

# **UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas**

**Herencia, repetición, transformación.  
Exploración artística del trabajo femenino en la memoria  
familiar.**

**Paula Alejandra Moncayo Ruiz**

**Artes Visuales**

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Licenciada en Artes Visuales.

Quito, 20 de Mayo de 2022

# **UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Comunicación y artes contemporáneas.**

## **HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

**Producción y exhibición**

**Paula Alejandra Moncayo Ruiz**

**Nombre del profesor, Título académico**

**Camila Molestina Luzuriga, MFA**

Quito, 20 de Mayo de 2022

## © DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Paula Alejandra Moncayo Ruiz

Código: 00200664

Cédula de identidad: 1003114368

Lugar y fecha: Quito, 20 de Mayo de 2022

## **ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN**

**Nota:** El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

## **UNPUBLISHED DOCUMENT**

**Note:** The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

## RESUMEN

Mi posición con respecto a las tareas domésticas que madre, abuela y bisabuela performan y performaron durante sus vidas me permite percibir estas tareas como un refugio cuando para ellas fue una imposición. Estando lejos de estas mujeres, física y temporalmente, busco tomar el lugar que han dejado; busco encarnarlas para cubrirme, sanarme, alimentarme. A través de mi sentir, valiéndome de la investigación artística, construyo modos de preservar su memoria cuando la labor que consume su día a día no se documenta con el mismo afán con el que se documentan las prácticas tradicionalmente percibidas como masculinas.

**Palabras clave:** Maternidad, Feminismo, archivo, performance, domesticidades, arte.

## ABSTRACT

My position with respect to domestic labor that my mother, grandmother and great grandmother performed during their lifetime, allows me to perceive these chores as a shelter, while they were imposed upon them. Being far from this women, in time and in space, I look to take the place that they have left; I look to embody them in order to shelter, heal and nourish myself. Through my feeling, and using artistic reaserch, I build ways of preserving their memory when the labour that consumed their day to day life wasn't documented with the same care given to practices that are traditionally perceived as masculine.

**Key words:** Maternity, Feminism, performance, domesticity, archive, art.A

**TABLA DE CONTENIDO**

<b>Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>Cómo contar la historia del contenedor para aquello que se contiene: La memoria, el arte y las prácticas domésticas. ....</b>	<b>11</b>
<b>LA PRÁCTICA DOMÉSTICA COMO OBRA. ....</b>	<b>18</b>
<b>Proceso de exploración.....</b>	<b>18</b>
<b>Obras terminadas. ....</b>	<b>24</b>
<b>Corte para procesos COCOA.....</b>	<b>28</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>31</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>33</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura #1. Jenny Saville, The Mothers, óleo sobre lienzo, 2011, 270 cm x 220 cm.</b> .....	<b>13</b>
<b>Figura # 2. Mother Art, Laundry Works, registro fotográfico. 1977.....</b>	<b>14</b>
<b>Figura #3. Mary Kelly, Post Partum Documents. 1974. ....</b>	<b>15</b>
<b>Figura #4. Karina Aguilera Svirsky, The perilous journey of Maria Rosa Palacios, 2016, Single Channel Video. ....</b>	<b>16</b>
<b>Figura #5. Ejercicios de Cartografía, 2020.....</b>	<b>18</b>
<b>Figura #6. Registro de un ejercicio de cocina y conversación entre mi madre y yo, 2020.....</b>	<b>19</b>
<b>Figura #7. Harina de quinoa molida a mano, 2021.....</b>	<b>19</b>
<b>Figura #8. Bocado Bony cocinado en casa, 2021 .....</b>	<b>20</b>
<b>Figura #9. Cobija tejida por mi bisabuela. ....</b>	<b>21</b>
<b>Figura #10. Registro de una versión de instalación descartada, 2021.....</b>	<b>22</b>
<b>Figura #11. Punta de lanza/Piedra de moler. Instalación en Galería Q, 2022 .....</b>	<b>23</b>
<b>Figura #12. Abrazarme es abrazarte, Registro de instalación, 2022.....</b>	<b>23</b>
<b>Figura #13. Registro de ejercicio de caligrafía. 2021 .....</b>	<b>24</b>
<b>Figura #14. Punta de lanza/Piedra de moler. Registro del performance en Galería Q, 2022.....</b>	<b>24</b>
<b>Figura #15. Punta de lanza/Piedra de moler. Portada del catálogo, 2022. ....</b>	<b>25</b>
<b>Figura #16. luz. Registro de proyección en Galería Q, 2022 .....</b>	<b>26</b>
<b>Figura # 17. Abrazarme es abrazarte. Registro de performance, 2022 .....</b>	<b>27</b>
<b>Figura #18. Luz, video instalación, Dimensiones variables, 2022. Registro fotográfico: Thais Salomón y Andrea Montero.....</b>	<b>28</b>
<b>Figuras #19 y #20. Luz, Detalle de la instalación, 2022. Registro fotográfico: Thais Salomón y Andrea Montero .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura #21. Luz, Detalle de la instalación, 2022. Registro fotográfico: Thais Salomón y Andrea Montero. ....</b>	<b>30</b>



## INTRODUCCIÓN

Mi interés por las prácticas domésticas nace de la observación dentro de mi hogar. La cocina como espacio es un sitio en donde ocurre la mayoría de interacciones afectivas dentro de mi familia. Esto me lleva a profundizar en la relación de las prácticas domésticas de cuidado y la labor emocional que tradicionalmente se asigna casi exclusivamente a las mujeres dentro de un sistema social y familiar. Además, la distancia forzada por la pandemia y la reciente migración de mi madre me empujan a transformar el cuidado emocional y físico que ellas me proporcionaron en un acto personal de auto-cuidado.

La falta de reconocimiento que se da a estas tareas me obliga a buscar información acerca del papel que desempeñaron las mujeres dentro de mi familia —madre, abuela, bisabuela, tatarabuela— en objetos personales e historias no escritas. Esta búsqueda me revela que mi posición de privilegio en comparación con las mujeres que me precedieron, me permite aprender sobre las prácticas domésticas como una decisión voluntaria en lugar de impuesta. Así, el converger mi estudio en arte con el conocimiento heredado es una forma de encarnar a estas mujeres, elevar sus prácticas y mantener viva su memoria.

El objetivo principal de esta investigación artística es resignificar las prácticas domésticas para evidenciar su importancia, para lograrlo, considero importante llevar la labor doméstica y la memoria en forma de archivo al espacio de galería. Además, busco construir obras que me permitan conectar con una historia familiar en la que mis antepasadas y su labor de ternura es protagonista.

Este documento inicia detallando una investigación teórica, que pone en contexto la percepción social de la labor doméstica y la respuesta de artistas mujeres ante ella, detalla además una descripción de mi proceso de investigación artística y experimentación. Más adelante, explica la conceptualización de las obras resultantes, un corte para una exhibición

colectiva en Procesos COCOA, y finaliza con conclusiones acerca de los posibles caminos para este trabajo y mi carrera como artista.

**CÓMO CONTAR LA HISTORIA DEL CONTENEDOR PARA AQUELLO QUE SE CONTIENE: LA MEMORIA, EL ARTE Y LAS PRÁCTICAS DOMÉSTICAS.**

*We've all heard all about all the sticks and spears and swords, the things to bash and poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story.*

-Ursula K. LeGuin.

Las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres, como la crianza de los niños, la preparación de alimento, la fabricación y manutención de las prendas, son prácticas que giran en torno al cuidado en servicio del individuo y la comunidad, son esenciales para la supervivencia del tejido social actual. A pesar de esto, han sido desprestigiadas e invisibilizadas cada vez más. Según Gayle Rubin, el sistema económico capitalista se beneficia de la devaluación del trabajo doméstico, que es necesario para el bienestar de la fuerza trabajadora, y por lo tanto, es una pieza fundamental de la cadena de la acumulación de capital (Rubin, p.21) . Por esto, es del mejor interés para el proyecto capitalista que el trabajo doméstico se mantenga sin reconocimiento y sin remuneración.

La noción de división del trabajo según género no es exclusiva de este sistema económico, y las tareas asignadas varían según la época y la cultura. Sin embargo, no es poco común que se asuma que la división que entendemos como tradicional en la cultura occidental nace de una diferencia esencial entre sexos. Un ejemplo claro está en la manera en la que se interpreta el estilo de vida de los humanos prehistóricos. A pesar de existir evidencia que afirma que todos los miembros de una comunidad, independientemente de género, participan en la cocina, la crianza de los niños, la recolección de comida y la cacería de animales, las representaciones en la cultura popular muestran a los hombres como cazadores y a las mujeres como cocineras y cuidadoras de niños, imagen que empata perfectamente con la idea de familia nuclear moderna.

En estas representaciones surge otra pieza de información: la disparidad en la asignación de valor de unas y otras tareas. Las labores domésticas, etiquetadas como femeninas, son menos celebradas que las labores que se asumen masculinas.

Ursula LeGuin Explica en su ensayo “la teoría del cesto de la ciencia ficción” (2021), que la teoría del nacimiento de la cultura que considera al arma como herramienta primigenia, es menos plausible que la teoría que propone al cesto como primera herramienta. La teoría del arma corresponde a la percepción del hombre como el género agresivo, y la agresividad como característica necesaria del individuo que lidera la comunidad, dejando a las labores de cuidado en segundo plano, alejadas de roles protagónicos.

En la industria del arte, esa jerarquización es evidente y ha sido ampliamente discutida. Linda Nochlin detalla las condiciones que impiden que las mujeres estén a la par de los hombres en el mundo del arte. Nochlin nombra la obligación del cuidado doméstico como una de las barreras. (Nochlin, 1971).

En forma de resistencia a esta situación, algunas artistas han optado por atar la labor artística a la labor doméstica y llevarla al espacio de galería. Un ejemplo reconocido en el campo pictórico es Jenny Saville, quien retrata la dificultad y el caos de criar a un niño pequeño en autorretratos al óleo de grandes dimensiones.



Figura #1. Jenny Saville, *The Mothers*, óleo sobre lienzo, 2011, 270 cm x 220 cm.

Saville no es la primera en llevar el desorden de la vida doméstica de una madre al espacio del arte. Revisando los movimientos de arte feminista de los 70s, colectivos como Mother Art cuestionan la mistificación e invisibilización de la labor doméstica a través de potentes obras de arte relacional en espacio público, como *Laundry Works*, una instalación y performance relacional en el que varias artistas mujeres montaban una galería temporal en tendederos dentro de lavanderías, e invitaban a las mujeres que estaban allí a conversar sobre las obras que presentaban.



Figura # 2. Mother Art, Laundry Works, registro fotográfico. 1977.

La respuesta a este proyecto por parte del gobierno de Estados Unidos fue hostil, se usó como ejemplo de despilfarro de fondos públicos a pesar de haber estado financiada por una organización canadiense dedicada a apoyar proyectos artísticos. El monto que recibió fue de apenas \$700. (Liss, 2019).

Alrededor de esta época, en 1974, Mary Kelly creó *Post Partum Documents*, archivos que documentan de forma cruda las actividades de la maternidad y la relación entre madre e hijo, en la que los fluidos corporales y los garabatos de su hijo se convierten en elementos importantes de la creación artística. Kelly logra sumar importancia a los lazos afectivos y sus labores como madre a través del arte. Los documentos que muestran estos lazos son ahora una parte importante en la historia del arte feminista (Liss, 2019).

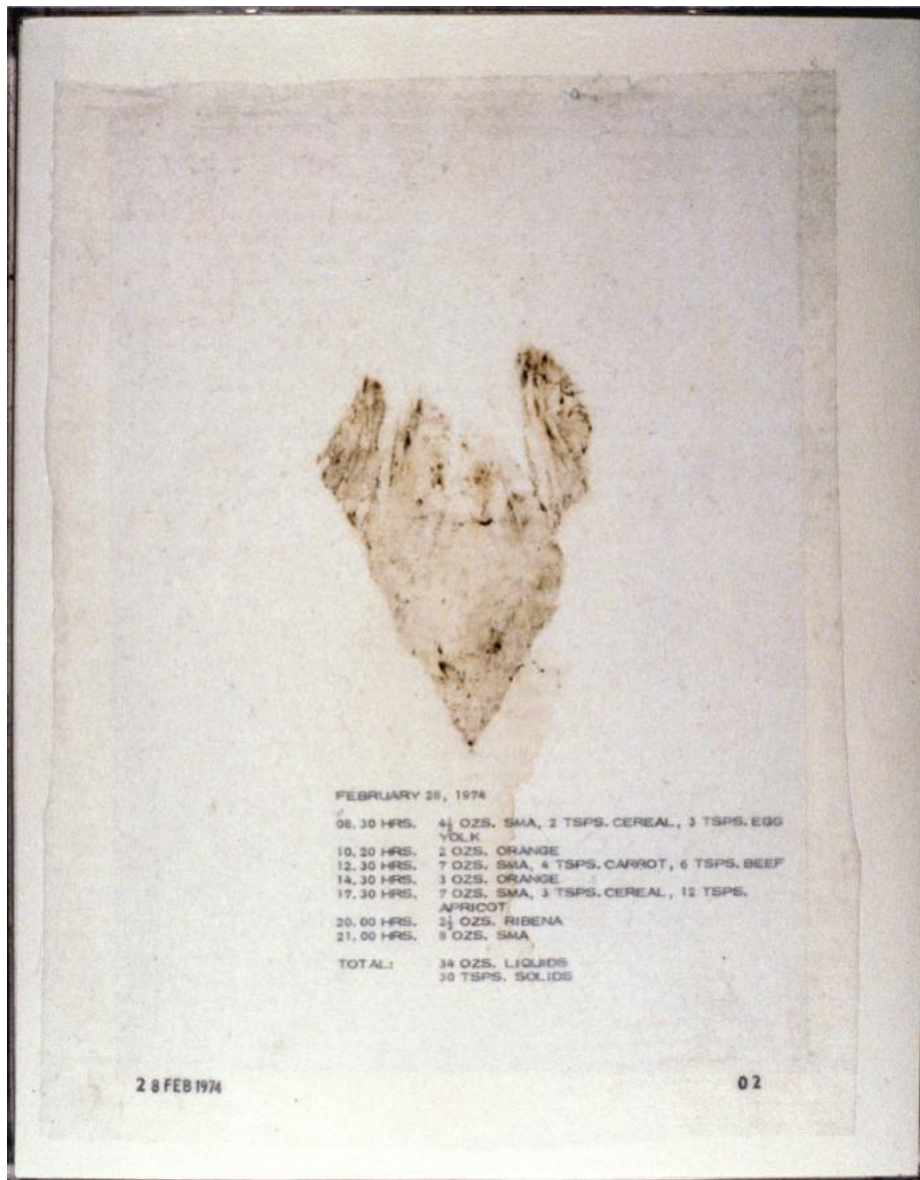


Figura #3. Mary Kelly, Post Partum Documents. 1974.

Dirigiendo la mirada al contexto latinoamericano contemporáneo, existen varias artistas que manejan el tema de la maternidad desde su posición como hijas y nietas, como guardianas de la memoria. En este tipo de obras, las historias heredadas que se van modificando con el tiempo, adquieren un carácter de fantasía que funciona como una estrategia artística. Las obras de Karina Aguilera Svirsky y María Fernanda Carlos parten de historias familiares personales y leyendas sobre mujeres de la teología prehispánica

respectivamente. Aguilera Svirsky performa las historias de sus antepasadas llenando los espacios en blanco con elementos de su propia experiencia, sus obras son una manera de mantener viva y cambiante la experiencia de aquellas mujeres que le precedieron.



Figura #4. Karina Aguilera Svirsky, *The perilous journey of Maria Rosa Palacios*, 2016, Single Channel Video.

Algunas estrategias de reivindicación de la mujer en el espacio laboral, sobre todo aquellas que corresponden al feminismo liberal, se centran en la representación de la mujer en espacios tradicionalmente masculinos, alcanzando posiciones de liderazgo y poder de la misma forma en la que lo haría un hombre. El problema con este modo de acción, es que mantiene la estructura que invisibiliza al trabajo doméstico y las labores de cuidado, no cuestiona la jerarquía que posiciona al individuo agresivo como líder.

Los estudios feministas suelen centrarse en la cocina solo como una forma de opresión, pero de manera paradójica, la naturaleza ritual o religiosa de la preparación de ciertos alimentos es un vehículo de empoderamiento de la mujer. El conocimiento de cocina, como otros saberes del área doméstica, se transmite oralmente y por medio de la observación, de forma generacional dentro del hogar. La falta de instituciones formales de carácter



obligatorio que impartan estos conocimientos, además de ser un efecto de la falta de importancia que se les otorga, aporta un sentido de misticismo a estas tareas y a las mujeres que tienen el conocimiento para llevarlas a cabo. Cuando se industrializan y automatizan estos procesos, por ejemplo, cuando el alimento ritual puede ser comprado en el supermercado, la importancia del conocimiento disminuye, y con el tiempo desaparece la tradición de herencia. La práctica de la cocina es en ocasiones una de las pocas herramientas de soberanía de la mujer en el hogar, y es también un medio para recordar a las ancestras que no dejan otras posesiones.

En el ambiente actual, en el que la cocina, el cuidado de niños, el mantenimiento de la ropa son tareas difíciles de empatar con la vida moderna, el arte es un medio útil para perpetuar la memoria de las mujeres dueñas de estos saberes. Artistas como Rirkrit Tiravanija, llevan las actividades cotidianas al espacio de galería, e inmortalizan estos momentos gracias a la creación de archivos, fotografías, discusiones críticas en las que participan los diferentes actores en el mundo del arte. Esta creación de documentos que rodean a una obra, es una herramienta poderosa para elevar tareas que fueron históricamente invisibilizadas.

## LA PRÁCTICA DOMÉSTICA COMO OBRA.

### Proceso de exploración.

Mi interés por las prácticas domésticas y los conocimientos heredados de las mujeres en mi familia, parten de la observación dentro del hogar durante la pandemia. Todos los miembros de la familia (padre, madre, hermanos), coinciden en la cocina para cumplir con las prácticas de afecto. Cocinar para los otros, comer en compañía, socializar entre nosotros, son actividades que ocurren alrededor de la hora de la comida. Registré esta observación en ejercicios de cartografía.

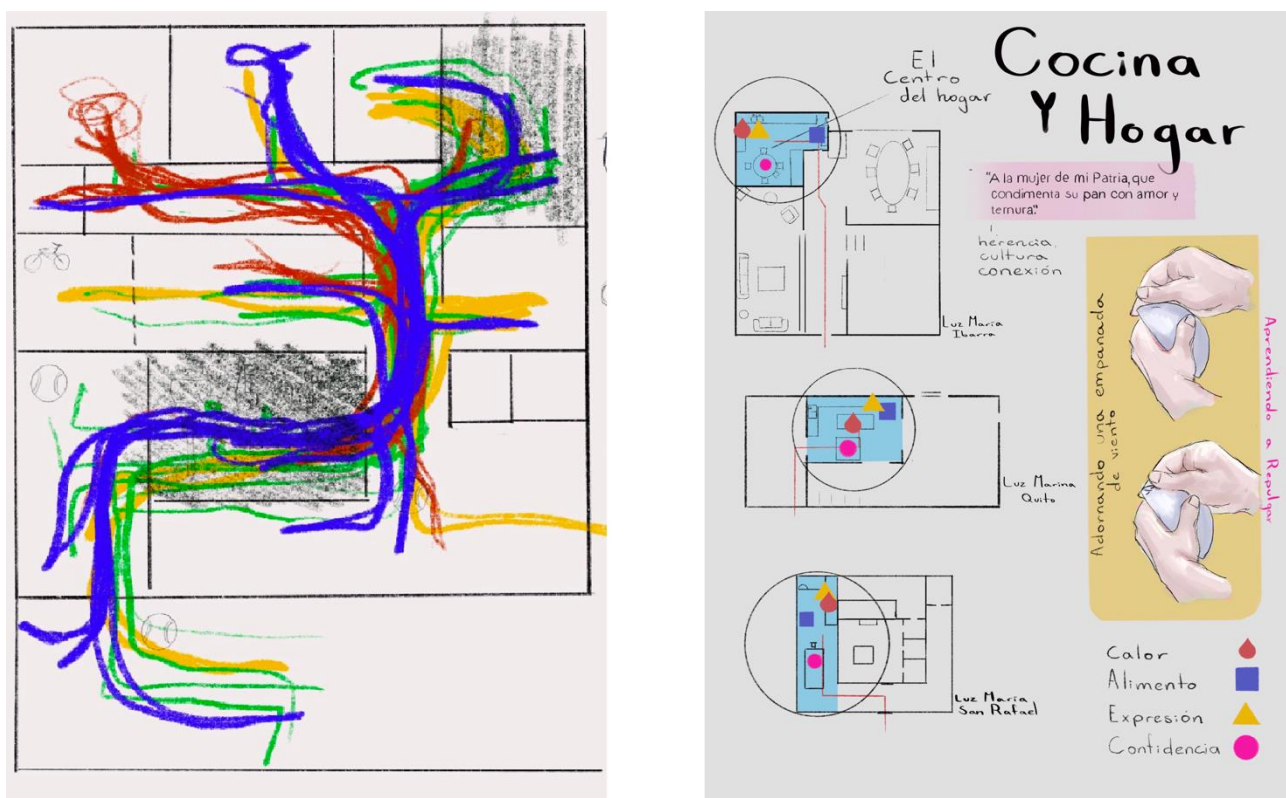


Figura #5. Ejercicios de Cartografía, 2020

Desde este descubrimiento, dirigí mi atención a la conexión entre la labor doméstica y el afecto como tareas asignadas a las mujeres.

Las exploraciones que resultan de este interés me llevan a pensar en la cocina como práctica artística, por un lado enfocándome en aprender las formas tradicionales de cocina - como usar una piedra de moler para hacer harina de quinoa- y por otro, poniendo énfasis en la transmisión de historias sobre mis abuelas que ocurre cuando cocino con mi mamá.



Figura #6. Registro de un ejercicio de cocina y conversación entre mi madre y yo, 2020



Figura #7. Harina de quinoa molida a mano, 2021

Desde el aprendizaje de cocina con instrumentos tradicionales, surge una inquietud acerca del impacto de la mecanización de esos procesos desde la industrialización. Así,



comparé mis recuerdos de infancia alrededor de la comida con las de mi madre y mi abuela, y encontré que las grandes cadenas de comida forman parte de mi memoria más que la comida de mi bisabuela, que falleció cuando yo era una niña. De esta reflexión nace un experimento en el que cocino usando la piedra de moler de mi bisabuela y sus recetas para recrear los pastelitos *Inacake!* que recuerdo de mi infancia temprana. Además, a partir de esto crece un sentido de urgencia por guardar tanto conocimiento de mi bisabuela como fuese posible.

Figura #8. Bocadillo Bony cocinado en casa, 2021

Esa urgencia lleva a una investigación que, a falta de documentos académicos que hablen sobre su historia, me obliga a buscar en los objetos que mi bisabuela dejó como herencia a mi abuela. Cartas, fotografías, prendas, notas escritas a mano, recetas e historias son el material con el que busco acercarme a su memoria.

A partir de este punto, mi investigación se realiza alrededor de dos ejes que corresponden a las preocupaciones que busco resolver. El primer eje nace del sentido de responsabilidad por mantener viva la memoria de las mujeres en mi familia y transmitir los

conocimientos que han ellas han construido y cuidado generacionalmente. Para lograr esto, es necesario buscar objetos personales de estas mujeres y considerar las historias que se cuentan



sobre ellas.

Figura #9. Cobija tejida por mi bisabuela.

A partir de esta colección, me valgo de la repetición para aprender y transformar esta herencia a manera de performance, instalación y escultura, resignificandola en espacios de galería.

El segundo eje corresponde a la necesidad de mostrar estas prácticas de afecto como merecedoras de un protagonismo que se les ha negado históricamente. Para cumplir con este objetivo, la investigación debe volcarse hacia teorías feministas acerca de las prácticas domésticas y el afecto que proponen visiones distintas de la percepción de la ternura como

una señal de debilidad, y las prácticas domésticas como símbolos de sumisión restringidos a las mujeres.

Las obras que resultan de estas preocupaciones son performances, que pretenden reemplazar el paradigma de la fuerza como sinónimo de violencia mostrando el potencial transformativo de la práctica doméstica.

Desde una mirada amplia y conectando con teorías de antropología y ciencia ficción feminista, me interesa elevar la cocina, esta práctica de cuidado, al nivel que se le da a las prácticas agresivas consideradas masculinas, como la cacería. Con la teoría del cesto en la ciencia ficción de Ursula LeGuin (2021) en mente, trabajé en una serie de obras que involucran usar la piedra de moler de mi bisabuela para suavizar piedras con filo imaginadas como armas.



Figura #10. Registro de una versión de instalación descartada, 2021

Estos experimentos me llevaron a pensar piezas escultóricas y de performance, para finalmente consolidar una obra de instalación.



Figura #11. Punta de lanza/Piedra de moler. Instalación en Galería Q, 2022.

Desde la exploración personal de archivo familiar, surge una pregunta que guía la investigación artística: ¿Cómo puedo conocer a mi bisabuela a través de sus objetos heredados? Las obras que realicé usando su piedra de moler me llevaron a seguir buscando maneras de encarnar a mi bisabuela, usando ropa que era suya y repitiendo el gesto de su caligrafía en otras dos piezas de performance.



Figura #12. Abrazarme es abrazarte, Registro de instalación, 2022.





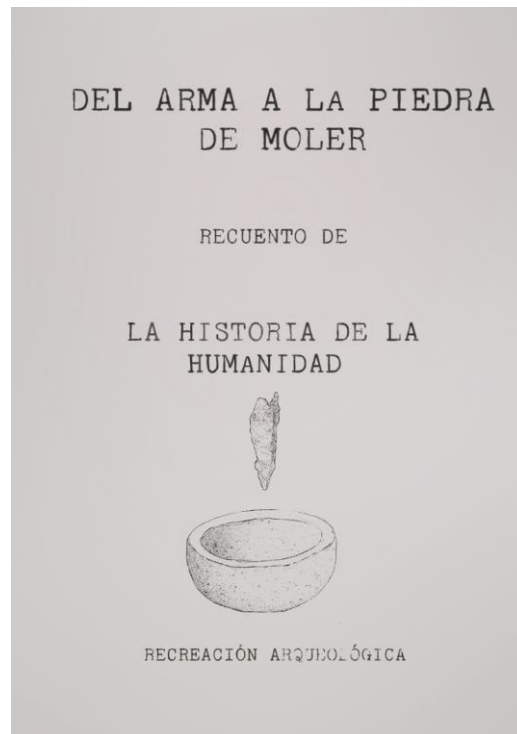


Figura #15. Punta de lanza/Piedra de moler. Portada del catálogo, 2022.

La acción es performada en vivo, consiste en usar el mortero con una de las piedras imaginadas como arma para quitarle filo. El performance termina cuando la fricción de la piedra lastima mi mano hasta que queda manchada con sangre. El daño físico es una consecuencia no planificada del performance, sin embargo, en contexto con el tema que trata, aparece como una forma de exteriorizar y honrar el dolor causado por el tedio repetitivo de la práctica doméstica. Otro de los elementos de esta obra es la ausencia, la falta de alimento entre ambas piedras, que produce un sonido estridente e incómodo, amplificado por el espacio amplio de la galería.

La impresión de ausencia se repite en el video performance *luz*, en el que escribo esta palabra, que es el nombre de mi madre, abuela, y bisabuela, una y otra vez en papel transparente, repitiendo la caligrafía de mi bisabuela. La forma en la que está filmado el video permite observar parcialmente al cuerpo de quien escribe, este aparece como una sombra detrás del papel. Al ser proyectado en una superficie semitransparente, aparenta la presencia del cuerpo que está ausente .

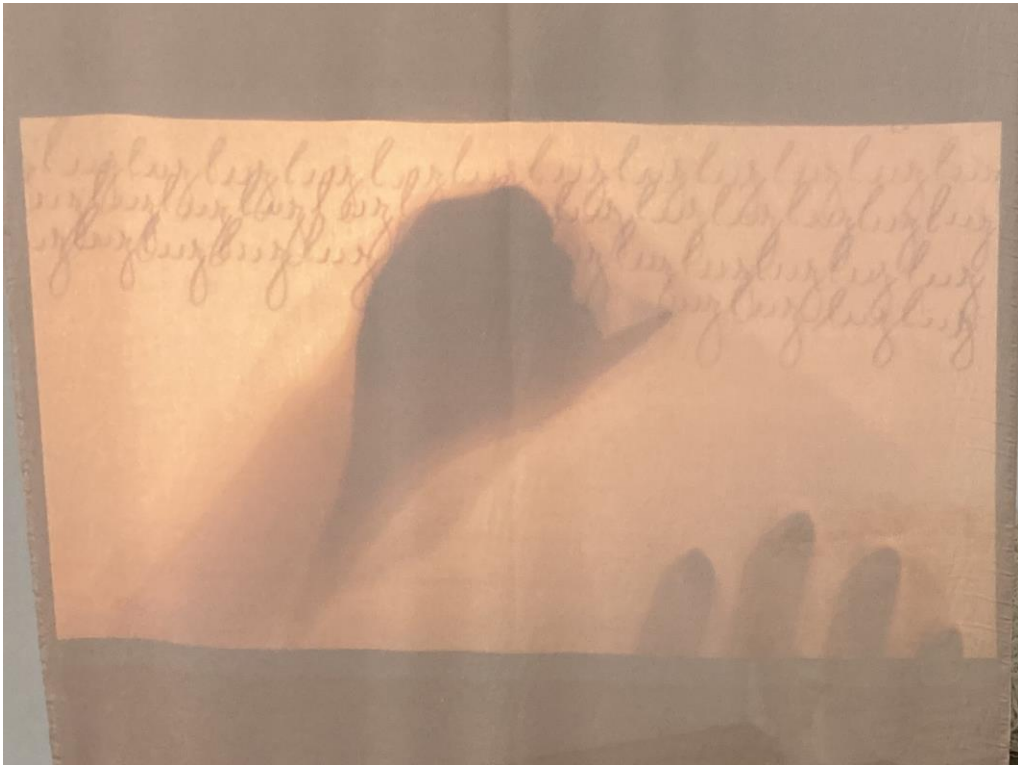


Figura #16. luz. Registro de proyección en Galería Q, 2022.

En la obra “*Abrazarme es abrazarte*”, recreo un vestido que mi abuela heredó de su madre. El vestido es una reliquia familiar, que reconstruyo con chifón, siguiendo las medidas del cuerpo de mi bisabuela. Considero las marcas y especificidades de mi cuerpo como herencia de mis antepasadas; este vestido no esconde los detalles del cuerpo debajo. Esta réplica transparente con pequeños remiendos y costuras fácilmente visibles, es una forma de conocer a las personas que ya no están a través de sus objetos y los afectos que nos conectan.



Figura # 17. *Abrazarme es abrazarte*. Registro de performance, 2022.

La obra se activa en un performance en el que lavo el vestido a mano y me lo pongo para secarlo con el calor del cuerpo, abrazando y acariciando la tela. El performance termina cuando el vestido deja de gotear, entonces, la pieza vuelve a colgarse en la sala de exhibición.

### **Corte para procesos COCOA.**

En mayo del 2022, tuvo lugar la exhibición colectiva Procesos COCOA en la galería Q. Para esta muestra, elegí un grupo de obras que interactuaran entre ellas de forma coherente, organizadas a manera de instalación.

La obra “*Punta de lanza/piedra de moler*”, fue presentada en Galería Q en la exposición colectiva Coordinada en 2022, por lo que decidí no incluirla en el corte de Procesos COCOA. Otra obra que descarté para este corte es “*Abrazarme es abrazarte*”, que se encontraba en proceso de montaje para la exposición de Premio Brasil de arte emergente.

Para presentar el video performance “*luz*”, elegí un grupo de elementos de archivo que formaron parte del proceso de investigación: objetos como documentos escritos y prendas de mi madre, abuela, y bisabuela. Además, decidí incluir el papel transparente que usé en el video y organizar estos elementos pensando en una lavandería o tendedero.



Figura #18. Luz, video instalación, Dimensiones variables, 2022. Registro fotográfico: Thais

Salomón y Andrea Montero

Esta forma de montaje está pensada para poner en diálogo al espacio donde ocurre la labor doméstica y el espacio de homenaje y reverencia. Además de cuestionar los objetos a

los que se rinde homenaje, busco cuestionar el espacio y el modo en el que ocurre. Considero que la mejor manera de honrar la memoria de las mujeres en mi familia y la práctica doméstica que realizaron es a través de la rutina: usar, manchar, lavar, volver a usar. El tendedero es escenario de un ciclo de cuidado de la ropa, un espacio vivo y cambiante.



Figuras #19 y #20. Luz, Detalle de la instalación, 2022. Registro fotográfico: Thais Salomón y Andrea Montero.

El video se proyecta en una tela transparente colgada de un alambre, detrás de esta se encuentra el archivo. La cobija de terlenca tejida por mi bisabuela para mi madre, documentos escritos por madre, abuela, bisabuela y yo, y el vestido que mi abuela heredó de mi bisabuela están dispuestos de manera desordenada, con la intención de llamar a la

memoria el espacio de caos controlado del hogar. El papel transparente se cuelga en una pared a la derecha del video proyectado, sujeto por una de sus esquinas, de manera que caiga como si se tratara de una tela rígida.

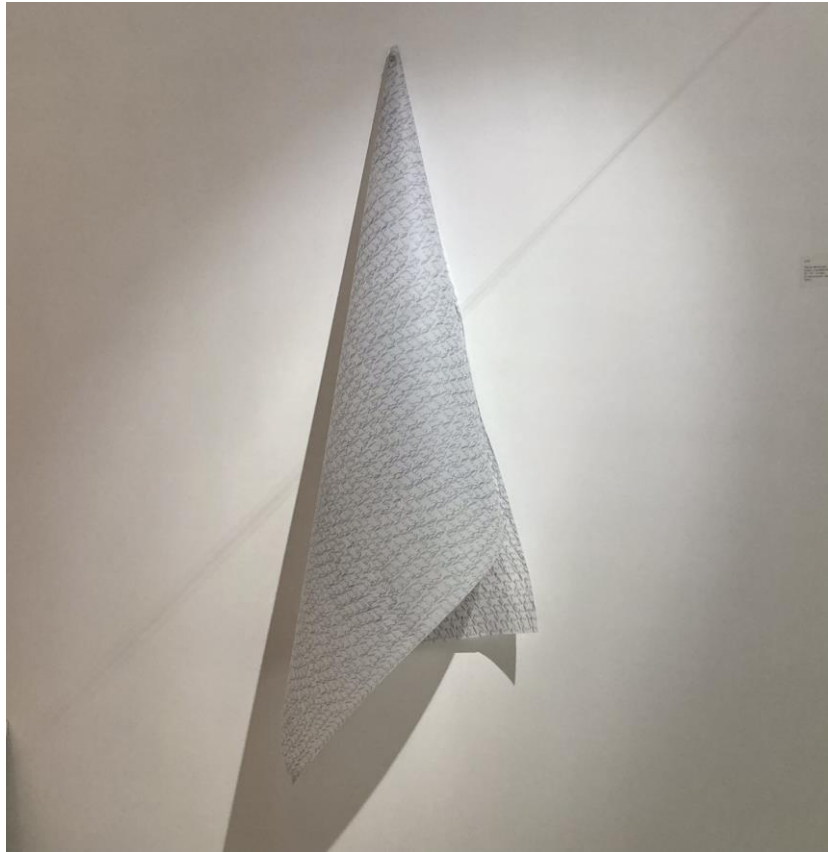


Figura #21. Luz, Detalle de la instalación, 2022. Registro fotográfico: Thais Salomón y Andrea Montero.

La inauguración de la muestra tuvo lugar el 10 de Mayo, esta fue una oportunidad para recibir comentarios y retroalimentación de las personas que asistieron. Además, se sostuvo una visita guiada a profesores de la carrera de artes visuales y artistas externos a la universidad con el fin de obtener más comentarios sobre las oportunidades de mejora de las obras presentadas.

## CONCLUSIONES

A partir de la retroalimentación que recibí por parte de compañeros y maestros a propósito de la exhibición en Procesos COCOA, quiero resaltar ciertas consideraciones.

A futuro, me gustaría investigar acerca de la perspectiva de personas que tuvieron experiencias distintas a la mía con sus madres y abuelas, como la experiencia de mi hermano menor; la ruptura del ciclo constante de las prácticas domésticas tras la muerte; las historias que las antepasadas quisieron contar lejos de la imposición de los roles de género. Me gustaría llevar más allá las obras de performance para generar espacios de interacción que funcionen como obras de arte relacional.

Quisiera aprender a realizar tareas que realizaban mi abuela y bisabuela, como el tejido y la confección de prendas, para poder aplicarlas al trabajo artístico.

Además, considero que sería valioso para mi cuerpo de trabajo el experimentar con maneras de presentar el archivo, con la intención de que no caiga en la frialdad de la instalación museográfica, pero que permita dar protagonismo e importancia a cada objeto heredado.

Esta investigación puede seguir expandiéndose indefinidamente, conforme cambia mi relación con las mujeres de mi familia.

Durante mi carrera en la Universidad San Francisco, tuve la oportunidad de experimentar con un rango amplio de medios, desde procesos de producción para animación digital hasta instalación y performance en galería. Todos estos conocimientos son semillas que seguiré cultivando con el tiempo en residencias artísticas y talleres. Además de los conocimientos técnicos y teóricos que adquirí en clase, la relación con maestros y compañeros fue una experiencia valiosa que me ayudó a definir mis objetivos a futuro, desde mi ingreso a la universidad tuve la oportunidad de escuchar experiencias y pedir consejos a mentores que

estuvieron siempre disponibles. Además de seguir expandiendo mi cuerpo de trabajo como artista, espero continuar mis estudios en arte en el campo de la educación.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourriaud, N., & Lebeglik, F. (2006). *Estética relacional / Relational Aesthetics* (Spanish Edition) (Translation ed.). Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Groys, B. (2018). *Russian Cosmism*. Amsterdam University Press.
- Kartsaki, E. (2016). *On Repetition: Writing, Performance and Art*. Intellect Ltd.
- LeGuin, U. K. (1986). *Carrier Bag Theory Of Fiction*. IGNOTA Books.
- Liss, A (2009). *Feminist Art and the Maternal* (NED - New edition, p. 23–). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctttv8j5.6>
- Nochlin, L. (2001). ¿ Por qué no han existido grandes mujeres artistas?. Cordero Reiman, Karen–Sáenz, Inda (2007)(eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Pazmiño, P. (2018) *Sentada con juicio. Sobre las prácticas artísticas feministas y el tejido-bordado subversivo en Ecuador*. *Efímera Revista*.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (3rd ed.). Routledge.
- Rubin, G. (1986). *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política del sexo\**. *Nueva Antropología*, Vol. VIII, No. 30, México 1986.