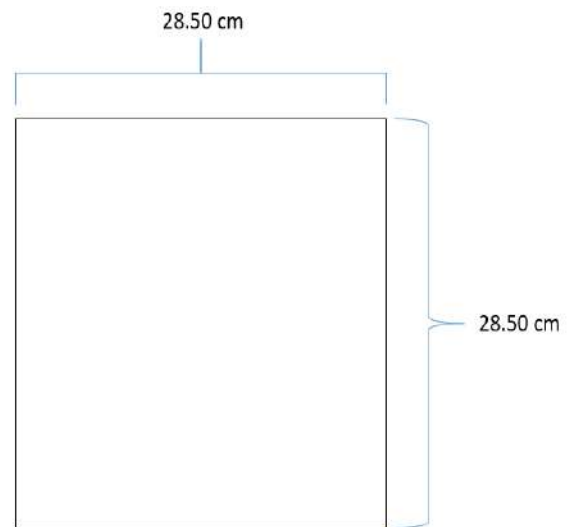


Figura 32.- Medidas de cada "hoja" del libro. Olivia Campuzano Cruz.

Con los siguientes lineamientos:

- I. La pieza de cada artista se solicitó en tamaño de 27x27 centímetros.
- II. La pieza se propuso a partir de la siguiente premisa: Realizar un autorretrato desde su lenguaje plástico que abordara elementos, (diálogos, viajes introspectivos, conceptos) que las hacen ser quienes son en ese momento. Es decir, las invitamos a que sus piezas narraran su construcción identitaria para llegar a ser en ese momento, una artista plástica indígena de la Abya Yala.

- III. Se les solicitó adjuntar un breve texto que respondiese al siguiente cuestionamiento: ¿Quién soy yo en este momento?, se les envió el formato propuesto para resolver esta interrogante (Figura 31).
- IV. La invitación formal se les hizo llegar vía correo electrónico el 13 de diciembre de 2021. Se señaló como fecha límite para enviar la pieza, el 31 de marzo de 2022.
- V. Como retribución, se crearon copias autorizadas, réplicas fieles del libro en formato reducido (15x15 centímetros) en igualdad a la cantidad de participantes en el proyecto, mismas que serán enviadas a cada artista a la dirección postal que señalen, (a más tardar en diciembre del 2024).

Las piezas comenzaron a llegar en enero, la última en mayo, recibí un total de nueve piezas. La medida final de cada página del libro –incluido marco– fue de 28.5 x 28.5 cm (Figura 32).

Se integró un módulo por obra, se acompañaba con la respuesta de la artista a la que se le preguntaba ¿Quién soy yo en este momento? (Figura 33). Las respuestas de cada artista, se revisan a detalle en el presente capítulo.

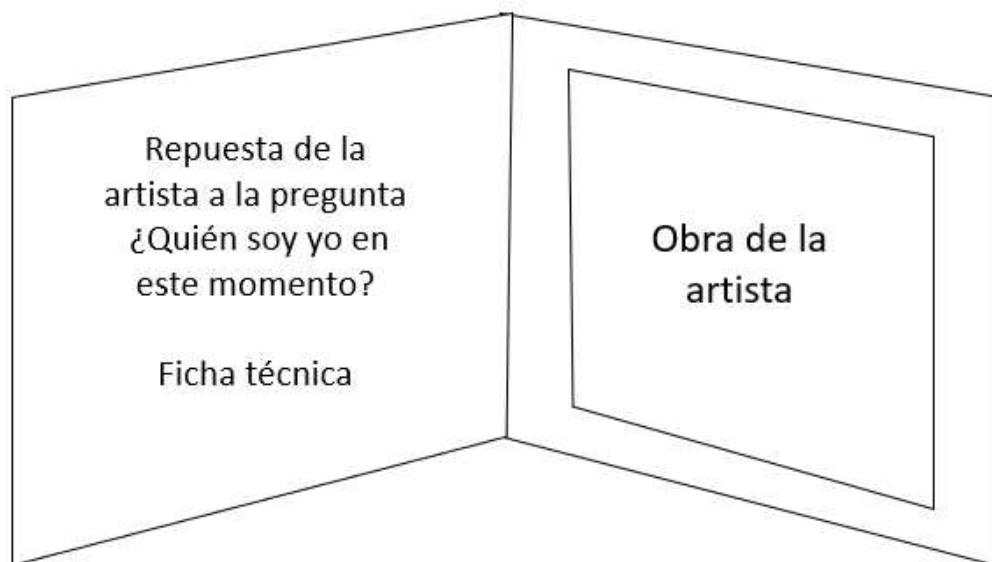


Figura 33.- Diseño del plano frontal por artista. Olivia Campuzano Cruz

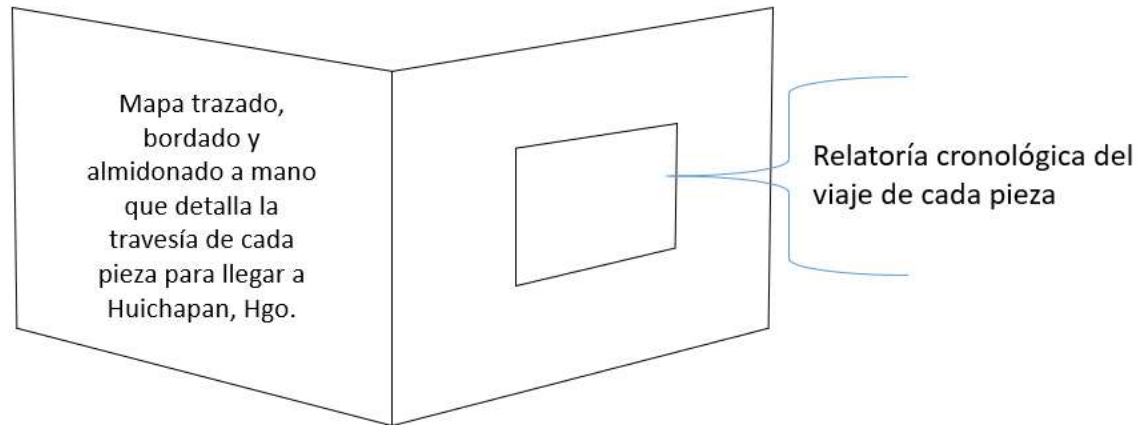


Figura 35.- Diseño del reverso de las hojas. Olivia Campuzano Cruz

Los procesos de envío y transporte de cada pieza, constituyeron un reto en sí mismos. Se hizo evidente la necesidad de narrar y visibilizar estos viajes, en el reverso de cada módulo se presenta narración visual y cronológica de cada obra (Figura 34).

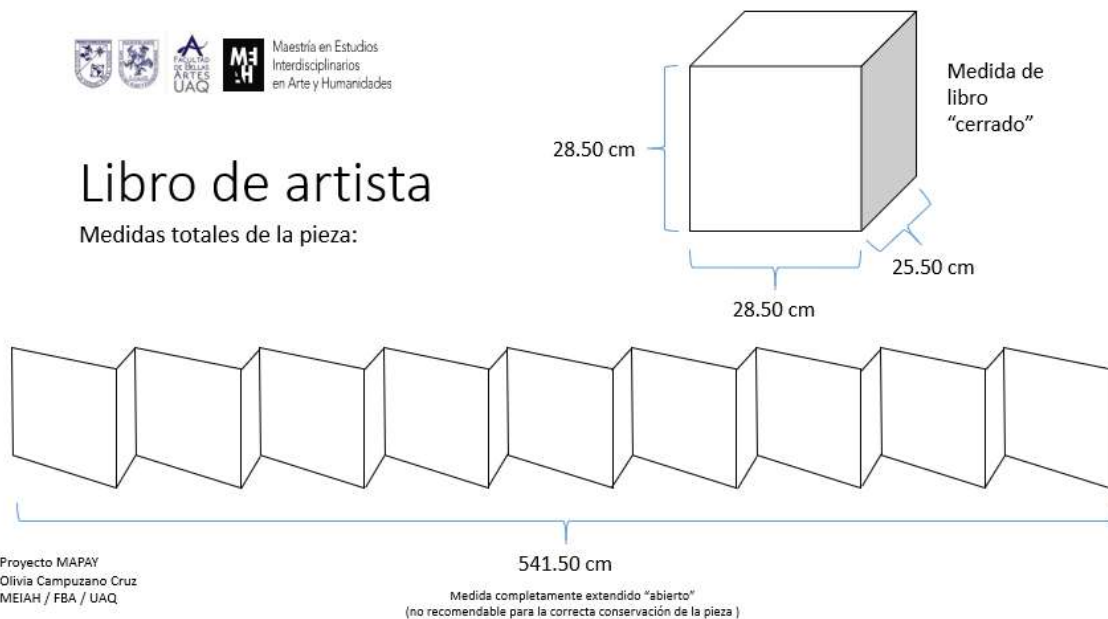


Figura 34.- Dimensiones en formato extendido y cerrado del libro. Olivia Campuzano Cruz

Se apreciará cómo las distancias entre países implicaron que las piezas atravesaran extensiones territoriales lineales como no lineales. En algunos casos, rebasaron la propia



Figura 36.- Vista frontal de algunas de las hojas del libro. Olivia Campuzano Cruz, archivo personal.

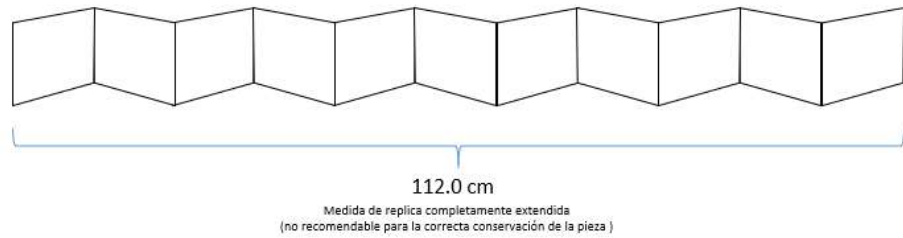
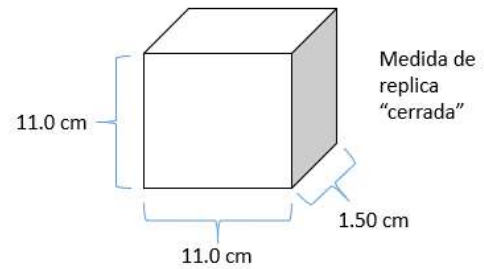
distancia entre origen y destino. Lo que se alude a las directrices económicas que imperan en los servicios de paquetería usados. Se analiza a detalle. Se trazaron mapas cuyo bordado fue llevado a cabo por Elena Julián Vázquez.

La unión y secuencia de cada módulo generó que el libro en su conjunto, alcanzará una medida total de 28.5 x 28.5 x 541.50 cm. En forma cerrada 28.5 x 28.5 x 25.5 cm (Figura 35). La técnica de encuadernado para el armado del libro, permite que la pieza se sostenga por sí misma y que el espectador aprecie los detalles y elementos de la obra en su conjunto (Figura 36).

En respeto al compromiso de retribución, se realizaron 9 réplicas reducidas del libro, las cuales tienen una medida final de 11 x 11 x 112 cm en su formato extendido, y de 11 x 11 x 1.5 cm en su versión cerrada (Figura 37). El propósito es que las artistas puedan apreciar los resultados del proceso artístico de cada una (Figura 38) y cómo (se aprecia en la Figura) presentan un armado distinto al libro del que provienen. El proceso creativo, de ensamblaje, montaje y diseño se llevó a cabo en colaboración con el Estudio de Arte y Diseño Wabii integrado por Alberto Sánchez Robles y Samuel Hernández Hernández. Concluyó el 13 de agosto de 2022.

Réplicas MAPAY

- 9 réplicas de tamaño reducido
 - 9 caras frontales y reverso de piezas
 - Más portada y contraportada



Proyecto MAPAY
 Olivia Campuzano Cruz
 MEIAH / FBA / UAQ

Figura 38.- Medidas finales en versión extendida y cerrada de las réplicas MAPAY. Olivia Campuzano Cruz



Figura 37.- Muestra de réplicas MAPAY terminadas. Olivia Campuzano Cruz, archivo personal .

A continuación, se presentan resultados ordenados de acuerdo al mismo orden en que fueron colocadas las piezas y sus elementos en el libro de artistas:

3.2.1 *In ixtli yolotl* por Chío Blanche



Figura 39.- In ixtli yolotl por Chío Blanche, 2022, archivo personal.

Ficha Técnica

Título: *In ixtli yolotl* (Figura 39).

Técnica: Bordado con cabello e hilo metálico sobre lienzo de cuadrille.

Año: 2022.

Descripción de la obra

Técnica de bordado a mano. La artista nos presenta un cruce entre técnica, método, planeación y simbolismo. Se aprecia un cruce entre una figura principal, cuadrado bordado en dorado que contiene dentro de sí otro cuadro superpuesto que lo intercepta (un cuadrado dentro de otro cuadrado). Su trazo hace que el cuadro principal, sólo permita ver su espacio positivo que se convierte en cuatro triángulos dorados. Es decir, la estructura de la obra se compone de dos cuadrados y cuatro triángulos. Es imperativo señalar que todo el bordado se realizó con dos materiales: hilo dorado, sirve para el espacio del primer cuadrado de fondo, y el negro; se obtiene de bordar cabello de la propia artista como simbología de bordar con su cuerpo y su yo.

En cada esquina dorada se representa un pájaro que mira al centro, se tienen cuatro pequeños pájaros que miran el centro de la obra. Se alternan con asteriscos en los puntos de cruce de ambos cuadrados.

El espacio central tiene perfecto acomodo simétrico. Alrededor del centro cartesiano se encuentra un corazón filigraneado, dos pájaros proporcionalmente más grandes a los cuatro que los observan, uno a cada lado, miran el corazón que, con su elaborado diseño, da la impresión de latir. La pieza permite leer: *In ixtli yolotl in*, que traducido del náhuatl a español se entiende como: con rostro propio y corazón verdadero.

Se puede apreciar un alto grado de destreza, detalle y cálculo inherente a la técnica aplicado a un objeto determinado, transmitir visualmente una idea concreta: ¿Quién soy yo en este momento?

Se aprecia cómo las técnicas indígenas como el bordado son métodos de lenguaje y transmisión, no sólo de leyendas y cosmovisión, sino canales de comunicación viables para armar y entablar conversaciones contemporáneas sobre problemáticas cotidianas, debates y pensamientos complejos.

¿Quién soy yo en este momento?

Soy la memoria de un pasado que resiste en un futuro incierto. Soy la verdad que sostiene y nutre a este corazón presente. Soy el hilo que conduce y transforma, soy la

forma, el rostro, el latido, la mirada, las manos que bordan, el ser que se desdobra en su propia esencia.

IN IXTLI IN YOLOTL

(Con rostro propio y corazón verdadero.

(Blanche en Campuzano Cruz y otros, 2022).



Figura 40.- Travesía de la obra de Chío Blanche, 2022. Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 40)

1. 24/marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 7764 0567 7909 a través de Fedex.
3. 25/marzo, 16:14 horas, envió desde Delegación Xochimilco, CDMX, México.
4. 28/marzo, 20:37 horas, llega a Cuautitlán Izcalli, Estado de México.
5. 29/marzo, 08:27 horas, llega a Mineral de la Reforma, Hidalgo, México.
6. 30/marzo, 14:43 horas, entregado en Huichapan, Hgo, México.

Bordado como mecanismo de conexión situada

Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive sostienen: “aprendemos a bordar para remendar esos miedos como el principal acto de resistencia y producción etnográfica” (2018, p. 21). Esto se redacta desde una posición reivindicadora del bordado y las técnicas textiles para con las mujeres, cómo se reconocen las conexiones y simbolismos que potencialmente puede instar un mecanismo de diálogo y narración.

Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui sostiene: “La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido [...] donde se teje una trama de interculturalidad a través de sus prácticas con la finalidad de establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes” (2019, p. 72). El uso del bordado como una práctica que desde nuestro siglo (XXI), se estereotipa como actividad de mujeres, en contextos latinoamericanos no ha sido la excepción. Brenda Ojinaga Zapata (2020) sustenta que a partir de la teoría latinoamericana del arte de Ticio Escobar (2022) y de la teoría feminista del arte, es necesario cuestionar el lugar asignado históricamente al arte textil, tanto a las obras en sí mismas como a la voz de sus creadoras. Ojinaga cavila:

Por siglos las tejedoras de diversos pueblos de América Latina han creado un lenguaje a partir de los diversos signos y figuras contenidas en sus tejidos. El carácter colectivo del tejido evoca lo vivido y aprendido por generaciones de mujeres herederas de un arte que merece ser analizado por diversos campos del saber. (p. 44)

La transmisión de saberes sobre y alrededor del tejido y el bordado, ha incentivado la perpetuación y mutación de conocimientos entendidos como femeninos y propios de culturas de las que son parte. Se encuentran en este tipo de piezas, contenidos y saberes sobre medicina, ritualidad, espiritualidad y por supuesto, sentidos y maneras de ver al mundo desde ópticas particulares.

Julieta Paredes (2010) asevera por su parte, que la catalogación y delimitación de actividades entendidas como trabajo femenino doméstico (cocinar, lavar, limpiar, criar, remendar, coser, bordar, tejer, y un largo etc.) relegado a lo no importante para sociedades a las que pertenecen, son actividades impescindibles para la vida y sostenibilidad de

comunidades de las que son parte. Señala que, sin la trasmisión de estos conocimientos y su sostenibilidad, las sociedades no habrían alcanzado su desarrollo y supervivencia a través de los años, sin el trabajo doméstico asegurado en los núcleos familiares como bien lo señala Federici (1998), ningún proceso agrícola, industrial, profesional, científico o de cualquier otra índole, habría prosperado a largo plazo.

María Alcatraz Frasque manifiesta que la función del trabajo textil se encasilló en esta relación patriarcal como hecho dado e invisibilizado: “coser para el otro” (2014, p. 22). Se dio a entender como acto cotidiano de cuidado y labor doméstica carente de valor social que reforzaba la idea de feminidad y sumisión. Griselda Pollock (2007) coincide con esta afirmación al señalar que las prácticas como el bordado o tejer:

Son típicamente menospreciadas al ser (mal)identificadas con lo doméstico, lo decorativo, lo utilitario, la destreza manual—a saber, con lo que la lógica patriarcal negativamente caracteriza como esencialmente femenino—, aparecen como meras instancias de diferencia, y paradójicamente confirman (más que desafiar) el estatus canónico —normativo— de otras prácticas realizadas por hombres. (pp. 143-144)

Otra faceta social occidental de división del trabajo, y delimitación de lo femenino quieto, inmutable, degradado, menospreciado. Rozsika Parker y Griselda Pollock sostienen que, en términos igualmente occidentales, la diferencia entre arte y artesanía reside en el lugar donde fueron elaboradas (casa contra taller) y para quien fueron hechas (público contra familia). Es decir, para espacio público o privado donde “las bellas artes son una actividad pública y profesional” (2013, pp. 61) y la artesanía femenina es una actividad privada y amateur.

Desvincular al bordado y al tejido de su función servil femenina, es gran elemento de reivindicación de la técnica para movimientos artístico-feministas. Utilizar intencionalmente la técnica como ironía subversiva y retórica, vuelve altamente simbólicas las piezas. María Alcatraz Frasque considera que “el uso de la técnica de bordado en nuestro momento contemporáneo, alude a la resignificación de la técnica, se propone una revolución estética en sí” (2014, p. 21).

Eliana Sánchez-Aldana, Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá-Piraquive (2019) sostienen que es a inicios del siglo XXI, cuando inicia un resurgimiento de labores textiles, tejido y bordado como métodos subversivos de empoderamiento y crítica a estereotipos y canones de feminidad occidental. Ejemplo de ello es el surgimiento del término *knitivism*, refiere a fines políticos del tejido de punto.

Las autoras opinan que considerar al *knitivism* como primer contrapunto a la vindicación de la aguja y el hilo para el feminismo, es reducirlo y descontextualizarlo de la estrecha relación entre las sociedades con lo textil, niega reconocimiento a posicionamientos de activismo textil en América Latina.

Resulta imperativo analizar fenómenos de reapropiación del textil y el bordado en este contexto para colaborar en la documentación de contenidos sociales, simbólicos y socialmente estructurados (integrados en este tipo de obra) por los entramados sociales que son previos a su propia configuración: asociación, unión, colaboración, sororidad.

Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive (2018, pp. 1-2) sostienen que el bordado colectivo, por un lado, gesta identidades de género que contribuyen a (re) configurar intimidades, espacios sanadores y momentos de expresión entre los participantes de estas comunidades y en segundo lugar, afecta el proceso de escritura etnográfica, lo que lleva a afirmar que el bordado colectivo entreteje una etnografía feminista.

A partir del análisis de grupos de bordado colectivo como Tejedoras por la Memoria de Sonsón, se reúnen desde 2009 para visibilizar y sanar la violencia de la región en medio de conflictos armados en Colombia, así el colectivo Costurero Documental en Bogotá, quienes generan un espacio seguro para debatir experiencias de sexualidad. Las autoras (2018, pp. 3-4) miran el bordado como una escritura que permite integrar creación y registro documental, *continuum* femenino y feminista (Pentney en Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive, p. 4). Aquí encontramos una propuesta literaria para entender el bordado y, sobre todo, el renacimiento del bordado como técnica de arte, como espacio significativo, un espacio seguro:

La feminización del bordado se configura en la tensión con raíces históricas, entre un saber hacer que reproduce cierta jerarquización social desde la cual se ubica a los

oficios artesanales textiles, el cuidado y el afecto en cuerpos femeninos como sujetos subordinados, y entre las genealogías femeninas de quienes producen ese oficio y las solidaridades afectivas que entre ellas se gestan en el hacer mismo. (2018, p. 21)

Eliana Sánchez-Aldana, Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá-Piraquive, por su parte confirman que:

Bajo una mirada feminista situada, los quehaceres textiles se convierten en espacios que pueden politizarse progresivamente de distintas maneras, que implican tanto una dimensión geopolítica, como una mirada a las materialidades y las relaciones más que humanas que permiten la emergencia de otros sentidos del activismo. (2019, pp. 21-22)

No considero relevante el bordado y sus variables textiles sólo por ser una práctica atribuida a lo femenino, sino por ser una práctica que en escenarios occidentales, fue una práctica relegada, a la cual no se le atribuyó importancia y hoy en día ha sido apropiada por mujeres, movimientos feministas y movimientos femeninos como una manera de utilizar intencionalmente, técnicas no canónicas (ni dentro de las Bellas artes) con intenciones directamente artísticas como producciones de reflexión, comunidad y de debate. Las autoras sostienen que de acuerdo al *continuum* femenino-feminista de Pentney¹²⁷, un proyecto textil feminista es tal si:

Contribuyen a revalorizar los oficios textiles, complejizan su asociación con lo femenino y su dimensión colectiva y genealógica, sensibilizan sobre la relación entre cuidado, género y espacialidad, denuncian discriminaciones hacia sexualidades divergentes y abren, a su vez, preguntas por la memoria colectiva. (2019, p. 18)

¹²⁷ Entendido como un modelo de categorización ampliamente popularizado que propone entender activismos textiles. Sostiene tres procesos: 1) Creación de comunidad y celebración del oficio textil como arte doméstico, 2) Reuniones y actividades textiles orientadas a sensibilizar ciertas problemáticas sociales referentes a asuntos de género. 3) Oficio textil como forma de denuncia de corte feminista (Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos, & Chocontá-Piraquive, 2019, pp. 5-6).

Es decir, nos encontramos no sólo ante una apropiación de técnicas subversivas para el patriarcado, sino ante escenarios de comunidad y sororidad que permiten obtener resultados más allá de la propia pieza artística. Los procesos creativos desarrollados en colaboración, establecen contenidos y pautas de análisis del proceso más allá de la pieza en sí, permiten a autoras como Brenda Ojinaga Zapata, documentar procesos narrativos generacionales femeninos; a Julieta Paredes, encontrar espacios de desarrollo de un feminismo comunitario latinoamericano; a María Alcatraz Frisque, analizar el paso de la figura de las mujeres en espacios privados a los públicos; a Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive, estructuran etnografía a partir del bordado comunitario.

3.2.2 Yo soy por Alix Yolitzin



Figura 41.- Yo soy por Alix Yolitzin, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: Soy (Figura 41).

Técnica: Mixta. Grafito, acrílico, grabado en aguatinta, collage e hilo rojo sobre papel de algodón.

Año: 2022.

Descripción de la obra

La artista ensambla en esta obra, una relación de elementos que, en su individualidad, pueden funcionar aisladamente en términos artísticos, pero que como se aprecia, son colocados meticulosamente en una composición que responde al cuestionamiento propuesto. La obra presenta en un primer plano, un autorretrato de cuerpo completo de la artista sentada (posición relajada) con una pierna cruzada sobre la que descansa su mano derecha y la pierna izquierda sosteniendo su mano izquierda. Debajo de sus pies se aprecian raíces blancas que se dirigen hacia el suelo.

La representación mira de manera directa al espectador, su rostro está enmarcado por su cabello negro, largo, sostenido por su mano izquierda. En tonos ocres, medios y sombras de grafito, la postura refuerza su imagen relajada que sin tapujos observa a quien le observa. Resulta interesante que su lado izquierdo es el que se coloca más cercano al espectador y al mismo tiempo, su mano izquierda es la que acaricia su rostro. La artista es zurda.

Al lado izquierdo de ella, se colocó una pieza en aguatinta que representa un maíz en pleno desarrollo, en media cosecha, una relación entre la artista y quién es, estrechamente relacionado al maíz y a la raíz. Se aprecia cómo del cuerpo líneas punteadas blancas y rojas presentan elementos simbólicos: un corazón que mira y una hoja meticulosamente disecada.

Una vez más la artista refuerza la idea de que su corazón se encuentra arraigado a la naturaleza/el maíz. Debajo de estos tres elementos se encuentra la palabra SOY. A la derecha del personaje, de igual tamaño, se halla una impresión en pintura roja de una mano izquierda (seguramente su propia mano), la cual se integra con la transcripción íntegra al grafito de un poema de su autoría que señala:

¿Quién soy yo en este momento?

Pertenecer. Ser. Ser de la tierra.

Nacer. Ser de la tierra que pisan mis pies. Mis pies.

Ser de las plantas, ser del nopal, ser del maíz.

Ser de mi madre, de mi abuela, de mi hermana.

Soy de mi madre, de mi abuela, de mi hermana.

Soy.

Soy de lodo, de barro, de miel, de agua, de maguey, de pulque, de atole.

Soy de mi casa, soy de mí.
Soy de lluvia, soy de campo, de cielo, de luna, de estrellas, de sol.
Camino hacia adelante,
recuerdo de dónde vengo, mirando hacia dónde voy.
Miro, siento, siento que soy,
que soy lo que sueño, lo que quiero,
soy lo que amo, lo que pienso, soy lo que hago.
Hago con mis manos, mis manos morenas,
hago recordando,
resistiendo, re-conociéndome.
Soy mujer.
Soy tierra.
Soy mis ancestras.
Soy mi casa.
No soy raza,
soy raíz.

(Yolitzin en Campuzano Cruz y otros, 2022).

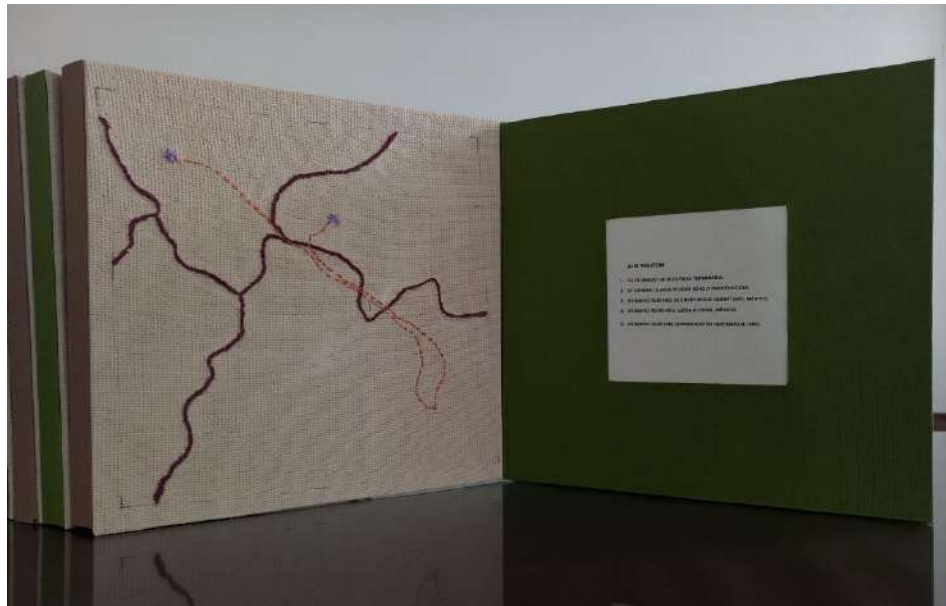


Figura 42.- Travesía de la obra de Alix Yolitzin, 2022. Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 42)

1. 24/ marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 91 5009 4542 a través de DHL.
3. 05/mayo, 18:12 horas, se envía desde Querétaro, México.
4. 06/mayo, 00:45 horas, llega a CDMX, México.
5. 06/mayo, 18:29 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Genealogía materna / naturaleza / raza

A partir de la pieza que compone Alix y el poema que integra su composición, se infiere que los elementos de identidad que utiliza para su reflexión, son posición genealógica en su dinámica familiar, su relación con el entorno natural que la rodea y la raza.

Estos tres elementos le permiten, a manera de triada, un anclaje hacia donde parte su identidad: caminos futuros y posteriores. Su genealogía materna permite apreciar cómo su relación con otras mujeres resulta importante como sujeto social y su relación con elementos representativos del entorno natural de su infancia: maíz, maguey; refuerzan como su identidad mantiene una relación con su población primera.

Un elemento que propongo indagar a fondo, es el uso de la palabra raza, la aplica a manera de reapropiación y reinterpretación del término. La idea de raza en los procesos colonizadores “proveyó un sustrato versátil a la colonialidad del poder que justificaba un sistema social jerárquico que daba a colonizadores el control absoluto sobre recursos humanos y materiales” (Mendoza, 2019, p. 56), ideas que prevalecen en mayor o menor medida, en sociedades contemporáneas.

Es decir, el concepto de manera hegemónica se asigna a lo otro que no se encuentra dentro de la sociedad, dentro de cánones de humanidad: “La idea de raza, permitió condenar a los colonizados como pueblos sin historia, sin derechos, [...] las epistemologías indígenas fueron reducidas al estatus de superstición primitiva o fueron destruidas” (Mendoza, 2019, pp. 56-57). Es decir, el término se utilizó para segmentar calidades de cuerpos humanos que no se entendían como humanos, por lo tanto, se les negaban prerrogativas propias del orden privilegiado masculino y europeo.

Si se piensa que el sesgo de raza, la manera en que fue estructurado como factor imprescindible para el proceso colonizador, y la asignación de calidad de propiedad a los entes no animados (territorio, metales), de los animados (animales, plantas) y cómo podemos ver personas humanas (no humanizadas), se puede pensar entonces, que sólo un pequeño porcentaje de población no fue racializada. Las comunidades indígenas, afrodescendientes, asiaticodscendientes y cualquier entramado social, fueron catalogados como menos/no humano. Este proceso incidió de manera general en toda la humanidad: “Al nivel de representación racial, los blancos no son cierta raza, son simplemente la raza humana. Y en esta medida son racializados como blancos” (Martínez Sinisterra, 2019, p. 189).

La racialización blanca permitió a los asignados ser el centro de la sociedad hegemónica que perduraría desde 1518 hasta nuestros días. Es interesante señalar que esta racialización blanca no se vuelve exclusiva de un tono de piel concreto, es en realidad una asignación simbólica del mismo. Hacia nuestro periodo contemporáneo, los medios de producción, su cantidad y calidad, permiten la inclusión hacia el ser blanco contemporáneo, como ocurre con los poseedores de los imperios petroleros de Asia, con los magnates mexicanos que controlan áreas estratégicas de poder económico en Latinoamérica. Es decir, pieles olivases, marrones, amarillas, son blanqueadas como medio de perpetuar al sistema capitalista a nivel global.

Lugones afirma que la presencia de un lado oculto/oscuero y un lado visible/claro en un acontecimiento, un sistema, una noticia, etc., es una característica de la co-construcción entre la colonialidad del poder y el sistema de género colonial/moderno. La reducción del género a lo privado (hecho que ya había señalado Carol Hanisch en su momento (1969)) al control sobre el sexo, sus recursos y productos es una cuestión ideológica, parte de la producción cognitiva de la modernidad que ha conceptualizado a: “la raza como: engenerizada y al género racializado de maneras particularmente diferenciadas para los europeos-as/blancos-as y las gentes colonizadas/no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género –ambos son ficciones poderosas –” (Lugones, 2021, p. 49).

Esto lleva a considerar que ambos sistemas interrelacionados de control, son sujetos de una reinterpretación, desmantelamiento y desconstitución dentro de las sociedades. Para el desarrollo de este cometido, es imprescindible conocer sus circunstancias originadoras; en

este caso enraízan a partir del proceso colonizador: “La dominación colonial no equivale a la dominación racial, aunque ambas se traslapan. Si la dominación racial existe, es como resultado del hecho colonial y no a la inversa.” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 28).

Alix opta por reinterpretar la palabra, no al concepto en sí, ya que su postulación alude hacia el sentido de pertenencia que barrios y pueblos en urbe, aluden en las últimas décadas, dotan al concepto raza como sinónimo de hermandad, de colectividad y de solidaridad entre iguales.

Puede aplicarse la raza entre hermanas a procesos solidarios entre mujeres, se instauran en nuestros días ante altos índices de violencia que, de manera generalizada, se denuncian día con día:

La indiferencia hacia la violencia contra la mujer en las comunidades [latinoamericanas], proviene de una indiferencia hacia transformaciones sociales profundas en las estructuras comunales y, por lo tanto, totalmente relevantes al rechazo de la imposición colonial. Esta indiferencia se manifiesta a dos niveles: el de la vida cotidiana y el de la teoría de la opresión y la liberación. (Lugones, 2021, p. 20)

3.2.3 *Na/yo* por Guillermina Ortega



Figura 43. - *Na/yo* por Guillermina Ortega, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: *Na/yo* (Figura 43).

Técnica: Técnica mixta, hilo, óleo y acrílico sobre tela.

Año: 2022

Descripción de la obra

Con una clara tendencia hacia los tonos tierra, marrones y piel morena, Guillermina Ortega ensambla diversos elementos plásticos, técnicos y discursivos. El fondo entabla un posicionamiento específico que está asociado a su posicionamiento con la visibilidad de la piel morena y el pensamiento no blanco. Usa métodos como el bordado en punto de cruz en un diálogo que juega con esta técnica asociada a lo femenino y delicado. Ensambla el espacio para la representación poética, simbólica, más no literal, de una vulva. Se aprecia cómo se integró por un proceso de capas, donde el bordado es altamente detallado en el centro en varios tonos marrones (a manera de líneas que representan capas y tonos de piel), rodeados por una oquedad que tiene un filo dorado y se abre parcialmente, esta porción de tela sin pigmentar hace un contraste con el clima marrón que presenta la obra, que es la intención: un alto contraste, las pequeñas líneas negras horizontales ayudan a reforzar la idea. La forma ojival de ese elemento, refuerza la idea simbólica que busca la pieza.

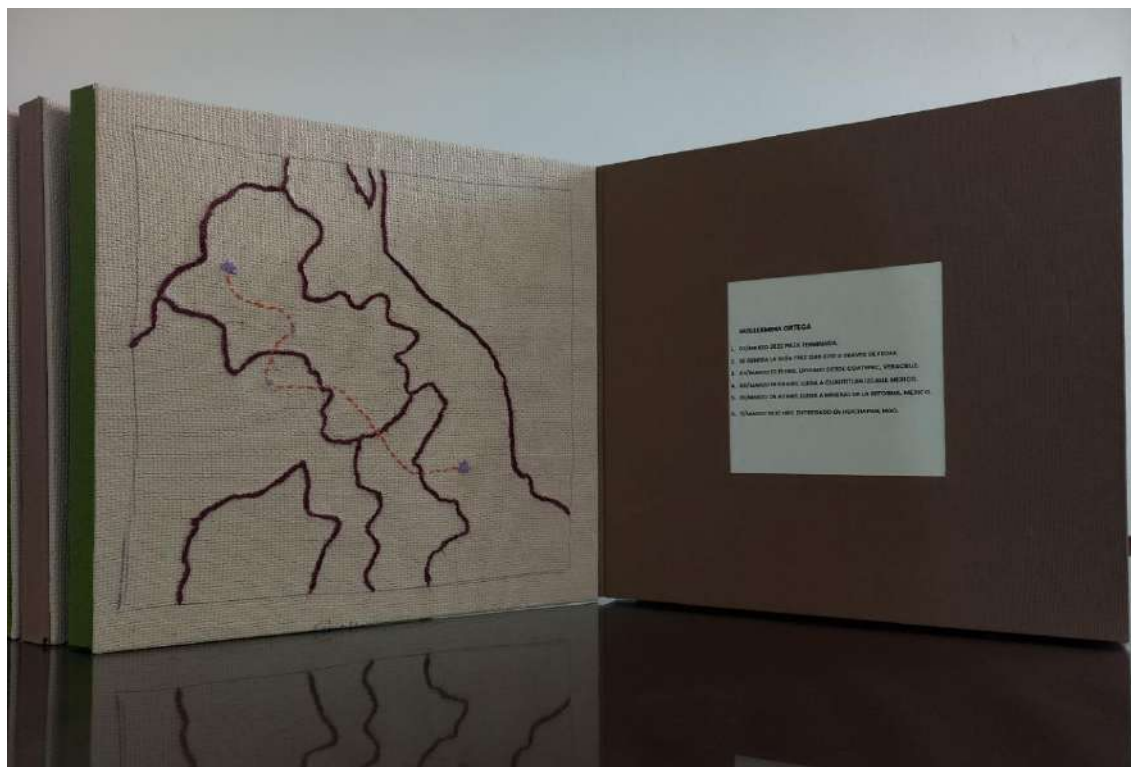
Tanto en su parte superior como inferior, los bordados dorados y cafés con remates rojos a manera de flores, construyen la representación completa que juega una vez más, con la asociación de flores con fragilidad y feminidad. Guillermina busca desmontar justo estas ideas de fragilidad y feminidad vulnerable asociadas a mujeres con estereotipos inamovibles. En ese sentido, busca inmovilizar posibilidades de las mujeres en sus contextos cotidianos.

En su reflexión por la representación de sí misma, recalca su compromiso con esta tarea en la que revaloriza y reinterpreta a las vulvas como lugares de posibilidad, símbolos a reinterpretar y espacios de existencia y resistencia.

¿Quién soy yo en este momento?

Soy una mujer en la edad madura que mira hacia el pasado reconociendo las diferentes etapas de mi ser mujer. Vivo mi presente haciéndome muchas preguntas y encontrando las respuestas, principalmente hacia las verdades que Occidente me ha mostrado, creo más en aquello no occidental desde donde provengo. Construyo mi futuro basado en el reconocimiento de mi ser, en mi identidad como mujer morena descendiente de abuelas nahuas. Soy una mujer que está aprendiendo a ser una artista completa, más allá del

arte occidental, soy sanadora, cocinera, bordadora y principalmente Ser humano. (Ortega en Campuzano Cruz, y otros, 2022)



*Figura 44.- Travesía de la obra de Guillermina Ortega,
Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.*

Viaje de la pieza (Figura 44)

1. 02/marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 7762 1240 0791 a través de Fedex.
3. 04/marzo, 13:19 horas, enviado desde Coatepec, Veracruz.
4. 08/marzo, 19:58 horas, llega a Cuautitlan Izcalli, México.
5. 10/marzo, 06:42 horas, llega a Mineral de la Reforma, México.
6. 11/marzo, 16:15 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Pensamiento no blanco, episteme morena decolonial

Como se señala en el Capítulo II, Guillermina Ortega busca crear desde un pensamiento no blanco, como clara afrenta y crítica hacia los métodos de generación de conocimiento occidental y europeo, enuncia con ello su contracultura directa, Silvia Rivera Cusicanqui asevera al respecto:

Se trata de reconocer al colonialismo como una estructura, un ethos y una cultura que se reproducen día a día en sus opresiones y silenciamientos [...] En América Latina, el contexto del descubrimiento de la problemática colonial fue, no por casualidad, contemporáneo a la gestación de un nuevo dispositivo de dominación mundial en el ideologema del desarrollo. (2018, p. 25)

Es decir, la delimitación del problema colonial se esclareció cuando nuevos modos de control se adaptaron a la escena contemporánea, eso no quiere decir que se detuvieran sus efectos: “La colonialidad se mantiene viva mucho tiempo después de que el colonialismo ha sido erradicado y cala profundamente en la conciencia y las relaciones sociales de la vida contemporánea” (Mendoza, 2019, p. 57). El proceso intencional y sistémico que propone Guillermina, resulta una herramienta necesaria para debatir y decolonizar el colonialismo en nuestros sistemas de pensamiento, el uso concreto de su paleta de colores morena y cimarrona nos lo muestra. Busca con su posicionamiento identitario, reconocer su lugar como miembro de agrupaciones femeninas que buscan reconsiderar su manera de ver el mundo y abrazar su identidad indígena internalizada.

Su postura coincide con la aserción de Lugones (2021), quien asevera que existen formas sociales diversas que funcionaron y trabajaron [tanto en pasado como en presente en zonas indígenas concretas de nuestro continente] al margen de los sistemas capitalistas occidentales, tal como el igualitarismo gineocrático (democracia impartida/ dirigida por mujeres) y no-engenerizado (a partir de la conciencia de clase y entendido del género).

Esta aseveración funciona para sostener que, si bien el pensamiento no blanco es una herramienta funcional y efectiva para la pretensión de la artista, se puede replantear como episteme morena decolonial. Esto como estrategia para evitar nombrar lo blanco en la

búsqueda por desmontarlo. No enunciarlo, ni enunciar todo lo que lo rodea por siglos para establecer posibilidades de nombrar procesos cuidadosamente trazados, repensar la vida y sus entornos.

Refiero la importancia de los conocimientos que el arte genera, no como pensamientos y propuestas que devienen del texto, sino como objetos constitutivos por sí mismos de conocimiento, cuyo entendimiento se halla lejano a la asimilación lecto-escritura normalmente pautada. No por ello con menor calidad de contenido: “Contexto y experiencia designan el modo contingente y situacional a través del cual las feministas latinoamericanas producen teoría” (Richard, 2008, p. 35). Guillermina trabaja para la concreción de una visualidad decolonial (2017) que constituye maneras de ver desde una comprensión no colonizada, maneras de ver y de interpretar lo que se mira, tanto en términos de paisaje como en términos plásticos y artísticos, utilizar como estudios de caso, la vida y obra de mujeres artistas de la delimitación territorial entendida como Norteamérica: México, EUA, Canadá. Con ello sumamos diversas maneras de ver que los estudios decoloniales femeninos proveen a nuestro cuestionamiento:

El cambio cualitativo de la perspectiva de género en las artes visuales conlleva, la creación de una cultura visual que exprese la alteridad de la subjetividad femenina en el arte desde la autorrepresentación. Por otra parte, involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte, y vindica el derecho de las mujeres a producir las propias imágenes para dotarlas de significados culturales inéditos. (Barbosa, 2008, p. 26)

Una de las premisas más importantes en nuestro tiempo contemporáneo, es vindicar el reconocimiento de mujeres como seres históricos (Guardia García, 2013) con cargas simbólicas generacionales. La generación de autoconciencia es el gran baluarte de estas propuestas.

3.2.4 Sin nombre por Manai Kowii

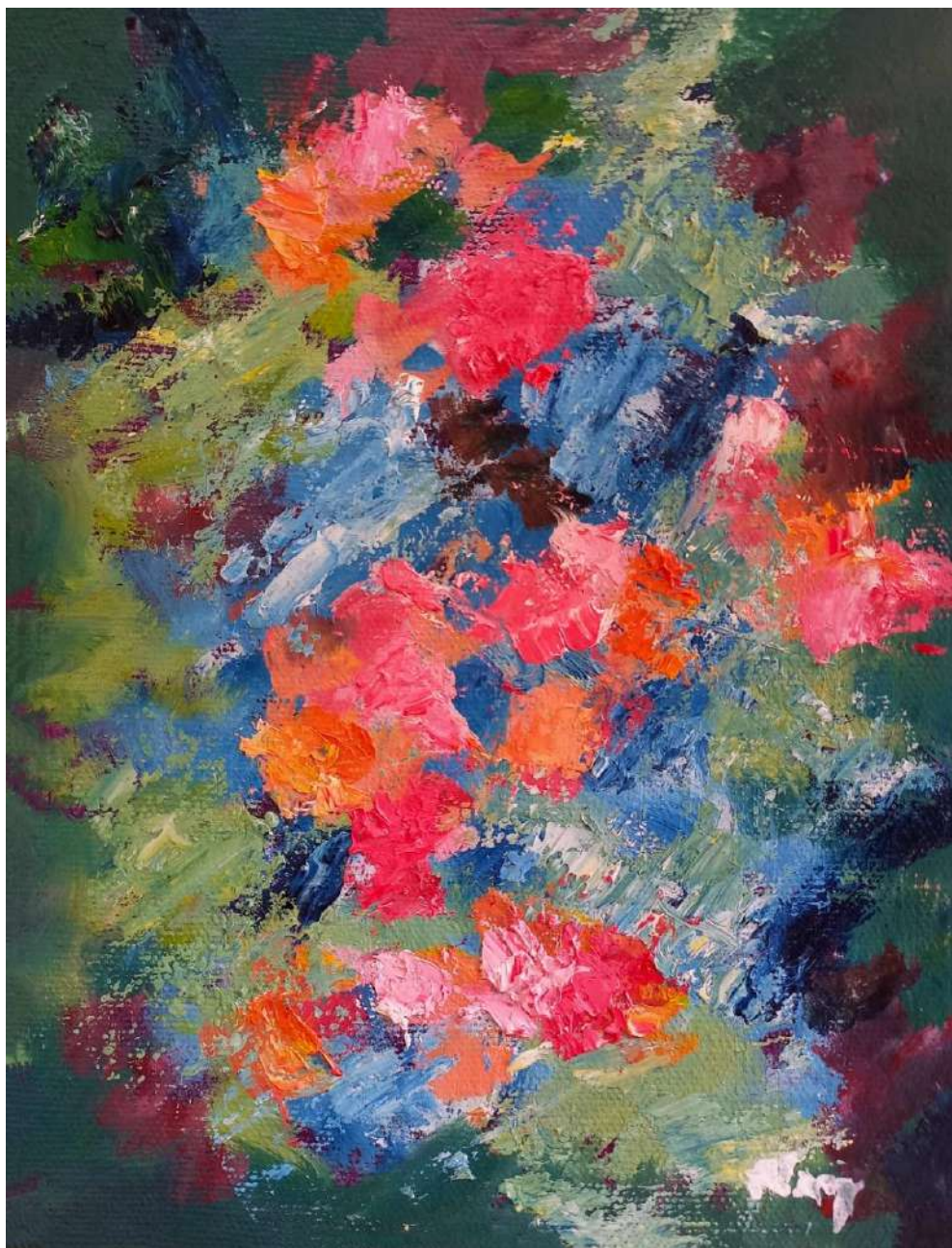


Figura 45.- Sin nombre por Manai Kowii, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: Sin nombre (Figura 45).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Año: 2022

Descripción de la obra

Manai en sus palabras, inaugura en esta pieza, su época abstracta. La obra da cuenta de varios procesos dentro de sí misma. Se observan series de capas iniciales y estructurales en una paleta oscura, va del azul hacia el verde y tonos rojizos. Posteriormente, la mancha reduce su área. Hacia el centro se realiza un cruce de colores cada vez más luminosos y vibrantes, hasta que, en el centro, se aprecian el azul cielo, rosa, rosa pálido, blanco. Es decir, la artista realiza una transición de los mismos colores, pero de paletas oscuras hacia medias, termina en brillantes y claras.

Existe un relato en la pieza de escenarios previos hacia el momento actual: acontecimientos y memorias han pasado, han dado paso a sucesos vívidos y recuerdos brillantes.

¿Quién soy yo en este momento?

Manai Kowii

Pertenezco al pueblo *kichwa Cotacachi*,

Desde niña me gustó pintar,

Y por eso hice del arte un camino de vida,

Seguí en la universidad artes visuales,

Me interesa a través de mi propuesta artística,

Reflexionar sobre lo que implica ser mujer *kichwa* en la actualidad,

Formó parte del colectivo *wami muyu*.

Que es un colectivo de mujeres artistas de pueblos y nacionalidades del Ecuador.

Creo que estamos en constante cambio como personas, siempre estamos re aprendiendo.

Creo mucho en los ciclos y pienso que este tiempo ha sido eso para mí.

Agarrarse de todo lo que la vida me ha enseñado, para poder caminar con fuerzas.

Por eso a esta época la llamo mi época abstracta.

Porque cada mancha, cada forma, cada color, ha sido cada etapa de mi vida, de la que he ido aprendiendo y recogiendo todos sus colores.

(Kowii en Campuzano Cruz, y otros, 2022)



Figura 46.- Travesía de la obra de Manai Kowii, 2022.

Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 46)

1. 10/mayo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 776911272710 a través de servicio Fedex.
3. 19/mayo, 17:04 horas, se envía desde Quito, Ecuador.
4. 20/mayo, 23:59 horas, llega a Bogotá, Colombia.
5. 22/mayo, 12:29 horas, llega a Memphis, Tennessee.
6. 23/mayo, 06:17 horas, llega a Toluca, Estado de México.
7. 23/mayo, 20:19 horas, llega a Cuautitlán, Izcalli.
8. 24/mayo 09:15 horas, llega a Mineral de la Reforma.
9. 25/mayo 15:33 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Cambio/etapas amasijos de historias

Kowii en su obra, misma que inaugura un periodo pictórico nuevo en su trayectoria personal, aborda técnicas y composiciones no figurativas que no limitan de ninguna manera, el potencial narrativo de su obra. Al trabajar en conjunto con su texto, se aprecia un proceso de superposición cromática que como bien asevera la autora, dan cuenta de sus procesos vividos y experiencias acontecidas como hechos que constituyen todo a la vez, su identidad en este momento.

Conexión clara con la aseveración del tiempo no lineal de Cusicanqui (2018), así lo hace al referirnos al arte como objeto de conocimiento, aspecto que también señaló la autora al aseverar que son contenedores de episteme en igual o mayor medida que la letra escrita. Ante ello, Martha Elena Valencia confirma: “el arte como objeto de conocimiento se ubica en la dimensión fenomenológica intentando resolver su existencia, esencia y sentido en el mundo de la vida” (2011, p. 140).

En este caso, la obra es respuesta a la pregunta propuesta. En una lectura se entiende que la réplica central es: soy todo, soy todo lo que he sido, todo lo que soy y todo lo que seré. La manera en la que está compuesta la obra, permite interpretar que puede recibir capas cromáticas prácticamente de manera infinita: “Un sujeto sólo puede volverse otro(a) transformando las composiciones de fuerza que atraviesan su propio, y signado, lugar de experiencia” (2006, p. 56).

La obra de Kowii se sirve de elementos y mecanismos decoloniales para apropiarse de técnicas occidentales introducidas a sociedades como mecanismos de instrucción acotada. La artista los reinterpreta y apropia:

La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales, como una memoria del hacer: la integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización. (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23)

3.2.5 *Marilya soy yo, autorretrato* por Marilya Hinostraza

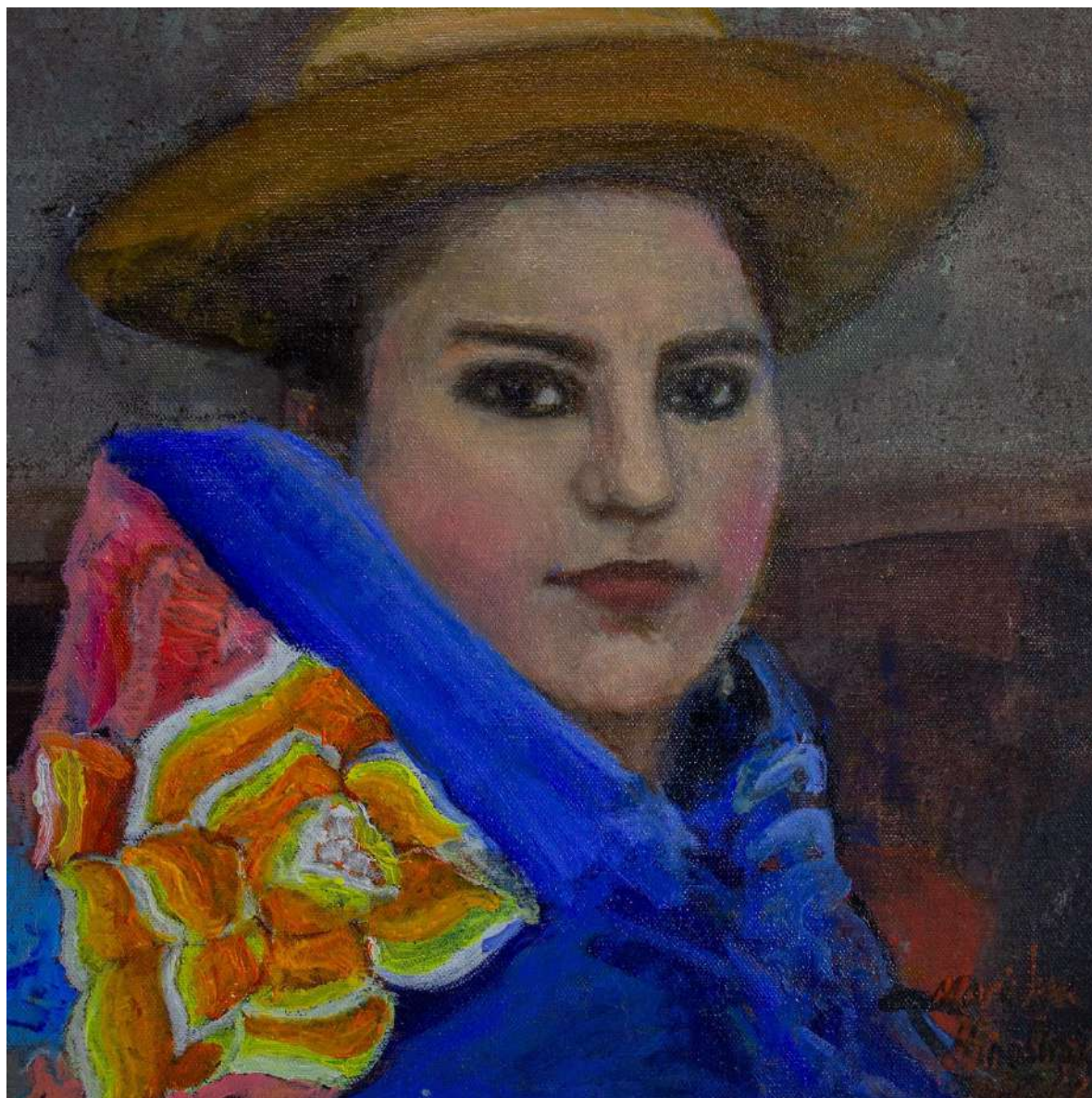


Figura 47.- Marilya soy yo por Marilya Hinostraza, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: *Marilya soy yo, autorretrato* (Figura 47).

Técnica: Óleo sobre lienzo

Año: 2022

Descripción de la obra

Esta pieza es una interpretación figurativa de Marilya sobre sí misma. La pieza tiene un efecto de ligero desenfoque que permite integrar elementos de la misma, así como integrarla a su fondo. El cual representa aún más desenfoque en tonos oscuros de marrón, rojizo y azul. Se observa una línea de horizonte inclinada, idea de perspectiva que persigue la artista.

Se aprecia un rostro maquillado con colorete en las mejillas (esto como dato curioso, gran parte del trabajo de Marilya, como se mencionó en el capítulo anterior, se centra en la documentación de la indumentaria ritual y la danza de su comunidad, donde el maquillaje también juega un elemento importante).

Su mirada directa al espectador, permite observar la sombra de ojos y pestañas firmemente trazadas en el rostro. Toman relevancia las transiciones tonales de la piel, su ensamble con el cabello oscuro y el sombrero marrón que porta como parte de su traje.

La indumentaria presenta un contraste con el rostro y el fondo, el vivo azul, rosa, amarillo y blanco llaman la atención por la intensidad de su color. El grado del azul se vuelve pastoso en la medida en que se acerca a la flor amarilla (que tiene textura por la cantidad de pigmento que contiene). Es decir, la obra exhibe una transición de color y pigmentación que van desde una piel que circula exitosamente por tonalidades carnes (con compleja técnica) hacia una superposición intensa de color impresionista en la flor, que a su vez, es la representación de una flor dentro de una indumentaria. En este caso, llega a nosotros como representación pictórica de bordado tradicional de una flor simbólica.

¿Quién soy yo en este momento?

Hoy me siento segura de quien soy,

Hoy sé que no debo retroceder ante quienes recortan la libertad,

Una libertad de cada individuo,

En este momento soy una persona, un ser humano tratando de subsistir, tratando de salir a florecer en medio del miedo más profundo que se siente alrededor, y donde muchos de los hermanos humanos también nos oprimen llenando mis ojos de decepción.

Soy una mujer, un ser humano que desea la unión de todos y que anhela nuestro despertar, para tomarnos de la mano entre todos y avanzar sin retroceder.

(Hinostroza en Campuzano Cruz, y otros, 2022)



Figura 48.- Travesía de la obra de Marilya Hinostroza, 2022.

Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 48)

1. 30/marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía RR806578142PE a través de SERPOST, Servicio postal del Perú.
3. 01/abril, 09:19 horas, admitido en la Administración postal del Callao, Perú.
4. 02/abril, 11:15 horas, llega a la Sede Central de SERPOST en Lima, Perú.
5. 27/abril, 14:30 horas, ingresa a México.
6. 29/abril, 15:10 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Identidad personal/local/comunal

Hinostroza refuerza en esta obra, la dinámica de documentación que abandera para su comunidad. En este caso, si bien realiza un ejercicio reflejo de sí misma, no deja pasar el uso de elementos simbólicos documentales, les atribuye significantes personales, encontramos en su respuesta hacia nuestro cuestionamiento, una réplica que señala una relación estrecha entre su identidad personal y su identidad local y comunal:

Dado que el mundo cotidiano y el mundo religioso se encuentran indisolublemente unidos en la cosmogonía amerindia, también el espacio creativo se relaciona directamente con el espacio religioso. Los objetos estéticos en el mundo amerindio imbrican, de este modo, todos los aspectos del quehacer humanos: no sólo son objetos que cumplen una función utilitaria, sino que generan conocimientos profundos sobre la existencia del hombre y sobre el pasado mitológico. (Caputo Jaffe, 2014, p. 91)

En su contexto, la relación simbólica de la danza se encuentra estrechamente relacionada con la religiosidad, una religiosidad entendida desde términos locales y no occidentales. Tal como Sylvia Marcos (2019) asevera, se reza bailando, se ejecuta la espiritualidad por vías corpóreas y no limitadas. Alessandra Caputo coincide:

Las prácticas estéticas en estas culturas se convierten, de este modo, en mediadoras entre lo funcional, lo religioso y lo social; son, asimismo, productoras de conocimiento, ya que parten de una tradición fundada en el mito. (2014, p. 91)

Hinostroza genera conocimientos episteme en palabras de Cusicanqui (2018), de y para diversas vertientes: para sí misma, para su comunidad (como instructivo de religiosidad local, como educador para personas no locales). Al respecto, Nelly Richard reconoce la necesidad de reivindicar lo local como una “localización táctica y una diferencia situada en contra de aquellos globalismos y nomadismos que borran la especificidad de los trazados de fronteras” (2006, p. 48). Este posicionamiento identitario de Hinostroza, decostruye el posicionamiento inmutable y limitativo que se le otorga a las visiones indígenas:

Fijar para siempre lo femenino en la imagen del cuerpo-natural de América Latina como territorio virgen, deshistoriza el significado político de las practicas subalternas cuyas operaciones de códigos reinterpretan y critican –híbridamente– los signos de la cultura dominante desde el interior mismo de sus correlaciones y mezclas de poder. (Richard, 2008, p. 38)

El estilo de producción de Marilya, muestra cambios y mutaciones en el uso de determinadas prendas y significado dentro de su comunidad. Hecho que como señala Richard, asiente revelar contextos históricos y acontecimientos dentro de su territorio, remueven las asignaciones inmutables y naturales que culturas dominantes asignan a diversos escenarios que les son ajenos.

3.2.6 Autorretrato 2022 por Jarufe Vargas



Figura 49.- Autorretrato 2022, por Jarufe Vargas 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: Autorretrato 2022 (Figura 49).

Técnica: Mixta (cerámica, cobre y resina).

Año: 2022.

Descripción de la obra

Obra tridimensional en la que la artista juega con un discurso para múltiples interpretaciones y significados sumergidos en un grueso espejo de resina. Se encuentran elementos encapsulados: primeramente, un rostro que medianamente sobresale, deja nariz y labios en la superficie, ojos cerrados, el resto se encuentra sumergido. Sobre ella, un ojo grande y entreabierto suspendido entre la liquidez y la superficie. Tanto el rostro calmado como el gran ojo, se encuentran a la par en el intermedio de ambos estados.

Debajo de ellos, una gran placa con un código QR, ambos elementos elaborados en barro, se conectan a través de un vibrante entramado de hilos enrizados de cobre, continúan con la idea ocre en toda la pieza. Los múltiples caminos que trazan los hilos de cobre conectan en varios puntos al código con el rostro y gran ojo. Se aprecia cómo uno de esos hilos, de esas narrativas, proviene o se dirige a otro lugar paralelamente hacia la parte superior derecha.

Todo esto sumergido en la placa de resina. Da la impresión de sumergimiento, de encapsulamiento. La ambivalencia de la interpretación, permite pensar que emerge o que se hunde. La artista hace uso de destrezas y habilidades técnicas plásticas para la escultura, el grado de detalle en las pequeñas piezas, da cuenta de ello, lo combina con diálogos tecnológicos y digitales que pueden llevar conversación a otras reflexiones.

¿Quién soy yo en este momento?

En tierra fértil de hilos
soy tejido orgánico
ancestral maternal virtual
tengo ríos acaudalados que buscan
ser mar
soy potencia
en el caos sensorial
una burbuja permeable
<código | forma>

(Vargas en Campuzano Cruz, y otros, 2022).



Figura 50.- Travesía de la obra de Jarufe Vargas, 2022.

Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 50)

1. 21/marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 7764 8217 1890 a través de Fedex.
3. 04/abril, se envía desde Lima, Perú.
4. 20/abril, 12:00 horas, la obra se somete a inspección y diligencia por parte de la Supervisión de la Aduana para prevención de tráfico ilícito de drogas en Callao, Lima. Da negativo por alcaloide cocaína, permite dar continuidad al envío.
5. 22/abril, 14:25 horas, llega a Bogotá, Colombia.
6. 26/abril, 08:33 horas, llega a Rionegro, Colombia.
7. 26/abril, 23:15 horas, llega a Miami, Florida.
8. 27/abril, 00:25 horas, llega a Memphis, Tennessee.
9. 27/abril, 07:03 horas, llega a Toluca, México.
10. 27/abril, 20:28 horas, llega a Cuautitlán Izcalli, México.

11. 29/abril, 08:29 horas, llega a Mineral de la Reforma, Hidalgo, México.

12. 29/abril, 16:33 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Cuerpo-cuerpa física e intangible: digital

Jarufe entabla un diálogo con su cuerpo al ser una representación tridimensional, lo expande a elementos que van más allá de lo corporal: un tercer ojo y un código QR. Lo interesante es que todos los elementos corpóreos y extracorpóreos al ser de barro, se les dota visualmente de una integralidad corpórea:

El cuerpo, la carne, la materia no están desvinculados del espíritu o la mente [...] el cuerpo esta imbricado a la tierra y, a su vez, está conectado con los cuatro rumbos del territorio/universo, la colectividad subsume los géneros en dualidad fluida y la cosmovivencia agrupa todos los elementos de la tierra en conjunto. (Marcos, 2019, p. 129)

Se aprecia en la obra de Jarufe, una interpretación a través de su propia cosmovivencia de extensiones que entiende como parte de su cuerpo, con el que establece un posicionamiento identitario e ideológico donde dota al cuerpo de una re-representación simbólica, tal como fue definido en su momento por el estado:

Si el cuerpo femenino es un significante para el campo de actividades reproductivas que ha sido apropiado por los hombres y el Estado y convertido en un instrumento de producción de fuerza de trabajo, entonces el cuerpo es el lugar de una alienación fundamental que puede superarse sólo con el fin de la disciplina-trabajo que lo define. (Federici, 1998, p. 34)

De la mano con este posicionamiento que, Jarufe reafirma la crítica hacia la mecanización y digitalización del cuerpo:

Todos estamos conectados en un espacio virtual que ha creado Internet; estamos hiperconectados. [...] Creemos conocer a todos solo porque podemos mirar a través de una pantalla un pedazo de su vida diaria, que tal vez resulte siendo una ficción. (Vargas Pacci, 2021, pp. 38-39)

Alude esta ficción a su obra y reconoce que se encuentra en medio de este proceso ficcional: “la tensión que surge del deseo de estar conectados provoca, también, el sentimiento de estar atrapado en las tecnologías digitales” (2021, p. 41). La atracción llega a límites no explorados y peligrosos, se puede pensar incluso, que la tecnología y la virtualidad son para el momento contemporáneo, lo que la colonialidad para el siglo XVII.

Se ha de considerar la latencia que éste último sostiene en nuestro tiempo: “la modernidad y el capitalismo no son resultado de procesos históricos intra-europeos, sino la consecuencia lógica del proceso histórico del colonialismo” (Mendoza, 2019, p. 36). La modernidad y el capitalismo nos ha llevado a nuevos problemas de relación interpersonal a través de mecanismos digitales, virtuales e intangibles.

3.2.7 *Eu sou* por Moara Tupinambá



Figura 51.- Eu sou por Moara Tupinambá, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: *Eu sou* (Figura 51).

Técnica: Ilustración Digital.

Año: 2022.

Descripción de la obra

Esta pieza central, es la representación de una mujer de piel morena con cabello negro, mira al espectador de frente. La mujer está ataviada con una cobertura rojiza de palmas orgánicas, propio de una vestimenta indígena que recuerda una figura ojival, se ensambla desde la parte superior, da la impresión de un tocado en su frente.

Porta en su mano derecha, un pincel y un lápiz óptico para dibujo en tableta, un pequeño guiño hacia la libertad creativa, donde se porta la identidad con orgullo, indumentaria ritual con porte y elementos de identidad personal sin tapujos sobre un fondo degradado en tonalidades azules, el centro sirve de foco central.

¿Quién soy yo en este momento?

Eu sou.

(Tupinambá en Campuzano Cruz, y otros, 2022)



Figura 52.- Travesía de la obra de Moara Tupinambá, 2022.

Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 52)

1. 24/marzo, pieza terminada.
2. Se genera la guía 7766 9048 0349 a través de servicio Fedex.
3. 26/abril, 10:04 horas, se envía desde Sumare, Brasil.
4. 27/abril, 06:12 horas, llega a Campinas, Brasil. Liberación de paquete para exploración.
5. 02/mayo, 23:03 horas, llega a Memphis, Tennessee.
6. 07/mayo, 07:49 horas, llega a Toluca, México. Liberación aduanal en el país.
7. 12/mayo, 05:29 horas, llega a Cuautitlán Izcalli, Estado de México.
8. 12/mayo, 08:00 horas, llega a Mineral de Reforma, Hidalgo.
9. 13/mayo, 07:52 horas, llega a Colón, Querétaro. Liberación de paquete importado.
10. 13/mayo, 14:18 horas, entregado en Huichapan, Hidalgo.

Ser más allá de la colonialidad. Motor de resistencias múltiples

El trabajo y la posición identitaria de Moara, se posicionan desde una autoconciencia cultivada en la conciencia del hecho colonial y de la herida y trauma que prevalece en las sociedades contemporáneas.

Se entiende herida colonial desde varias vertientes: la colonialidad del ser (Mignolo, 2008) y voz de la subjetividad de los sometidos (Ortega Vargas, 2017, p. 33) sin dejar de reconocer a Gloria Anzaldúa como acuñadora en su obra *La Frontera* (Anzaldúa, 1987) para entenderla como auto reconocimiento de sujetos y pueblos de América, de la Abya Yala como resultado de un proceso colonial que implicó transformaciones estructurales de genocidio, de segregación, de imposición cultural. Es decir, la herida colonial es el hecho de reconocernos como sociedades, resultado de la colonización en nuestro continente, vernos y entender conscientemente las problemáticas, elemento de la decolonialidad que igualmente pugna por desarrollar Silvia Rivera Cusicanqui.

Al respecto, María Lugones (2021) asevera: “para las mujeres burguesas blancas, su estatus en el capitalismo eurocentrado es muy inferior al status de las hembras indígenas en la América precolonial y al de las hembras yorúbá” (p. 50). Lugones pretende mostrar

comparativa y radicalmente, cómo las mujeres, aún en la mayor cúspide social y en sistemas eurocéntricos, capitalistas, no se equiparán en términos de autoridad, libertad y autodeterminación con los espacios sociales creados de/por y para las mujeres en sociedades no eurocéntricas.

Este proceso que se ha entendido como herida, ocurre ante “el súbito develamiento de que la opresión colonial no ha cesado, de que las heridas más antiguas manan sangre, incuban furia y deseos de revancha, fue como un relámpago de tensión ante la realidad circundante” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 27). Primer paso para sanar y para diseñar maneras de vivir y gestionar la herida: “El gesto ch’ixi surge a partir del reconocimiento de la fisura colonial, de la rotura interna que significó el double bind colonial” (2018, p. 81).

3.2.8 *Sangre capullana* por Catherine Valladares



Figura 53.- Sangre capullana por Catherine Valladares, 2022, archivo personal.

Ficha Técnica

Título: *Sangre capullana* (Figura 53).

Técnica: Mixto (acrílico y relieve sobre lienzo).

Año: 2022.

Descripción de la obra

Se aprecia desde un primer instante, una tendencia hacia tonos fríos azulados, morados y oscuros, detalles en la joyería que se revisten de tonos dorados.

La obra figura una mujer que mira directamente al espectador, mujer que de frente y al centro de la obra, mira con ojos oscuros y dorados. Con cabello negro intenso, da brillos azulados, acorde con la tonalidad de la imagen. Muestra en su rostro, cuello y hombros simbologías específicas: en su mejilla izquierda, la silueta de un pájaro que a su vez se repite en el fondo de la obra, suman cinco simbolismos de pájaros, más un sexto en su mejilla. En su cuello, simbologías geométricas coinciden con la simbología geométrica de su hombro izquierdo, donde emula un sol, y en su hombro derecho, símbolos circulares que terminan en trazos que recuerdan a olas del mar.

El cabello negro divide en términos figurativos, la silueta de la mujer y el fondo, combinación degradada de azules claros a oscuros. Los símbolos de pájaros que se mencionaron anteriormente, se aprecian alternados con símbolos circulares que interactúan a manera de tatuajes. Los tocados y joyería que se aprecian, contienen alto grado de detalle. El tocado frontal muestra el rostro de una pequeña figura que mira de manera directa al espectador, de la cual se desarrollan eslabones cada vez más grandes hasta terminar en decorados dorados que sobresalen a su cabello y frente.

Los aretes, largos y decorados representan flores en forma de campanas de diversos largos, el collar ancho y sumamente intrincado, repite figuras circulares de esferas y medio círculo. La artista tiene una amplia producción. Los tonos azules y morados son protagonistas claros de las mismas (una decisión de la artista), tiene clara relación con preferencias y simbologías personales.

¿Quién soy yo en este momento?

Artista Visual con más de 25 de años de trayectoria, mis estudios los realicé en la escuela de Bellas Artes “Ignacio Merino” de Piura, desde 1990 - 1994, en la Especialidad de Dibujo y Pintura, formé parte del taller “Armonía y Matices”, luego me integré como miembro de la Asociación de Artes Plásticas “Felipe Cossío del Pomar” del cual soy miembro hasta la actualidad, difundiendo las artes plásticas dentro y fuera del país.

Integrante Promoción 94' "Fernando de Szyszlo". Actualmente taller 94. Desde el año 1993 hasta la actualidad, tengo más de 200 muestras colectivas, dos de ellas fueron individuales, fui coordinadora en dos bienales en el 2016 y 2018, la VI y VII Bienal de Arte Indígena Ancestral o Milenario realizado en el Perú – Piura y Lima respectivamente.

Así mismo en la actualidad, soy artista visual en actividad permanente desarrollando la producción de mis obras artísticas como en pintura, arte decorativo, gestión cultural y participando en eventos culturales dentro y fuera del Perú (Valladares en Campuzano Cruz, y otros, 2022).



Figura 54.- Travesía de la obra de Catherine Valladaes, Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.

Viaje de la pieza (Figura 54)

1. 09/enero, pieza terminada.
2. 16/enero, enviado desde Piura, Perú.
3. 17/enero, llega a Monterrey, NL., México.
4. Se genera la guía 7757 8683 9769 a través de Fedex.

5. 19 /enero, 33:05 horas, enviado desde Monterrey, Nuevo León.
6. 20/enero, 20:05 horas, llega a Cuautitlán Izcalli, México.
7. 21/enero, 07:42 horas, llega a Mineral de la Reforma, Hidalgo.
8. 22/enero, 15:38 horas, entregado en Huichapan, Hidalgo.

Mujeres/sujetas históricas/pasado y presente

Cómo se ha señalado en el Capítulo II, la búsqueda y las inquietudes creativas de Catherine versan en la representación de mujeres en posiciones de poder dentro de las organizaciones incaicas de los siglos previos al XVI, lo que asevera la función social de las mujeres en sociedades indígenas (Lugones, *Colonialidad y género: Hacia un feminismo decolonial*, 2021). En la obra se coloca ella misma ataviada como mujer que alude al tiempo no lineal, que asevera Cusicanqui, ocurre en nuestras sociedades *abyrragadas ch'ixi* (2018).

Esta pieza entabla una variante no tradicional hacia lo que se entiende en términos occidentales como Historia. Al respecto, Alejandra Londoño Bustamante asevera que “la Historia tradicional puede ser entendida no sólo como disciplina, sino además como un discurso hegemónico” (2019, p. 342). Sostiene que este hecho se encuentra estrechamente relacionado a la colonialidad del saber¹²⁸ por su estrecha relación con la construcción de verdades en función de factores hegemónicos de la época, y con “la negación rotunda de otras formas de acceder al conocimiento del pasado” (2019, p. 343).

Encontramos en su obra, contenido significativo que permite entender su arte como objeto de conocimiento. En este sentido, uno de los principales sentidos de la obra de Valladares, además de la visibilidad sociocultural y política de las mujeres en sociedad, es la vindicación del cuerpo simbolizado y significativo vs cuerpo desnudo occidental. Es decir, el recurso constante del cuerpo tatuado y no ataviado es un recurso intencional que se suscribe desde un entendimiento simbólico, no cómo la asignación cosificada y objetivada que la colonialidad ha otorgado históricamente al cuerpo femenino:

¹²⁸ Edgardo Lander (2000) sostiene que la colonialidad del saber es una estructura impositiva donde se establece que los saberes europeos son superiores/ de mayor relevancia y por lo tanto, impositivos a todo los demás conocimientos creados y desarrollados en todos los otros territorios y pensamientos no europeos.

Fijar para siempre lo femenino en la imagen del cuerpo-naturales de América Latina como territorio virgen, deshistoriza el significado político de las prácticas subalternas cuyas operaciones de códigos reinterpretan y critican –híbridamente– los signos de la cultura dominante desde el interior mismo de sus correlaciones y mezclas de poder. (Richard, 2008, p. 38)

La obra y en este caso, la manera en que Valladares representa su identidad, realiza una colaboración hacia la desvinculación de este concepto inmutable que la colonialidad planteó como mecanismo de control sobre nuestros territorios:

La alegoría nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el eurocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y en esté al flujo de habitar en el espacio-tiempo, en lo que otrxs llaman historia. La narrativa de esta experiencia podría dar lugar a la acción política, pero también a la obra de arte o de conocimiento capaz de encender esa chispa en el pasado que nos exigen los conflictos y crisis del presente. (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 25)

3.2.9 Yo soy por Milena Cabrera



Figura 55.- Yo soy por Milena Cabrera, 2022, archivo personal.

Ficha técnica

Título: Yo soy (Figura 55).

Técnica: Collage, acuarela, flores y hojas secas, sangre menstrual.

Año: 2022.

Descripción de la obra

La obra de compleja composición e integración de elementos nos presenta en plano central, una mujer de pie con un cabello azul, orlada con vestido ocre y detalles de flores naranjas. La mujer tiene ojos cerrados, manos centradas en su pecho como si sostuviera algo.

Se aprecia un espiral en azul y rojo que parece provenir de la parte superior de la pieza, y que se vuelve más grande a medida que llega a la nuca de la mujer, atraviesa su tocado que es una flor disecada y colocada estratégicamente, continúa hacia su pecho y llega al nivel de su cadera. Representación del aparato reproductor femenino. Podría interpretarse que emana del aparato reproductor y sube hacia el cielo.

Se puede ver cómo su cuerpo se intercepta por dos círculos: un morado que abarca su nuca hasta su pecho y otro más grande y azulado que va de su cuello hasta sus caderas. La mujer se coloca sobre un pequeño monte con una variada selección de plantas, cactus y hongos que muestran sus raíces, se sitúan sobre delicadas hojas secas color café.

Es en el cruce de este pequeño monte donde se presenta el tercer símbolo circular: una ojiva que abarca hasta la parte superior de la obra hasta donde casi termina la espiral azul y roja. Esta ojiva se compone de 16 pétalos que le dan contorno y la vuelven más dinámica que sólo una figura geométrica. La composición la enmarcan ocho pequeñas flores en botón que colaboran con la idea de orden y estructura a manera de aura.

Otras flores se esparcen en la parte inferior. En la parte superior lo que se puede interpretar como representación del sol a la izquierda y de la luna a la derecha. De esta composición se infiere la idea de que el personaje se encuentra conectado y alineado con la naturaleza, con su cuerpo, con su mente, con el entorno, con las auras, con el sol y la luna; una mujer en sincronía con su entorno.

¿Quién soy yo en este momento?

Soy agua, tierra, fuego, aire,
Soy luz y oscuridad
Soy cuerpo y espíritu,
manifestación de amor, espíritu encarnado.
Soy mis raíces y mis ancestros, sus rezos y sueños me guían.
Soy ser en expansión, conciencia en crecimiento,

Soy corazón que late, cuerpo que crece, tengo un cielo de pensamientos
y un mar de emociones.
Soy naturaleza y en mi yace el universo, las memorias de las estrellas y
de mis abuelas y abuelos.
Tanto por recordar, por reconocer y por soltar...
Soy canal y soy la fuente,
Soy semilla que florece,
Soy esencia divina expresándose a sí misma,
más allá de cualquier personalidad, historia, postura, etiqueta, ideología,
identidad, pensamiento e incluso acción...
Yo Soy
Me expreso desde la presencia,
Yo soy Tú, Tú eres Yo.
(Cabrera en Campuzano Cruz, y otros, 2022)



*Figura 56.- Travesía de la obra de Milena Cabrera,
Trazo por Olivia Campuzano Cruz, bordado por Elena Julián Vásquez, 2022, archivo personal.*

Viaje de la pieza (Figura 56)

1. 30/marzo, pieza terminada.
2. 18/abril, 16:12 horas, se envía desde Ecuador mediante imagen digitalizada vía correo electrónico.
3. 18/abril, 18:53 horas, entregado en Huichapan, Hgo.

Cuerpo/cuerpa en conexión espiritual con la naturaleza, el entorno y el cosmos

Milena en esta obra y en concordancia con su postura investigativa y creativa, realiza una auto representación de ella situada y afianzada en un punto concreto, interconectada con variados elementos que le interpelan. Prácticamente realiza una comparación con un árbol enraizado, pero múltiplemente interconectado.

Las relaciones que Milena deja de manifiesto en esta obra, remiten a una comprensión de su vida/cuerpo y mente con su entorno, su visión de espiritualidad, su cosmovisión, con el todo: “El universo de lo sagrado aparece estrechamente vinculado y fusionado con la tierra/territorio y presenta fusiones y atribuciones genéricas poco estudiadas o comprendidas” (Marcos, 2019, p. 120).

Lo espiritual no se constituye al igual que una religiosidad occidental, la espiritualidad indígena *abyalayense* es por principio, diversa. En palabras de Sylvia Marcos: “La espiritualidad indígena no es una serie de ejercicios individuales, mentales, silenciosos, meditativos en aislamiento; acontece en un cuerpo que, poroso y dúctil, engloba al cosmos fundiéndose en él” (Marcos, 2019, p. 126). A lo que se agrega, acontece en cuerpos, cuerpos varios, cuerpos muchos, cuerpos y cuerpos colectivas.

En la *Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América*, se determinaron las siguientes aseveraciones: “La espiritualidad es una de las herramientas fundamentales en la sobrevivencia de nuestros pueblos” (2003, p. 123) y “la espiritualidad es la visión cósmica de la vida” (2003, p. 147). Es decir, la espiritualidad en los pueblos indígenas representa más que un aspecto de su vida social, está implícita en toda su manera de ver y vivir el mundo.

Guarda una relación simbólica y significativa con su entorno y su identidad: “el mito no sólo se manifiesta a través de su narración, sino en todas las posibles prácticas culturales” (Caputo Jaffe, 2014, p. 86), contiene sabiduría y conocimientos que permiten la revitalización

de los sentidos de vida que guardan mundos indígenas: “mito y arte se encuentran íntimamente asociados en el mundo indígena” (Caputo Jaffe, 2014, p. 88).

Milena, con su propio bagaje interpersonal y mítico, realiza en su obra un cruce de mito y situación contemporánea: “el mito se manifiesta constantemente en distintas prácticas de la vida cotidiana, acompañando así a los hombres y mujeres en el desenvolvimiento habitual del día a día” (Caputo Jaffe, 2014, p. 89). Es decir, su producción son tanto una obra de arte como objeto ritual y simbólico. Lo ritual como alegoría de todas las cosas vivas en el mundo:

Las sociedades viven a través de lo imaginario, el cual se encuentra estrechamente relacionado con la necesidad de simbolizar el mundo, el espacio y el tiempo, para comprender estos tres elementos de su vida; de tal manera que todos los grupos sociales poseen mitos, historias o inscripciones simbólicas que organizan sus relaciones sociales. Un proceso de colonización busca sustituir el imaginario social por elementos colonizadores y relegar los contenidos autóctonos a meras ficciones. (Augé, 1999, p. 10)

3.3 Consideraciones integrales e interconectadas de las piezas MAPAY

Para realizar un paneo integral de obras y representaciones que ellas pueden inferir dentro de nuestro estudio, presentamos la tabla (3).

Primeramente, se considera la manera en que las artistas seleccionaron y utilizaron tonalidades y gamas específicas en su obra, Chío, Alix, Guillermina, Jarufe y Milena utilizan predominantemente una gama cálida/terrosa, hacen uso de tonos ocre, tierra, naranjas, rojos, amarillos; mientras que Manai y Catherine optan por una predominancia de tonos fríos: azul, morado, verde y variables. Marilya, y Moara realizan un juego compositivo donde existe una presencia de, en términos de área, casi un 50/50 entre ambas tonalidades. Estas consideraciones tonales resultan importantes, ya que, en términos generales, las paletas tonales (con métodos artísticos occidentales) refieren a mensajes a través de sí mismos. Respecto al presente estudio, resulta marcador interesante el que la mayoría de las paletas tonales sea cálida, con tendencias tonos tierra.

Tabla 3.- Análisis cualitativo de rasgos pictóricos/simbólicos/representativos presentes en las obras que integran el libro de artista MAPAY 2022 (Elaboración propia).

Característica	Chío Blanche	Alix Yolitzin	Guillermina Ortega	Manai Kowii	Marilya Hinostroza	Jarufe Vargas	Moara Tupinamba	Catherine Valladares	Milena Cabrera
Paleta de colores	Cálida /Terrosa	Cálida /Terrosa	Cálida /Terrosa	Fría	Cálida /Terrosa/ con contrastes fríos	Cálida /Terrosa	Fría / cálida / Terrosa	Fría	Cálida
Representación no corporal	✓			✓					
Uso del cuerpo como signo de representación		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
Rostros que miran al espectador		✓			✓		✓	✓	
Figuras ojivales presentes			✓			✓	✓		✓
Utiliza recursos bidimensionales	✓			✓	✓		✓	✓	
Utiliza recursos tridimensionales		✓	✓			✓			✓

La propuesta central de la premisa generadora de este libro, cuestionaba la identidad de las artistas y cómo la entienden desde sus posiciones y maneras de ver el mundo. Resulta pertinente analizar si para realizar esta representación, las artistas hicieron uso o no de la representación corporal, ya fuese de manera completa (cuerpo completo) o de elementos del mismo (partes o piezas corporales específicas). En este caso, fueron Alix, Guillermina, Marilya, Jarufe, Moara, Catherine y Milena las que hicieron uso de estos recursos, mientras que Chío y Manai optaron por representaciones simbólicas de otros seres vivos, como el caso de la primera, y por representaciones no figurativas en la segunda. En el caso de la representación corporal, Marilya, Jarufe y Catherine realizan representaciones a manera de busto (rostro completo, cuello y hombros opcionales). Alix, Moara y Milena trazan una representación corporal completa, sólo Guillermina utiliza una representación de otra parte corporal distinta (vulva y aparato reproductor femenino externo).

Resulta esperado que se describa el cuerpo cuando se hace una pregunta sobre identidad, no por ello agotado o reiterativo considerando las posiciones sociales e ideológicas de las artistas, donde su cuerpo cumple múltiples funciones básicas, cotidianas y rituales, razón por la que pudiese constituir una parte importante en la definición de su identidad.

Igualmente resulta pertinente resaltar cómo para la mayoría de las participantes, el cuerpo completo es parte integral de su identidad. El de otras, su rostro por sobre el resto de su cuerpo y partes concretas. La manera en que las artistas representan en cuerpo, sus cuerpos como partes integrales de su identidad, dotadas de simbolismos y significantes, sin utilizar la figura humana como objeto compositivo, se constituía en términos occidentales clásicos.

Alix, Marilya y Catherine muestran rostros que miran al espectador, mientras que Jarufe y Milena no lo hacen, ya que la primera, exhibe un tercer ojo que es el que mira, no son ojos en rostro. Con la segunda, su mensaje muestra un momento de meditación o introspección con ojos cerrados. Considero en este recurso de ojos abiertos en las piezas que lo utilizan, un posicionamiento donde la identidad se expone sin tapujos ni diluyentes.

Es decir, un acto decolonizado donde no se oculta parte o totalidad de la identidad *abyrragada*, mestiza e indígena de quien se retrata. El recurso de Jarufe, refiere a cómo su tercer vista resulta más importante que la vista a través de los ojos biológicos. Igualmente, con Milena, su conexión/visión con los elementos vivos/no vivos de su entorno, resulta más importante al momento de definir su identidad actual.

Resultó interesante apreciar de manera general, que las ojivas se encuentran presentes reiteradamente en las obras. La ojiva se entiende en términos occidentales, como una elaboración geométrica que no es ni un círculo, ni un rectángulo, ni un rombo, sino una unión de dos trayectorias circunferenciales que da resultado a una figura alargada, anulada con punta en sus dos únicos extremos, es una figura simétrica que se utilizó como una manera de representar la santidad de las vírgenes, principalmente desde periodos del cristianismo temprano como en momentos posteriores. En este sentido, si bien a la figura se le ha dotado de este simbolismo femenino/virginal de santidad, esta construcción resulta equiparable a la forma orgánica de una semilla. Las hojas son reiterativas, en forma de vainas. En diversos casos, a forma de cereales como el arroz y el trigo.

Su presencia en el mundo no es exclusiva de razonamiento geométrico, sino que se presenta en procesos agrícolas fundamentales para la alimentación cotidiana. En diversas culturas, entre ellas culturas indígenas de la Abya Yala, la tierra y sus posibilidades de germinación y reproducción están asociadas a lo femenino. Se encuentran adaptaciones y versiones ojivales en las obras de Alix, Guillermina, Jarufe y Moara.

Las artistas utilizan recursos plásticos, pictóricos y no pictóricos a razón de las técnicas que desarrollan actualmente, las cuales he dividido en recursos bidimensionales y tridimensionales. Los primeros, refieren a técnicas que van del bordado con Chío, el óleo con Manai, Marilya y Catherine, así como el diseño y la ilustración digital con Moara, quienes posicionan elementos simbólicos propios que hablan de su identidad indígena. Los recursos tridimensionales señalan a las artistas que hacen uso de técnicas bidimensionales y agregan elementos tridimensionales a su pieza, como el caso de Alix, quien a un grabado con gráfico y acrílico, añade una pieza orgánica de hoja seca, Guillermina que en un recurso textil y con pigmentos al óleo, adiciona volumen con telas rígidas que colaboran en la figura central de su pieza, Milena que sirviéndose de recursos pictóricos, utiliza como Alix, recursos orgánicos: pétalos y hojas secas. Finalmente, Jarufe realiza toda una exploración tridimensional al esculpir elementos centrales y unirlos a través de hilos de cobre, todos sumergidos en resina que no cubre totalmente los elementos.

Resulta relevante señalar la presencia de recursos tridimensionales, ya que su adición a la pintura clásica, no fue aceptada formalmente hasta la aceptación del performance y el arte objeto con la llegada de la modernidad a la Historia del arte. Pero al realizar esta genealogía decolonial, se halla el uso y función de las obras elemento que van más allá de su rutina como arte. En este más allá, la inserción de recursos tridimensionales, resulta altamente pertinente y congruente.

De manera integral, las artistas usan el cuerpo, su cuerpo, los cuerpos como mecanismos de relación e interrelación con su entorno, con otros seres humanos, con la naturaleza, con el mundo, con las ideas, con el cosmos, con la vida misma; reafirman parentescos entre seres vivientes interconectados e interpelados.

Todas las artistas en distintos grados de crítica, cuestionan sus posiciones como mujeres, como mujeres indígenas, como mujeres artistas, como mujeres indígenas artistas, como mujeres indígenas artistas de resistencia, como sujetas inmersas en diversos y variados espacios sociales, cuestionan su posición con sus comunidades, su familia, su público, los espectadores y receptores de su obra y para consigo mismas. Por tanto, ejecutan constantemente un proceso introspectivo que llega a analizar su postura interna y socialmente externa, generan en ello constantemente arte como objetos de conocimiento.

Todas las obras son productos visuales, por lo tanto, todas participan en una Sociología de la imagen, todas las obras fueron creadas desde identidades mezcladas, mestizas, *abyrragadas*, entrecruzadas, indígenas de las artistas. Las artistas las construyeron desde una mirada ch'ixi.

Todas las artistas manifiestan interrogantes personales y particulares. Es decir, construyen posturas críticas sobre las cuales abonan diálogos específicos. Estas artistas se constituyen con una postura crítica, manera que propone Nelly Richard.

Si todos estos son recursos visuales, plásticos, pictóricos y no pictóricos para obtener una representación, significación, concreción y respuesta sobre su identidad en el momento contemporáneo, se señala que no existe una única identidad colectiva entre ellas (considerando a las artistas que participaron en el libro de artista, como a todas las que colaboraron en la investigación del Capítulo II), ya que la constitución de una única identidad, sería incongruente con los diferentes posicionamientos que presentan y asumen cada una. Por tanto, si no existe una única identidad, sí existen rasgos, características, puntos en común e ideologías compartidas que se definen como contextos *abyrragados*, posicionamientos e intereses mutables y posiciones, maneras de pensar y ver la vida ch'ixi.

Estos rasgos presentes en sus variadas identidades, generan búsquedas, posicionamientos, saberes situados e interconexiones específicas.

3.4 Construcciones teóricas que devienen del estudio MAPAY

Al analizar la crítica feminista de Nelly Richard, la propuesta de la mirada ch'ixi y los modos de ver a las imágenes como contenedores de conocimiento decolonial de Silvia Rivera Cusicanqui, las creaciones plásticas de las artistas que colaboraron en este libro de artista, realicé reflexiones sobre la manera en que este estudio puede a su vez, replicar propuestas sobre teorías en las que se ha desarrollado.

3.4.1 Crítica cultural MAPAY

Para Nelly Richard, la crítica de la cultura surge de un conflicto entre lo transparente y lo opaco, lo cual, desde la óptica de la investigación, resulta insuficiente, ya que la crítica feminista que se desarrolla aquí, no se limita a la denuncia de masculinos contra femeninos,

va más allá, hacia una igualdad/paridad de género. La crítica feminista como crítica cultural debe salir de la consigna de identidades y diferencias inmersas en orden binario. Se propone usar asimetrías desde la perspectiva de género para tambalear estas estructuras de identidad. Crear subjetividades distintas a las establecidas requiere el uso de sentidos y propuestas desde pliegues de lo simbólico cultural. Este estudio es una construcción de múltiples elementos teóricos y aportaciones de distintas áreas de las ciencias sociales y las humanidades:

La crítica feminista es un modelo de crítica cultural debido a su énfasis transdisciplinario. La teoría feminista debió forjar en su momento, instrumentos de reflexión suficientemente transversales para analizar distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que rigen la generalidad del mundo de conocimiento. (2009, p. 77)

Richard asevera que la crítica feminista no puede sino romper los marcos de vigilancia epistemológica y desobedecer los protocolos de disciplinamiento académico que controlan las fronteras de inclusión-exclusión que separan los saberes pertinentes y calificados de los saberes impertinentes o descalificados (2009, p. 77). Los principios críticos de la autora son pertinentes a la investigación, señalan las necesidades que, en este caso, generan conocimientos diversos, transfieren saberes no occidentales y proveen de protocolos propios y mutables. Se construyen a través de formas y estructuras de pensamiento no occidentales, ni completamente indígenas, sino mezcladas, mestizas y *abyrragadas*. Los posicionamientos de las artistas, reforzados por diálogos e inferencias que sus obras proveen, sostienen modos de ver y actuar congruentes con su contexto, con ello se resisten a la absorción globalizadora que se promueve en el orden mundial, justo como Richard sostiene:

Localización, posicionamiento y contexto permiten distinguir entre ‘marco’ y ‘desencuadre’; entre, por un lado, la segmentación capitalista que multiplica las diferencias para reabsorberlas indiferenciadamente y, por el otro, las luchas entre diversos segmentos político existenciales que buscan arrancarle a lo globalizado y lo

totalizado ciertos vectores de subjetividad no cautiva en inacabados procesos de traducción y descalce. (2006, p. 56)

La cultura, desde la óptica MAPAY, se entiende como culturas en plural mutable y diverso. Cada artista provee su propia visión y perspectiva de cultura como amasijo de dinámicas simbólicas dentro de sus comunidades relacionadas con el entorno y su relación con otros seres vivos y no vivos.

No se pierde de vista que es la presencia de lo indígena en este estudio, lo que marca una esencial diferencia respecto a una tesis sobre producción artística, su entendimiento desde lo indígena, plantea necesarios cambios en la manera de entender la obra, como bien se ha señalado: “[el arte indígena es un] arte que intensifica su función social actual al entablar una relación con estratos históricos profundos, posicionándose, así como un arte reminiscente” (Bachraty, 2019, p. 210).

Se aprecian las obras y se reconocen como más que sólo obras de arte, como posicionamientos ideológicos, como objetos rituales, como lienzos de documentación, como herramientas de transmisión de conocimientos, hechos que los alejan cada vez más de un entendimiento puramente artístico.

Esto permite reflexionar sobre cómo inquietudes, cuestionamientos y problemáticas particulares y reflexionadas desde posiciones específicas de estas artistas, son una ventana que permite, en palabras de Nelly Richard, apreciar como interacción fluida e incierta entre lo local y lo global (2006, p. 52), están en constante intercambio. Es decir, uno de los muchos fines de estas artistas y su trabajo, radican en desmoronar el entendimiento idealizado de las comunidades no centrales del patriarcado, buscan desnaturalizar lo local, desnaturalizar lo originario, desnaturalizar lo naturalizado y en ello mismo no considerar lo local como un hecho verdadero pero distante, independiente e inamovible, sino como un hecho mutable, cambiante y en contacto con el orden global.

Nelly Richard (2009) reconoce la existencia de una relación simbiótica entre la crítica feminista y la crítica cultural, la primera amplía su capacidad de reestructuración de entramados discursivos (no necesariamente limitados a lo textual) y la segunda se vuelve

susceptible de aplicar una diferencia situada que la llevan a obtener registros variados y variables. Es decir, contextuales y situados.

En este sentido y ante la constante de mejoramiento de ideas y teorías humanas para comprender nuestro entorno, se sostiene la necesidad de continuar el desarrollo de mejores herramientas decoloniales para la comprensión de identidades, vidas y territorios:

La epistemología feminista clásica no pudo reconocer la manera en que su práctica reproducía los mismos problemas que criticaba a la forma de producción del saber de las ciencias, produjo la categoría del género y la aplico universalmente a toda la sociedad y toda la cultura [...] terminan produciendo conceptos y explicaciones ajenas a la actuación histórica del racismo y la colonialidad. (Espinosa-Miñoso, 2014, p. 9)

Silvia rememora cómo la imbricación humana dentro de los ciclos naturales, se tiene por entendida desde hace muchos ayeres. Es pertinente recordarla y vivirla en nuestra actualidad:

Es necesario retomar el paradigma epistemológico indígena, una epistemología en la que los seres animados o inanimados son sujetos [...] una episteme que reconozca la condición del sujeto a lo que comúnmente se llama objetos, ya sea plantas, animales o entidades materiales inconmensurables como las estrellas. (2018, p. 90)

Recalcando el cruce entre ideas de ambas teóricas, este estudio permite construir éstas para caminar a una crítica cultural situada en la Abya Yala que parta del reconocimiento de la imposición hegemónica del arte sobre la plástica en los territorios. Hechos que han señalado diversas teóricas (Antivilo, 2022), (Bachraty, Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual, 2019), (Caputo Jaffe, 2014), (Eraso Jurado, 2015), (Ortega Vargas, 2017), (Valencia Restrepo, 2011), (Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos, & Chocontá-Piraquive, 2019) y sostener una función social y contextual que permita desarrollar categorías pertinentes y mutables para entender formas y creaciones

artísticas/simbólicas/rituales, sus implicaciones sociales y contextuales que las mujeres artistas indígenas ch'ixi *abyalayeneses* desarrollan en la actualidad.

3.4.2 Teoría Ch'ixi y Sociología de la Imagen como sustratos que colaboran en el posicionamiento de la obra plástica MAPAY como cuerpos de conocimiento

La teoría ch'ixi resulta sumamente importante en este estudio, respalda las maneras de ver las creaciones de las artistas y entender universos cosmogónicos que les dieron lugar. Silvia sostiene: “La metáfora de ch'ixi asume a un ancestro doble, donde se busca liberar nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas diagonales de construcción de conocimientos” (2019, pp. 70-71).

Existe una manera de nombrar lo mestizo, lo diverso, la heterogeneidad que somos sin aludir orígenes colonizadores de que devienen. No por ello se olvidan o se omiten desde una conciencia plena del trauma colonial, pero se aceptan y se visibilizan las identidades que representamos. Silvia sostiene en este mismo sentido, que los teóricos que actualmente colaboran para el desarrollo de esta teoría son “resultado de una práctica y un *ethos* propio del mestizaje ch'ixi, que reconocen su *indix*¹²⁹ interior y está firmemente situado en el aquí y el ahora de su tierra y su paisaje” (2018, p. 36). Se reflexiona sobre las aportaciones que diversos personajes y creadoras desarrollan y las diversas maneras en las que colaboran con la concreción de las miradas ch'ixi. Guillermina Ortega afirma:

Los elementos imprescindibles de las culturas indígenas son: conocimiento tradicional, la cosmovisión indígena, la lengua, la tierra, las tradiciones orales, la espiritualidad, comunidad tradicional y comunidad contemporánea, la conectividad, es decir, la importancia de todas las relaciones, y la memoria histórica, por sólo mencionar los más conocidos, ligados a la postura de decolonización, reapropiación, reclamación, sanación, soberanía, autodeterminación, autorepresentación, auto-resignificación, que tienen como resultado la hibridez dentro de su contemporaneidad. (2017, p. 144)

¹²⁹ Cursivas de la autora.

La autora propone construir una *Cartografía de la visualidad decolonial* en nuestro continente (Ortega Vargas, 2017). Sostiene que las artistas que colaboran en esta construcción y de las cuales realizó un estudio exhaustivo y detallado, efectúan viajes personales a través de sus propias inquietudes, todas llegan a la delimitación y reconfiguración de los conceptos: familia, comunidad, localidad, nacionalidad, migración, frontera, territorio. Confirma que su arte se realiza desde “una perspectiva indígena conceptual y crítica, donde se cuestionan estrategias, se exhiben luchas identitarias, se privilegia el medio ambiente, la autodeterminación y la soberanía cultural” (2017, p. 145).

La postura de esta autora permite vislumbrar las variables a las que el pensamiento y los modos de ver ch'ixi, pueden aportar a nuestras ópticas particulares. Igualmente he de considerar en este andamiaje, la necesidad de perpetuar la letra sobre la imagen o bien otros modos de conocimiento: “La configuración abigarrada y colonizada del tejido social nos pone frente al hecho de que las palabras resultan insuficientes para desmontar los bloqueos epistemológicos y las penumbras cognitivas que nos invaden en los tiempos de crisis” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 38).

Rivera considera que los productos visuales son exponencialmente más útiles al momento de socializar y exponer contenidos a poblaciones y a grupos sociales. La autora medita que el alcance, el interés y el atractivo de una imagen o elemento visual, supera sobradamente, el nivel del alcance que un texto tiene, justo lo que se aprecia en este estudio. Por más que se describa minuciosamente la obra y se realice un estudio cruzado con todas las propuestas teóricas que potencialmente se le relacionan, la obra tendrá más cosas que decir porque establecerá relaciones con cada espectador y con el bagaje cultural de cada uno.

En este mismo orden de ideas, Rossih Amira, Martínez Sinisterra confirman: “sería imperativo empezar a desestimar la designación que el conocimiento occidental le da al lenguaje escrito, al concederle un lugar supremo en el desarrollo de la intelectualidad” (Martínez Sinisterra, 2019, p. 191). Es decir, dejar de perpetuar la colonialidad del saber que pondera a la escritura alfabética como la única que contiene el saber.

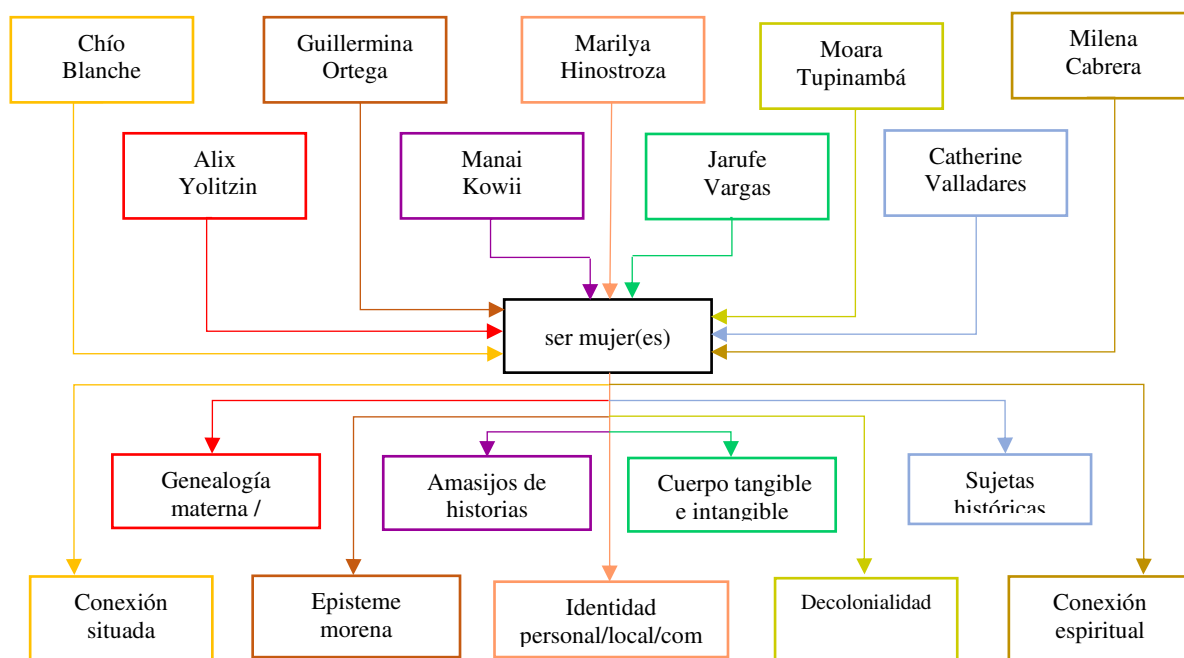


Figura 57.- Relación rizomática conceptual de las artistas a través de sus viajes conceptuales y la pertinencia de estos en los de sus demás compañeras. Olivia Campuzano Cruz, 2022.

Reconocer que “La colonialidad del saber pervive en las formas de percibir y ordenar nuestro entorno, y se invisibiliza ante el carácter axiomático de las evidencias propias de nuestro medio” (Marcos, 2019, p. 122). Este reconocimiento permite colaborar activa y conscientemente en procesos diversos de saberes no escritos. Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive (2018, p. 3) sostienen que los métodos de investigación producen más que información sobre realidades que estudian. Existe una relación simbiótica donde la disciplina de estudio, se afecta directamente por lo que estudia.

Me permito demostrar cómo los posicionamientos y contenidos simbólicos y conceptuales que las artistas refieren en estas obras, pueden establecer un diálogo cruzado, *abyrragado*, rizomático y *ch'ixi* (Figura 57).

Como se puede observar, todas las artistas que colaboraron en el libro, resuelven la interrogante sobre su identidad actual, parten del hecho de reconocerse como mujer(es). A partir de ello, devienen a través de una lectura a sus imágenes, diversas composiciones que se encuentran estrechamente relacionadas con sus construcciones personales, con contextuales e

ideológicas. Se aprecian y se utilizan las obras analizadas del Capítulo III, las entrevistas y las aseveraciones a las que se llegaron en el Capítulo II.

Chío Blanche señala una conexión situada en su contexto geográfico como parte imprescindible de su identidad actualmente, esta aseveración se puede aplicar aunque no en la misma importancia a Guillermina, quien refiere un retorno a casa como el buen; a Marilya quien sostiene una recuperación de simbolismos en su comunidad de origen; a Moara y Catherine, quienes viven y realizan obra desde su comunidad de origen; y a Milena, quien realiza una búsqueda por territorios ancestrales de sus raíces indígenas.

Para Alix Yolitzin es la genealogía materna, su conexión con la naturaleza y su reinterpretación del concepto raza, lo que la define en la actualidad. Todas las demás artistas han señalado este sentido de pertenencia particular con su linaje materno. Milena con especial interés. Guillermina y Moara sostienen que su relación con la naturaleza tanto en términos de materiales como de origen del conocimiento, proviene en gran medida, de su entorno natural.

Guillermina Ortega desarrolla a través de su propuesta de visualidad decolonial, una episteme morena decolonial, la cual confirma la generación, comprensión y transmisión de conocimientos complejos a través de sus creaciones (denominándolas indistintamente como arte, arte objeto, instalación, objeto ritual). En este sentido, se entiende el bordado simbólico de Chío, el grabado y la pintura de Alix, las ilustraciones de Manai, la documentación pictórica de Marilya, las instalaciones críticas de Jarufe, la obra documental/digital de Moara, la iconografía contemporánea de Catherine y el trabajo introspectivo-comunitario pictórico de Milena, toda esta obra como *episteme morena decolonial*.

Manai Kowii ratifica que su identidad es un amasijo de todas las historias que ha vivido en carne propia pero también por asimilación de conocimientos adquiridos a través de la sabiduría compartida por otros. Dado que todas las artistas obtienen conocimientos contextuales de sus comunidades, de su familia, de sus contextos, de sus redes de comunicación, de su conexión con los entornos no humanos, reúnen amasijos de historias que las integran como individuos.

Marilya Hinostroza enuncia que su identidad cruzada por el plano personal/local/comunal la construye identitariamente, es de este andamiaje de donde

documenta la ritualidad de la vestimenta de su comunidad, esta conexión en diversos grados con otros sujetos humanos y consigo misma. Se le puede ver de igual manera, al trabajo de enseñanza del bordado que Chío lidera, a la relación que Alix cultiva con mujeres víctimas de violencia en el Valle del Mezquital, a la relación de aprendizaje que Guillermina mantiene con artesanas de barro en Veracruz, con las relaciones que Manai mantiene con colectivos de artistas indígenas a los que pertenece, con la red de artistas indígenas en resistencia a la que pertenece Moara, con las relaciones recíprocas que Milena establece con comunidades asentadas en territorios históricos de sus ancestros.

Jarufe Vargas coloca la dualidad del cuerpo tangible e intangible (digitalmente) que estudia actualmente como el centro de su identidad actual. Este elemento resulta una realidad para todas las artistas, dada la manera en que las relaciones y conexiones de rápido acceso se han permeado en todo el mundo. La conexión *humana* a través de medios electrónicos es una realidad que si bien plantea problemáticas severas –que justo analiza Jarufe– forman parte de las herramientas de mayor acceso para incentivar diálogos actualmente (donde la realización de este estudio se encuentra, sin las conexiones digitales no habría sido posible).

Moara Tupinambá posiciona la decolonialidad y la crítica a los efectos de dominación, esclavitud, genocidio, olvido y despojo territorial como centro de su identidad, así como de sus estudios visuales y su trabajo en general. Este hecho, reitero, cruza y está presente en las artistas, si es necesario identificarlas como mujeres, artistas, indígenas, es justo porque en el momento contemporáneo, no nombrarlas se equipara a su no existencia en los mundos del arte, en las sociedades contemporáneas latinoamericanas, en la documentación y preservación de los conocimientos no occidentales.

Catherine Valladares concentra su identidad en el trabajo de construir idearios de sujetas históricas que sirvan de referente para identidades femeninas del Perú. Se aprecia una búsqueda por la visibilización de las mujeres como sujetos de conocimiento y de funciones sociales no exclusivamente privadas. Se entiende una colaboración a la decolonialidad de la mujer en nuestro continente, lo que ha permitido la presencia, existencia y visibilidad de mujeres, como las propias artistas que han colaborado en este análisis.

Milena Cabrera coloca su conexión espiritual con el todo como lo más representativo de su identidad y que, dicho sea de paso, no constituye una parte de su vida, sino su vida en

sí, considerando esto a partir de la manera en que ha utilizado los recursos pictóricos y no pictóricos para representar la complejidad de esta conexión. Rasgo implícito en la manera que nuestra mirada indígena ch'ixi, percibe al mundo (aunque de maneras concretas diversas). Aspectos que dejan ver en el grado de dificultad y lo simbólico-ritual de la práctica de bordado que Chío utiliza, se aprecia igualmente en la conexión que Alix hace presente en su obra con elementos naturales representativos de su territorio de origen: maguey, maíz y sangre mestiza que palpamos en las pigmentaciones morenas y en las posiciones simbólicas con las que traza su obra Guillermina, espiritualidad que se aprecia en la ilustración simbólica que Manai realiza y difunde referente a los ciclos agrícolas y rituales de su pueblo, conexión que se aprecia en las implicaciones simbólicas que refiere Marilya en cada obra documental contemporánea que realiza, vínculo que se palpa en la obra de Jarufe al sostener que al final, toda su obra refiere a sí misma y a su relación con el mundo tangible, nudo que encontramos en la vasta obra de Catherine al contener una amplia gama de objetos, posiciones y símbolos rituales que permiten conectar con tiempos y saberes que parecen lejanos, pero que como sostiene Silvia Rivera, llegan a la superficie de nuestro tiempo contemporáneo con fuerza.

Se afirma finalmente, que la producción MAPAY que he analizado aquí, se encuentra estrechamente imbricada a sus autoras y resulta un arte del hacer en palabras de Cusicanqui, que incide en una práctica teorizada, arraigada a éticas personales que entrecruza innegablemente el proceso creativo y de producción con reflexiones conceptuales y sociales específicas.

3.4.3 Feminismos decoloniales en tránsito hacia feminismos *abyalayenses*

Desde el Capítulo I, se estableció que, en nuestro tiempo, no se puede hablar de un solo feminismo, ni de un solo feminismo decolonial, sino de una multiplicidad de variables decoloniales para el feminismo, pero como igual ocurre en la investigación, sí se pueden identificar elementos presentes en todos ellos:

La conciencia de los efectos que la imposición colonial tuvo y sigue teniendo sobre los cuerpos, los territorios y las vidas de las mujeres y sus pueblos en lo sures, por los que a las poblaciones colonizadas se les anuló la posibilidad de arribar al estatus de pueblos con capacidad de autodeterminación o de construirse en sujeto/as con

derechos plenos, por su condición de animalidad, de no *humanidad plena*, impuesta por el colonizador y ratificada con sangre por el orden colonial (Ochoa Muñoz & Garzón Martínez, 2019, p. 6).

Considero a los feminismos decoloniales como estructuras para construir andamiajes oportunos para esta tesis, el reconocimiento de la herida y/o hecho colonial resultó imprescindible. Karina Ochoa y María Teresa Garzón (2019, p. 10) ratifican que es en la década de 1980 cuando se empezó a hablar del hecho colonial de la mano con movimientos reivindicatorios de poblaciones indígena y afrodescendientes, en esta discusión se comprendió que la colonialidad edifica lo otro de la modernidad, razonamiento bajo el cual se determinó la necesidad del desarrollo de feminismos no hegemónicos, ya que nuestras genealogías –indígenas, subalternas, disidentes, afrodescendientes– no son parte del *sistema-mundo moderno colonial* (2019).

A estas poblaciones amerindias y de origen africano que fueron sometidas a la esclavitud, conquistadas o colonizadas a partir de 1492, se les asignó un estatus de *nohumano* y con ello quedaron destinadas a la *noexistencia*: la anulación de las condiciones necesarias para la reproducción material, espiritual y simbólica de su vida, limitados a procesos de supervivencia solamente (2019, p. 6).

Este proceso que he analizado a detalle previamente, resulta imperativo, constituye una parte primordial de grandes complejos, barreras y limitantes que el mundo occidental ha impuesto de manera integral en las sociedades desde ámbitos institucionales, educativos, sociales, culturales, políticos y religiosos. Es por ello que “El giro descolonial y la profundización de un feminismo antirracista, refuerzan a mi entender, la avanzada contra el sujeto mujeres universalista y desanclado de sus lugares de referencia y origen de clase y raza” (Espinoza Miñoso, 2016, p. 162).

La gran victoria de los feminismos decoloniales es la reiterada lucha por el entendimiento y el posicionamiento de este hecho como algo verdadero, y por la que atraviesan en nuestros días, las realidades. Bien ha señalado Cusicanqui reiteradamente, este reconocimiento permite un autoconocimiento más cercano a los traumas que le devienen y las maneras en que se pueden gestionar: “Los acercamientos o aproximaciones a nuestra propia historia nos exigen, re-andar viejos caminos, pero con nuevos ojos, donde develamos

el carácter enredado/imbricado de lo colonial, racista, clasista, misógino y heteronormativo del *sistema-mundo capitalista moderno colonial* que habitamos” (Ochoa Muñoz & Garzón Martínez, 2019, p. 11).

Es a partir del feminismo decolonial que construí este estudio, pero en el propio desarrollo con (Alcatraz Frasquet, 2014), (Curiel Pichardo, 2014), (Espinoza Miñoso, 2016), (Lugones, Colonialidad y género: Hacia un feminismo decolonial, 2021), (Martínez Sinisterra, 2019), (Ochoa Muñoz & Garzón Martínez, 2019), (Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive, 2018), (Richard, 2009), (Rivera Cusicanqui, 2015), y ante las ventanas de visión de las cuales las artistas MAPAY, permiten ahondar, navegar y sumergir. Resulta necesario sostener que cada artista ha construido su propia manera de entender su posicionamiento como mujeres, como artistas, como indígenas, como *abyrragadas*, como mestizas, como ch'ixis, como miembros de la Abya Yala. Ante ello se abren panoramas de pensamientos, escritos, visuales e imaginados donde la visión decolonial pueda transmutar a una práctica feminista *abyalayense*.

Conclusiones

Este camino inicio en la ubicación temporal y geográfica de la investigación, hecho que fue posible gracias a diversas artistas que precedieron este estudio desde la ubicación de las mujeres en el mapa de nuestro continente (Guardia, 2013), (Anzaldúa, 1987), (Bastarós Hernández, Moreno Segarra, & Daura Mediano, 2018), (Bouvier, 2002), a la lucha por la construcción de feminismos situados para la Abya Yala (Gargallo Celentani, 2015), (Hernández Castillo, 2008), (Paredes, 2010).

Considero que la visión a través de los feminismos decoloniales resultó sumamente pertinente (Lugones, 2011), (Bidaseca, 2018), (Curiel Pichardo, 2014), (Londoño Bustamante, 2019), (Marcos, 2019), (Martínez Sinisterra, 2019), (Mendoza, 2019), (Ochoa Muñoz & Garzón Martínez, 2019), ya que se constituyeron como estructuras para construir andamiajes contextualizados para esta tesis, donde el reconocimiento de la herida y/o hecho colonial (Lugones, 2021), (Espinosa-Miñoso, 2014), (Mohanty, 2008) resultó imprescindible. En el proceso adherí e integré propuestas de crítica cultural feminista de Nelly Richard (2006), (2008), (2009). El pensamiento ch'ixi y la Sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) (2018) (2019) y de la mano con otras autoras (Antivilo Peña, 2015) (Eraso Jurado, 2015), (Pech Salvador, 2017), (Ruiz-Navarro, 2019), (Espejo & Fabbri, 2020), (Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive, 2018), (Alcatraz Frasquet, 2014) permitió la integración de resultados y saberes recabados.

Las teorías decoloniales latinoamericanas han aceptado que la visibilidad y el entendimiento de plurales y no un sólo singular, será proveído de nuestra propia capacidad de reconocer y vivir las variadas vidas que acontecen en simultáneo dentro de nuestros territorios.

En este sentido, se encuentra en el arte, más que sólo representaciones o elementos pictóricos, se hallan objetos de conocimiento que a su vez se convierten en caldo de cultivo para resultados que van más allá de la propia obra de arte.

El mapeo llevado a cabo en el Capítulo II, permitió identificar sujetas humanas que se autodefinen como mujeres, artistas que desarrollan, se sirven y desarrollan obra desde alguna

o varias disciplinas artísticas entendidas como plásticas, miembros de pueblos indígenas, nativos y/o originarios de nuestro territorio continental autodenominado Abya Yala.

Los resultados de la fase de contacto y replica inicial, permitieron ubicar una gran diversidad de artistas que se identifican con varios de estos rasgos trazados. Las diecinueve artistas que colaboraron de manera directa en la investigación en su fase II, se identificaron plenamente con ello. Aunque claro, con variables, diversas intensidades y tonalidades donde algún rasgo resultaba más importante por sobre otro en la constitución de su identidad y con su relación con el otro en la sociedad indígena o no indígena.

Esta parte de la investigación permitió entender la clara relación existente entre los posicionamientos identitarios de las mujeres con inquietudes y búsquedas artísticas sobre las cuales construyen propuestas visuales. Temáticas que versan sobre críticas a las circunstancias mundiales capitalistas, hegemónicas y a su comparativa con los modos no mercantilistas (con las que la mayoría de las sociedades indígenas entiende el mundo), la denuncia y la crítica al posicionamiento que la colonialidad y el patriarcado construyen y colocan sobre las mujeres indígenas al racializarlas y considerarlas como mujeres no blancas a las que les otorgan menos o ningún derecho occidental; visibilidad y lucha contra el desplazamiento forzado y pérdida de territorios ancestrales (muchas veces derivado de procesos capitalistas de obtención de recursos en zonas naturales); recabación, documentación y transmisión de saberes indígenas; efectos que los sesgos de género, raza y colonialidad generan en las sociedades indígenas, en sociedades mestizas (que son las más extensas en nuestra actualidad sobre las personas indígenas y con especial énfasis sobre las mujeres y niñas indígenas/mestizas).

Los mecanismos utilizados para recabar y gestionar la información obtenida (documentación, entrevista, diálogos entre artistas, análisis pictórico/escultórico/visual) permitieron vislumbrar cruces entre identidad construida e inquietudes académicas y de investigación que las artistas sustentan; analizar sus pesquisas da nueva luz sobre las variadas identidades de las mujeres artistas y teóricas indígenas *abyalayenses* contemporáneas.

Los resultados obtenidos del Mapeo MAPAY permitió señalar la posibilidad de establecer procesos teóricos que accedieran categorizar de manera decolonial, las identidades, posicionamientos y construcciones teórico/plásticas de las artistas, con ello y el

desarrollo del Libro de Artista *Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: autorretrato reflejo*, llevado a cabo con la contribución de nueve de las artistas que colaboraron en la etapa II del proyecto, fue posible llegar a las siguientes aseveraciones:

La MAPAY se construye de ópticas feministas decoloniales que autoras como (Lugones, 2011), (Bidaseca, 2018), (Curiel Pichardo, 2014), (Londoño Bustamante, 2019), (Marcos, 2019), (Mendoza, 2019), (Ochoa Muñoz & Garzón Martínez, 2019) enhebran desde la Abya Yala, donde las posturas, identidades y cuestionamientos de las mujeres artistas indígenas, construyen una crítica cultural MAPAY que versa sobre la denuncia hacia la estratificación hegemónica del arte occidental sobre las creaciones de artistas indígenas de nuestros territorios, por ello subraya la función social y contextual del arte que éstas mismas sostienen y generan.

Se constituye igualmente de una óptica ch'ixi, donde las artistas se reconocen como sujetas decoloniales, cruzadas por la herida y el trauma colonial, no son completamente indígenas pero su situación mestiza sólo es una categorización occidental que decolonizan, ya que, sirviéndose de la Sociología de la Imagen, vindican su obra y creaciones como cuerpos de conocimiento complejo, interconectado, diverso, mutable y transmisible.

En este mismo orden de ideas, responder si la obra visual de estas artistas es arte en términos occidentales, no satisface la presente tesis, los andamiajes y resultados de esta investigación, ya que se han encontrado mecanismos, estructuras y visiones trazadas por diversas teóricas (Antivilo Peña, 2015), (Eraso Jurado, 2015), (Pech Salvador, 2017) que nos anteceden, que nos muestran cómo (aplicado a nuestras sujetas de estudio, sus propuestas) encontramos en su arte y procesos creativos, cosas que van más allá de entenderlos sólo como obras de arte en términos occidentales, encontramos en sus creaciones: modos de ver, maneras de pensar, cosmovisiones, cosmologías, cosmovivencias, y todo ello constituye maneras de concretar, transmitir y documentar conocimiento episteme indígena *abyrragado*, mestizo, decolonial, crítico, ch'ixi.

Todas las artistas depositan en su obra, interrogantes internos e inquietudes personales, que como se aprecia, se encuentran entretejidas por cuestionamientos contextuales y locales también. La MAPAY (Figura 58) como construcción episteme compleja, pretende generar representaciones precisas pero variables, y en constante cambio, de las identidades,

inquietudes y búsquedas de las sujetas actoras de la investigación, se constituye de la siguiente manera:

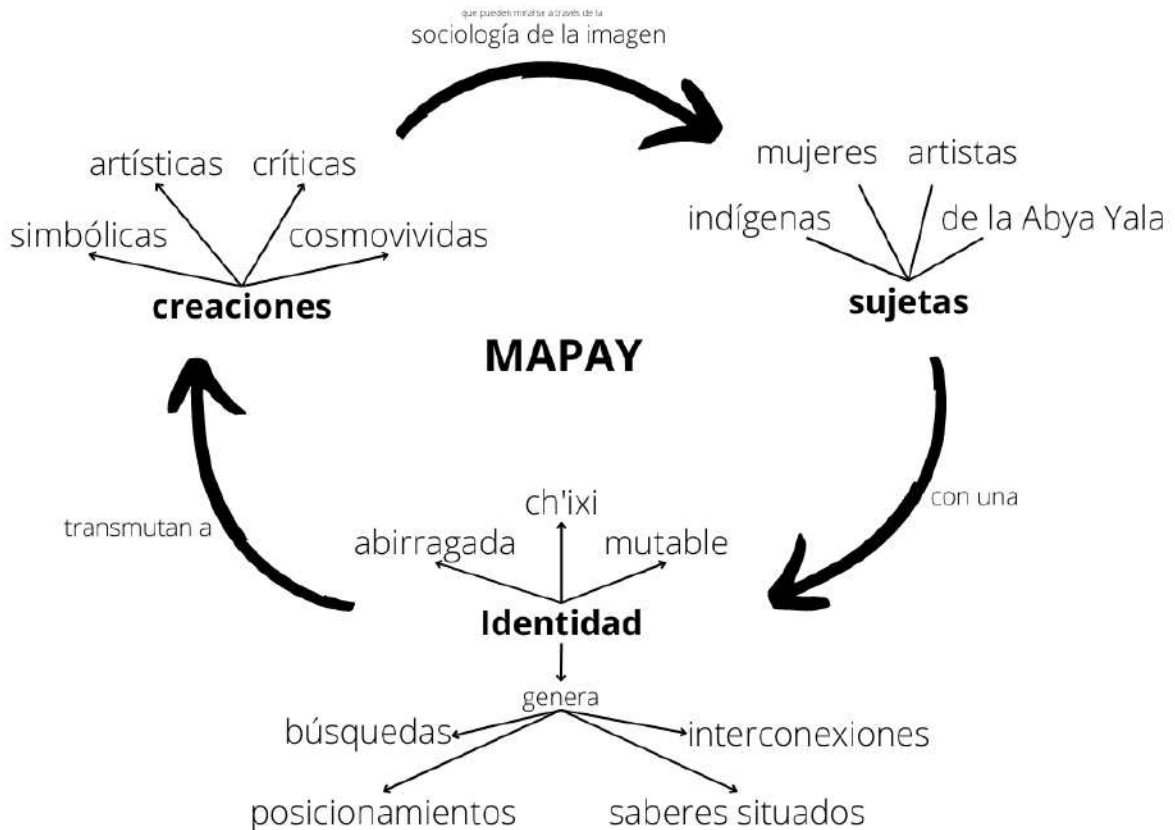


Figura 58.- Estructura conceptual-teórica de la MAPAY. Olivia Campuzano Cruz, 2022.

Las sujetas MAPAY se definen como mujeres, como indígenas, como artistas, como miembros de la Abya Yala, las cuales desarrollan una identidad particular y única, que es mutable, *abirragada* por su condición contextual y *ch'ixi*; esta identidad genera a su vez búsquedas, posicionamientos diversos, saberes situados e infinidad de interconexiones a través de otros (humanos/no humanos, vivos/no vivimos, sólo a manera enunciativa, no limitativa). Esta identidad transmuta en creaciones (entendidas en el amplio espectro del arte y más allá de él), las cuales se pueden entender como simbólicas, artísticas, críticas y cosmovidas, estas creaciones pueden mirarse y así comprenderse mejor a través de la Sociología de la Imagen.

Ahora bien, encontrándose definitivamente en este lugar que se ha denominado la MAPAY, se puede redirigir la búsqueda hacia procesos colaborativos comunitarios, no sólo hacia artistas individuales, sino a organizaciones o agrupaciones que colaboran a manera de colectivo o hermandad, como el Colectivo Kambuchi Apo de Mujeres alfareras nativas de Caaguazú en Paraguay, el Colectivo Warmi Muyu en Ecuador, el Colectivo colombino Zunga, el Colectivo Bolivia Mujeres creando, el Encuentro de Mujeres Artistas Indígenas del Abya Yala “Shuk Makilla” y la Cátedra de Pueblos Indígenas de América Latina de Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador, por nombrar algunos.

También se vislumbra la búsqueda de espacios para creaciones de artistas MAPAY, donde se considera la presencia e institucionalización de recintos no antropológicos, sino museísticos para su exhibición como el Museo de Arte Indígena Contemporáneo en Cuernavaca-Morelos (México), el cual exhibe una colección de 284 piezas de artistas de diversas comunidades indígenas de México (Secretaría de Cultura, 2022). El Instituto Nacional de Pueblos Indígenas que resguarda parte del Patrimonio Cultural de su institución; el Acervo de Arte Indígena (Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, 2022), donde se encuentra la primera colección pública de arte popular del país, se conforma por más de 23 mil piezas del siglo XVII hasta la actualidad, parte de este acervo se expone en la Red Museo Indígena del Instituto: Museo Indígena Antigua Aduana de Peralvillo (Ciudad de México), Museo Indígena Huatapera (Uruapan, Michoacán) y Museo Indígena Querétaro (Querétaro), Museo de Arte Popular de Yucatán (Mérida), Museo Regional de la Cerámica (Tlaquepaque, Jalisco) y Museo Universitario de Artes Populares María Teresa Pomar (Colima, Colima).

Recientemente fue inaugurado Xaltilloli, un espacio museístico que forma parte del Centro Cultural Tlatelolco y tiene como origen el Fondo Universitario de Arte Indígena Antiguo (Hernández, 2021), conformado por 3003 mil piezas prehispánicas del CCUT y 12 317 mil piezas del Acervo de Arte Arqueológico de la UNAM, que hasta ahora se encontraba resguardado en las bóvedas del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), tiene dos ejes de acción: Tlatelolco como sitio emblemático de la memoria histórica de la Ciudad de México, y el arte indígena, desde sus orígenes hasta nuestros días.

En el escenario integral del continente, se encuentran el Museo de Arte Precolombino e Indígena (Montevideo, Uruguay), el Museo de Arte Indígena ASUR (Bolivia), el Museo Chileno de Arte Precolombino (Chile) y el National Museum OG the American Indian (Washington, DC, EUA). Analizar si estos recintos resultan espacios congruentes con los posicionamientos MAPAY, podría constituir una línea más a desarrollar, así como realizar comparaciones de obras que se exhiben en estos recintos como arte contra lo que aquí se ha analizado.

No se pierde de vista que el siguiente paso a este estudio, sea navegar por las identidades más allá de un encasillamiento sexo/género, de los que tal vez, sigan siendo parte de un estudio feminista, al ser susceptible de abarcar otras identidades y diferencias. Sin embargo, este estudio es pertinente para dar paso a estos siguientes procesos de reconocimiento crítico cultural.

Referencias

- Alcatraz Frasquet, M. (2014). Tirar del hilo. Una aproximación al borado subersivo. *Sonda: Investigacion y Docencia en las Artes y las Letras*, 18-43.
- Antivilo Peña, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestromericano*. Bogotá: Desde abajo.
- Antivilo Peña, J. (2022). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera: La nueva mestiza*. (C. Valle, Trad.) Madrid: Capitán Swing.
- Arnold, D. Y., & Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del teido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA Instituto de Lengua y Cultura Aymara .
- Arrambide, V. (24 de febrero de 2008). *Factores que incidieron en el despoblamiento de América a raíz de la primera conquista europea (S. XV-XVI)*. Obtenido de El espejo de Clío: <https://espejoclio.hypotheses.org/53>
- Art Souterrain. (01 de 01 de 2022). *Carolina Monnet*. Obtenido de Art Souterrain: <https://www.artsouterrain.com/en/artiste/caroline-monnet-3/>
- Asad, T. (1987). Are There Histories of Peoples Without Europe? *Comparative Studies in Society and History*, 29(3), 594-607.
- Augé, M. (1999). De lo imaginario a lo "ficcional total". *Maguaré*, 5-18.
- Bachraty, D. (2019). Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual. *H-ART Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 195-212.
- Bachraty, D. (2019). Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual. *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 195-212.
- Baeza Pailamilla, P. (4 de octubre de 2020). *Mi cuerpo es un museo / My body is a museum, 2019*. Obtenido de Paula Baeza Pailamilla: <https://paulabaezapailamilla.wordpress.com/2020/10/04/mi-cuerpo-es-un-museo/>
- Baeza Pailamilla, P. (12 de 12 de 2021). *Bio*. Obtenido de Paula Baeza Pailamilla: <https://paulabaezapailamilla.wordpress.com/paula-baeza-pailamilla/>

- Baeza Pailamilla, P. (8 de diciembre de 2021). Ser artista mapuche de Santiago de Chile . (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Bandrymer, S. (2021). *Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay*. Obtenido de Ministerio de Educación y Cultura: <http://museos.gub.uy/artectivo/>
- Bandrymer, S. (25 de enero de 2022). *Romero, Nelbia*. Obtenido de Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay: <http://museos.gub.uy/artectivo/item/romero-nelbia.html>
- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México*. México: Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Bartra, E. (1994). *En busca de las Diablas. Sobre arte popular y género*. México: TAVA, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bastarós Hernández, M., Moreno Segarra, I., & Daura Mediano, C. (2018). *Herstory: Una historia ilustrada de las mujeres*. Madrid: Lumen.
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo* (2019 ed.). (J. García Puente, Trad.) México: DeBolsillo. Penguin Random House.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1988). *La construcción social de la realidad* . (S. Zuleta, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Bidaseca, K. (2018). Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas. En M. P. Meneses, & K. Bidaseca, *Epistemologías del Sur* (pp. 165-181). Buenos Aires: CLACSO.
- Blanche, C. (2017). *Acerca de Chío Blance*. Obtenido de Chío Blanche, Embroidery Art: <https://chioblance.wordpress.com/acerca-de/>
- Blanche, C. (4 de octubre de 2021). Crear como proceso curativo . (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Blanche, C., & Islas, L. (01 de 01 de 2022). *Casa Bartolo*. Obtenido de Casa Bartolo: <https://casabartolo.mx/>
- Boror Bor, M. (01 de enero de 2022). *Introducción*. Obtenido de Marilyn Boror Bor: <https://marilynboror.com/>

- Bouvier, V. M. (2002). Alcances y límites de la historiografía: la mujer y conquista de América. En S. B. Guardia, *Historia de las mujeres en América Latina* (2013 ed., pp. 89 -106). Perú: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina.
- Braz Bonfim de Sousa, A., & Bedeschi Faira, T. (2018). Arte indígena na Escola - Entrevista com Arissana Pataxó. *CLEA*, 48-61.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2014 ed.). (M. A. Muñoz, Trad.) Barcelona: Paídos.
- Cabrera Suárez, M. (24 de octubre de 2021). Ser mujer artista achuar/pasto ecuatoreña. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Campuzano Cruz, O., Valladares, C., Ortega, G., Blanche, C., Hinostroza, M., Vargas Pacci, J., . . . Kowii, M. (2022). Mujeres artistas plásticas de la Abya Yala: autorretrato reflejo. *Libro de Artista*. Universidad Autónoma de Querétaro, Huichapan.
- Caputo Jaffe, A. F. (2014). *Continuidad y cambio en el arte indígena en Venezuela. Entre la estetización de lo sagrado y la desacralización del mundo amerindio*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre la cultura femenina*. México: Fondo de cultura económica.
- Castillo, A. (2018). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política* (Segunda ed.). Santiago de Chile: Palinodia.
- Curiel Pichardo, O. (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinoza Miñoso, D. Gómez Correal, & K. (. Ochoa Muñoz, *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 325-334). Pompayán: Universidad del Cauca.
- Davis, A. Y. (1981). *Mujeres, raza y clase* (2005 ed.). (A. Varela Mateos, Trad.) Madrid: Random House.
- de Landa, D. (1982). *Relación de las cosas de Yucatán* (2017 ed.). Madrid: Alianza.
- de Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En T. de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays in Teory, Gilm and Fiction* (A. M. Bach, & M. Roulet, Trads., pp. 1-30). London: Macmillan Press.
- de Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Boulder: Paradigm Publishers.

- de Sousa Santos, B. (2018). Introducción a las Epistemologías del Sur. En M. P. Meneses, & K. Bidaseca, *Epistemologías del Sur* (pp. 25-62). Buenos Aires: CLACSO / Centro de Estudios Sociales.
- Despentes, V. (2006). *Teoría King Kong* (2020 ed.). (P. B. Peciado, Trad.) México: Penguin Random House.
- Díaz Martínez, M. ". (4 de octubre de 2021). Viajes de reconstrucción sobre la identidad de Mónica "Venada" Díaz. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Duque Acosta, C. A. (2010). Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical. *La manzana de la discordia*, 5(1), 27-34.
- Eraso Jurado, M. (2015). ¿Qué es una mujer artista latinoamericana? "Figuras algo soñadoras, fantásticas, y eróticas". (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*(14), 23-33.
- Escobar, T. (2022). *Contestaciones. Arte y política desde América Latina*. Paraguay: CLACSO.
- Espejo, E., & Fabbri, J. (2020). Tejiendo entre diversos territorios. *post(s)*, 170-181.
- Espinosa-Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*(184), 7-12.
- Espinosa-Miñoso, Y.(2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar. Revista de filosofía iberoamericana*, 12(1), 141-171.
- Federici, S. (1998). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2020 ed.). (V. Hendel, & L. S. Touza, Trads.) Ciudad de México: Tráficantes de sueños.
- Feierstein, D. (2016). El concepto de genocidio y la "deconstrucción parcial de los grupos nacionales". Algunas reflexiones sobre las consecuencias del derecho penal en la política internacional y en los procesos de memoria. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*(228), 247-266.
- Festival Periférica. (14 de julio de 2021). *Paula Baeza Pailamilla «No existe una sola forma de 'ser mapuche'»*. Obtenido de La Raza Cosmica: <https://razacomica.cl/sitio/2021/07/14/paula-baeza-pailamilla-no-existe-una-sola-forma-de-ser-mapuche/>

- Fraser, V., Lippard, L. R., López, M. A., Tribu No, & Vicuña, C. (2020). *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado*. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.
- Friedan, B. (1963). *La Mística de la Feminidad* (2019 ed.). (M. Martínez Solimán, Trad.) Madrid: Universitat de Valencia.
- G. Benítez, R. (24 de noviembre de 2021). La pintura de Alix Yolitzin busca dignificar el cuerpo de la mujer. *El Universal Querétaro*, pp. 2-4.
- García Canclini, N. (2015). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1a. ed.). México D.F.: Debolsillo.
- García, J. A. (2002). Historia de las mujeres en América Latina: enfoques renovados y urgenes necesidades. En S. B. Guardia, *Historia de las mujeres en América Latina* (2013 ed., pp. 13-19). Perú: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina.
- Gargallo Celentani, F. (2015). *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones des las mujeres de 607 pueblos de nuestra américa*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Giunta, A. (2019). ¿Artistas mujeres? en Arte, feminismo y politicas de representación. En A. Guinta, *Feminismos y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (pp. 65-78). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guardia García, S. B. (2013). Un acercamiento a la historia de las mujeres. En S. B. Guardia, *Historia de las mujeres en América Latina* (pp. 365-372). Perú: Centro de estudios de la mujer en lal historia de América Latina.
- Gutiérrez, M. L. (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos . *Asparkía*, 65-78.
- Hanisch, C. (1969). *Lo personal es lo político* (2016 ed.). (I. Jeka, Trad.) Chile: Feministas lúcidas.
- Hernández Astete, F. (2002). La coya en la organización del Tahuantinsuyo. En S. B. Guardia, *Historia de las mujeres en América Latina* (2013 ed., pp. 23-36). Perú: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina.

- Hernández Castillo, R. A. (2008). Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo. En L. Suárez Navaz, & H. C. (eds.), *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 75-113). Madrid: Cátedra. Universitat de València.
- Hinostroza Gonzalez, M. (13 de octubre de 2021). Ser artista huancaya de Perú. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Huitraiqueo, M. (11 de noviembre de 2021). Crear en mapuche para mapuches y no mapuches. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. España: Seix Barral.
- Kowii Alta, N. M. (11 de octubre de 2021). Arte de pueblos y nacionalidades indígenas. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Latina, C. A. (26 de febrero de 2019). *Moara Tumpinambá*. Obtenido de Contemporary And: <https://amlatina.contemporaryand.com/es/people/moara-brasil/>
- Lippit, Y. (1 de enero de 2022). *About*. Obtenido de Project 562: <http://www.project562.com/about/>
- Londoño Bustamante, A. (2019). Historiografías feministas para la descolonización. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (pp. 335-362). México: Akal.
- López Aguilar, F., & Fournier, P. (2009). Espacio, tiempo y asentamientos en el Valle del Mezquital: un enfoque comparativo con los desarrollos de William T. Sanders. *Cuicuilco*, 16(47), 113-146.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- Lugones, M. (2021). Colonialidad y género: Hacia un feminismo decolonial. En W. (. Mignolo, *Género y descolonialidad* (pp. 19-62). Argentina: Ediciones del Signo.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro descolonial. *Tabula Rasa*(9), 61-72.
- Manzo, D. (22 de noviembre de 2021). Mónica Díaz, la diseñadora mixe que elabora joyería sustentable para conservar la memoria de sus ancestras . *IstmoPress*, pp. 1-2.

- Marcos, S. (2019). Espiritualidad indígena y feminismos descoloniales. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (pp. 119-134). México: Akal.
- Martínez Sinisterra, R. A. (2019). Descolonizar la praxis política, desmoronar el racismo asimilado en pueblos oprimidos. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (pp. 177-196). México: Akal.
- MASSIVart. (1 de enero de 2022). *Artistas indígenas de Canadá y Oaxaca se reúnen para iluminar la ciudad de Oaxaca*. Obtenido de MASSIVart: https://massivart.com/es/news_post/canadian-and-mexican-indigenous-artists-come-together-to-illuminate-oaxaca-city/
- Mayer, M. (2004). *Rosa chillante, mujeres y performance en México*. México: Conaculta-Fonca.
- Mayer, M. (2007). De la vida y el arte como feminista. En K. Cordero Reiman, & I. (. Sáenz, *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte* (pp. 401-414). México: CONACULTA-FONCA.
- Mead, M. (1935). *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*. España: Paidós.
- Melville, E. G. (1994). *A Plague of Sheep. Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendoza, B. (2019). La colonialidad del género y poder: De la postcolonialidad a la decolonialidad. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (po. 35-72). México: Akal.
- Merchant, P. (2020). Cecilia Vicuña's Liquid Indigeneity. En L. Blackmore, & L. Gómez, *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 200-220). Reino Unido: Routledge.
- Mignolo, W. (2008). La opción decolonial, desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Revista Tabula Rasa*, 244-281.
- Mignolo, W. (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En S. Castro-Gómez, & E. (. Mendieta, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo,*

- poscolonialidad y globalización en debate*) (pp. 147-166). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Millett, K. (1970). *Política Sexual* (1995 ed.). (A. M. Bravo García, Trad.) Madrid: Universitat de Valencia.
- Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España. (25 de enero de 2022). *Beatriz González*. Obtenido de Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte: <https://www.arteinformado.com/guia/f/beatriz-gonzalez-32231>
- Mitchell, S. (18 de mayo de 2022). *Through a Lens, Documenting Indigenous Culture*. Obtenido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2022/05/18/arts/indigenous-native-photography-matika-wilbur.html>
- Mohanty, C. T. (2008). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En L. Suárez Navaz, & R. A. Hernández Castillo, *Decolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 117-164). Madrid: Universitat de Valencia.
- Molina Ergueta, M. C., & Verdesoto Ardaya, F. (2021). *Mapeo de mujeres en las artes en Bolivia 1919-2019. Proyecto El siglo de las mujeres*. La Paz: Goethe-Institut La Paz y Coordinadora de la Mujer.
- Monnet, C. (01 de enero de 2018). *History shall speak for itself*. Obtenido de Caroline Monnet: <https://carolinemonnet.ca/History-Should-Speak-for-Itself>
- Monnet, C. (01 de 01 de 2022). *Bio*. Obtenido de Caroline Monnet: <https://carolinemonnet.ca/Bio>
- Moraña, M. (1996). *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Muraro, L. (1987). *Diotima: La idea de la diferencia sexual* (2003 ed.). Milan: La Tartaruga.
- Nash, J. (1993). Mujeres aztecas: la transición de estatus a clase en el impero y la colonia. En S. Verena, *Mujeres invadidas. La sangre de la Conquista de América*. Madrid: Horas y horas.
- NFB. (01 de enero de 2022). *Directors, Caroline Monnet*. Obtenido de National Film Board of Canadá: <https://www.nfb.ca/directors/caroline-monnet/>

- Ngozi Adichie, C. (2012). *Todos deberíamos ser feministas* (2020 ed.). (J. Calvo Perales, Trad.) Ciudad de México: Penguin Random House.
- Nieto Olarte, M. (2019). *Una historia de la verdad en Occidente*. Colombia: Universidad de los Andes.
- Nochlin, L. (1971). ¿Por que no ha habido grandes mujeres artistas?/ Why Have There Been No Great Women Artists? *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, 283-289.
- Ochoa Muñoz, K., & Garzón Martínez, M. T. (2019). Los feminismos descoloniales en los sures globales. En K. (. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (pp. 5-32). México: Akal.
- Ojinaga Zapata, B. (2020). "Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles de México y Perú". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 42-61. doi:<https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>
- Ortega Vargas, C. G. (2017). "Hacia una cartografía de la visualidad decolonial: cuatro artistas indígenas contemporáneas de Norteamérica". *Tesis de Maestría*, Instituto Universitario para la Cultura y las Artes.
- Ortega Vargas, C. G. (2 de septiembre de 2021). Ser mujer artista indígena del trópico veracruzano. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Paredes, J. (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. México: Cooperativa El Rebozo.
- Parker, R., & Pollock, G. (2013). *Old mistress, women, art an ideology*. Croydon: I.B. Tauris.
- Pataxó, A. (15 de enero de 2021). *currículo artístico*. Obtenido de Arissana Pataxó: <http://arissanapataxo.blogspot.com/p/curriculo-exposicoes-individuais-2009.html>
- Pech Salvador, C. (2017). La rebeldía en el arte feminista latinoamericano. *Andamios*, 14(34), 367-370.
- Pérez Pérez, K. A. (29 de octubre de 2021). "Monumento vivo" homenaje a las resistencia de los pueblos indígenas por Marilyn Boror Bor. Obtenido de RUDA. Mujeres + Territorio: <https://rudagt.org/monumento-vivo-homenaje-a-las-resistencia-de-los-pueblos-indigenas-por-marilyn-boror-bor/>

- Pérez-Bustos, T., & Chocontá Piraquive, A. (2018). Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad entográfica. *Debate feminista*, 1-25. doi:<http://dx.doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>
- Piñero, G. A. (2013). Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 11-20.
- Pollock, G. (1988). Historias feministas del arte en Visión, voz y poder. En G. Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (A. Galettini, Trad., 2013 ed., pp. 83-94). Argentina: Fiordo.
- Pollock, G. (2001). La heroína y la creación de un canon feminista. En K. Cordero Reiman, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-184). Distrito Federal: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero Reiman, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp 141-160). México: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. (A. Galettini, Trad.) Buenos Aires: Fiordo.
- Portugal Mollinedo, P., & Macusaya Cruz, C. (s.f.). *El indianismo katarista. Un análisis crítico*. La Paz, Bolivia: Grupo Impresor S.R.L.
- Prieto de Zagarra, J. (1980). *Mujer, poder y desarrollo en el Perú*. Callao: Dhorca Representaciones.
- Primera Cumbre de mujeres indígenas de América. (2003). *Memoria*. México: Fundación Rigoberta Menchu.
- Ramírez Monroy, S. (2019). Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio. *H-ART- Revista de historia, teoría y crítica de arte*(5), 39-58.
- Red de feminismos descoloniales. (2014). Manifiesto Descolonizando nuestros feminismos, abriendo la mirada. En M. Millan, *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp. 319-327). México: Pez en el Árbol.

- Restrepo, E., Vich, V., & Walsh, C. (2014). *Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Segunda ed.). Colombia: Universidad del Cauca.
- Riba Rossy, R. (2021). *Lola Vendetta. Una habitación propia con wifi*. Madrid: Lumen.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2006). Los pliegos de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia. *Signos y pensamiento*, XXV(49), 46-57.
- Richard, N. (2008). *Feminismo. Género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Richard, N. (2008). *Feminsimo. Género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Richard, N. (2009). Humanidades y ciencias sociales: Rearticulaciones transdisciplinarias y conflictos en los bordes. *Revista científica de información y Comunicación*, 69-83.
- Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate feminista*, 40.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde una presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2019). *Ch'ixinakax Utixiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Robles Santana, A. (2014). Una aproximación al rol de la mujer precolombina en América. *Cuadernos del Ateneo*, 92-109.
- Roeltraete, D. (12 de 12 de 2017). *Documenta 14*. Obtenido de Cecilia Vicuña: <https://www.documenta14.de/en/artists/13557/cecilia-vicuna>
- Rolle, C. (2016). Poéticas del tránsito: el arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial. *Alea: Estudios Neolatinos*, 18(2), 210-218.
- Rosa, A. (22 de octubre de 2021). *Caroline Monnet brings her vision of indigenous cinema to Bootlegger*. Obtenido de CULT MTL: <https://cultmtl.com/2021/10/caroline-monnet-brings-her-vision-of-indigenous-cinema-to-bootlegger/>

- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30), 95-145.
- Ruiz-Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. México: Grijalbo. Penguin Random House.
- Said, E. W. (1978). *Orientalismo* (2016 ed.). Madrid: DeBolsillo.
- Salles, E. C., & Noejovich Ch., H. O. (2006). La herencia femenina andina prehispánica y su. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 37-53.
- Sánchez-Aldana, E., Pérez-Bustos, T., & Chocontá-Piraquive, A. (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e Investigación Social*, 1-24. doi:<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>
- Sartre, J. P. (1973). *El existencialismo es un humanismo*. (V. Prati de Fernández, Trad.) Buenos Aires: Sur.
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- Silverblatt, I. (1976). Principios de organización de organización femenina en el Tawantinsuyu. *Revista del Museo Nacional*, XLII, 229-340.
- Silverblatt, I. (1990). Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales. En *Archivos de Historia Andina* (pp. No. 10). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolome de las Casas".
- Sosa, E. (2009). La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. *Letras*, 51(80), 349-372.
- Souliere, R. (1 de enero de 2018). *Artist profile*. Obtenido de Rolande Souliere: https://www.rolandesouliere.com.au/artists_profile.php
- Souliere, R. (1 de 12 de 2021). *Social Art Proyects*. Obtenido de Rolande Souliere: <https://www.rolandesouliere.com.au/text.php>
- Stone, J. (3 de julio de 2020). *Matika Wilbur is Changing the Way We See Native America*. Obtenido de Sixtysix: <https://sixtysixmag.com/matika-wilbur/>

- Suárez Navaz, L. (2008). Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales. En L. Suarez Navaz, & R. A. Hernández Castillo, *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 31-73). Madrid: Cátedra, Universitat de València.
- Torrent Esclapés, R. (2012). El silencio como forma de violencia. *Historia del arte y mujeres. Arte y políticas de identidad*, 6, 199-213.
- Tupinambá, M. (15 de diciembre de 2021). Conversatorio Proyecto MAPAY. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Valencia Restrepo, M. H. (2011). Las prácticas de creación artística en el Urabá antioqueño. Patrimonio cultural inmaterial no visibilizado. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, 11(21), 133-148.
- Valencia Triana, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística*(78), 65-88.
- Valladares, C. (16 de octubre de 2021). Capullanas en azul. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Varela, N. (2020). *Cansadas*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Vargas Pacci, J. (5 de octubre de 2021). Arte contemporaneo desde unos ojos aimaras . (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)
- Vargas Pacci, J. (2021). "Psicopatologías en la Era de la Conectividad. Posibles efectos de la interacción entre lo humano y las tecnologías cibernéticas y sus manifestaciones en al creación artística". *Tesis de licenciatura*.
- Vicuña, C. (10 de 01 de 2021). *Biografía*. Obtenido de Cecilia Vicuña: <http://www.ceciliavicuna.com/biography>
- Villegas Morales, G. (2006). Los grupos de arte feminista en México. *La palabra y el hombre*, 45-57.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 1-17.
- Wilbur, M. (1 de enero de 2017). *About*. Obtenido de Matila Wilbur: <http://www.matikawilbur.com/about/>

- Wilbur, M. (1 de enero de 2017). *Project 562*. Obtenido de Matika Wilbur: <http://www.matikawilbur.com/project-562/>
- Winnipeg Arts Council. (1 de enero de 2022). *Mediating the treaties*. Obtenido de Winnipeg Arts Council: <https://winnipegarts.ca/wac/artwork/mediating-the-treaties1>
- Wolf, V. (1929). *Una habitación propia* (2008 ed.). (L. Pujol, Trad.) Barcelona: Seix Barral.
- Wolff, J. (2007). Teoría posmoderna y práctica artística feminista. En K. Cordero Reima, & I. (. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría del arte* (pp. 95-110). México: CONACULTA-FONCA.
- Wollstonecraft, M. (1792). *Vindicación de los derechos de la mujer* (2020 ed.). (M. Lois González, Trad.) Mexico: Penguin Random House.
- Yolitzin, A. (21 de septiembre de 2021). Arte como medio de identidad. (O. Campuzano Cruz, Entrevistador)