

V Trabajo de Fin de Máster	
Nombre estudiante:	Claudia Sophia Wong Montes
Título del trabajo:	Memoria de la serie “Ansiedades y encuentros”
<u>Modalidad:</u> ■ A (Aplicado) Trabajo de investigación aplicado (artístico): obra	
<u>Palabras clave (entre 4 y 8):</u> Textiles, Autoexploración, Autohistoria, Memoria, Migración, Feminismos	
<u>Resumen (entre 200 y 300 palabras):</u> <p>La memoria de la serie “Ansiedades y encuentros” detalla el marco teórico, la metodología y la producción de seis piezas que giran en torno a las historias personales situadas en encuentros de significado político para la artista. Las obras tienen como material principal el textil, a lo que se le suma la fotografía, el bordado y la pintura sobre tela. Todos los elementos físicos y las escenas de cada propuesta tienen una relación íntima con la artista. Es así que explora la conexión familiar que tiene con el textil, sus movimientos migratorios y su conexión con movimientos políticos vinculados a la justicia social.</p> <p>En el análisis que formó parte del proceso de producción se buscó indagar sobre la construcción del recuerdo, el contexto actual de los inmigrantes a nivel mundial/local y la compleja historia del arte textil. La investigación es marcada por los intereses de la artista para encontrar ideas que le ayuden a construir una memoria situada.</p> <p>El proyecto propone habitar en el tejido de diversos mundos, como el académico y el artístico, lo público y lo privado, el arte y la artesanía. Con esta visión, contada en primera persona, se explora la identidad, la migración internacional, los feminismos, el antirracismo y la descolonialidad. Finalmente, proponemos ver cómo el textil nos permite armar y desarmar dentro de la autohistoria para expresar críticas sociales y culturales.</p>	

Memoria de la serie “Ansiedades y encuentros”

Trabajo de Fin de Máster

Claudia Sophia Wong Montes

Tutora: María del Socorro Coco Gutiérrez Magallanes

Trabajo de investigación aplicado (artístico)

Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y cuir/queer)

Universidad Miguel Hernández de Elche

Curso académico 2021-2022

01 de septiembre de 2022



Índice

1. Preámbulo	7
2. Introducción	9
3. Objetivos	10
4. Marco Teórico	12
4. 1. Hilando narrativas personales	12
4. 1. 1. Memoria en construcción	13
4. 1. 1. 1. Marco de investigación científica	16
4. 2. 1. Identidad y expresión desde la memoria autobiográfica	19
4. 2. 1. 1. El arte y la política de la identidad y su expresión	22
4. 2. Tejidos migrantes	24
4. 2. 1. Trazos relevantes sobre la migración en la actualidad	26
4. 2. 1. 1. Puntadas sobre el contexto social y político	28
4. 2. 2. Algunos hilos migrantes tejidos desde un marco interseccional	31
4. 2. 2. 1. Tensiones entre el norte y sur global	33
4. 2. 3. Costuras posibles entre el arte, la denuncia y la expresión	36
4. 3. El arte contemporáneo desde los márgenes como costura	37
4. 3. 1. Un breve recuento del textil en el arte occidental: del tapiz a la vanguardia	40
4. 3. 1. 1. Fuera de occidente: el arte textil como tradición y denuncia...43	
4. 3. 2. Las mujeres y una nueva mirada feminista: la historia que crea nuestro contexto	47
4. 3. 2. 1. Una visión feminista del Sur y otras exclusiones	50
4. 3. 3. Algunos cuestionamientos descoloniales de la narrativa del arte occidental	53
5. Metodología	55

5. 1. Investigación bibliográfica y audiovisual	56
5. 2. Entrevistas	57
5. 3. Producción y creación	58
6. Obras	59
6. 1. El proceso con telas	59
6. 2. El uso de fotografía	59
6. 3. Intervención con bordado y pintura	60
6. 4. Presupuesto	61
6.5. Presentación de obra	63
7. Biografía de la artista	70
8. Conclusiones	72
9. Bibliografía	74
10. Anexos	79

Resumen: La memoria de la serie “Ansiedades y encuentros” detalla el marco teórico, la metodología y la producción de seis piezas que giran en torno a las historias personales situadas en encuentros de significado político para la artista. Las obras tienen como material principal el textil, a lo que se le suma la fotografía, el bordado y la pintura sobre tela. Todos los elementos físicos y las escenas de cada propuesta tienen una relación íntima con la artista. Es así que explora la conexión familiar que tiene con el textil, sus movimientos migratorios y su conexión con movimientos políticos vinculados a la justicia social.

En el análisis que formó parte del proceso de producción se buscó indagar sobre la construcción del recuerdo, el contexto actual de los inmigrantes a nivel mundial y la compleja historia del arte textil. La investigación es marcada por los intereses de la artista para encontrar ideas que le ayuden a construir una memoria situada.

El proyecto propone habitar en el tejido de diversos mundos, como el académico y el artístico, lo público y lo privado, el arte y la artesanía. Con esta visión, contada en primera persona, se explora la identidad, la migración internacional, los feminismos, el antirracismo y la descolonialidad. Finalmente, podemos ver cómo el textil nos permite armar y desarmar dentro de la autohistoria para expresar críticas sociales y culturales.

Palabras clave: Autoexploración, Textiles, Memoria, Autohistorias, Migración, Feminismos

Abstract: The memory of the series "Ansiedades y Encuentros" details the theoretical framework, the methodology, and the production of six pieces that revolve around personal stories located in encounters of political significance for the artist. The works have textiles as their main material, to which were added photography, embroidery, and painting on canvas. All physical elements and scenes of each artwork have an intimate relationship with the artist.

Thus, it explores the family connection it has with textiles, her migratory movements, and her connection with political movements linked to social justice.

The analysis that was part of the production process sought to investigate the construction of memory, the current context of migrants worldwide, and the complex history of textile art. The research is marked by the artist's interest in finding ideas that help her build a situated memory.

The project proposes to inhabit the fabric of various worlds, such as the academic and the artistic, the public and the private, art and crafts. With this vision, told in first person, identity, international migration, feminism, anti-racism, and decoloniality are explored. Finally, we can see how textile, as a medium, allows the artist to construct and deconstruct within self-history to express social and cultural criticism.

Keywords: Self-exploration, Auto-historias, Textiles, Memory, Migration, Feminisms

1. Preámbulo

“Changing the thoughts and ideas (the “stories”) we live by and their limiting beliefs (including the national narrative of supreme entitlement) will enable us to extend our hand to others con el corazón con razón en la mano”¹.

Gloria Anzaldúa

Para situar esta memoria que parte de mis experiencias, me tomo la libertad de explicar lo que me ha llevado a configurar esta serie. Navegar mi historia ha sido un proceso en el que llevo más de seis años en terapia. Desde hace un par de ellos decidí continuar este proceso en mi práctica artística. Nada se sentía natural, en términos de aproximación a las artes, fuera de hablar sobre mis experiencias y mi propio cuerpo. Mis primeras memorias son de profundo rechazo a mi persona, desde mi color o mi nacionalidad, hasta mi propia personalidad tímida y a la vez con muchos pensamientos críticos sobre lo que me rodeaba.

Me gustaría decir que la relación conmigo mismo mejoró pronto, pero tardé hasta los 18 años en comenzar a cambiar una dinámica tan negativa. Durante ese tiempo en el que era muy fácil culparme por todo lo que pasaba, me mudé de país varias veces entre Estados Unidos y Perú. Aunque la experiencia de cada migrante es única y, en mi caso, desde que dejé mi país fui consciente de lo que significa cada historia, así como algunos desafíos generales que varies² podíamos compartir.

¹ “Cambiar los pensamientos y las ideas (las “historias”) por las que vivimos y sus creencias limitantes (incluida la narrativa nacional suprema) nos permitirá extender nuestra mano a otros con el corazón, con razón, en la mano” (Anzaldúa, 2015). (Traducción propia).

² En el presente trabajo se utilizará el lenguaje inclusivo con el fin de tomar en cuenta a todas las disidencias de género y evitar las generalizaciones bajo un lenguaje binario.

En primer lugar, la mayoría lidiamos con la distancia. La distancia física con nuestro entorno originario es desprendernos de un sentido de familiaridad para aprender a construir uno. En esta reconstrucción, hay una ventana para descubrir nuevas cosas que pueden transformarnos por completo. Desde entonces me sentí dividida entre lo nuevo por descubrir y mis orígenes. Aunque venía de una crianza católica que me había llevado todas las semanas a misa, exploré otras expresiones de espiritualidad que me alejaron del adoctrinamiento al que había sido expuesta.

Muchos años después seguí explorando hasta encontrarme frente a corrientes disidentes en la academia y ver qué muchos habían caminado pasos parecidos a los míos. Sus sentires y pensamientos, como los de Sophie Taeuber-Arp, integrantes del colectivo Ayllu y Gloria Anzaldúa, habían trazado ya caminos. Por otro lado, fue importante explorar más allá del cotidiano en mi familia. Mis raíces migrantes chinas por mi lado paternos y el constante trabajo con hilos y telas de mi lado maternos me permitieron saber exactamente de dónde vengo.

Es así que llego al presente proyecto, con un recorrido de introspección que por momentos me satura y que quiero volcar hacia afuera. Con varias herramientas de creación a mi mano, como la costura, el bordado y la fotografía, busco escenificar los procesos de activación política en mi historia como feminista peruana y migrante. Al poder representar estos procesos quiero reflexionar sobre los factores que me llevaron a buscar más justicia social en un mundo todavía hostil para las disidencias.

2. Introducción

En el presente trabajo, busco investigar sobre las voces y miradas de las personas que han estado detrás del arte textil desde una visión descolonial y feminista. Durante siglos el anonimato ha relegado los relatos dejados entre hilos y telas y no se ha reconocido su inherente valor creativo. Como resultado de esta búsqueda, quiero integrar este legado en mi propia expresión de mi experiencia entre los sistemas de opresión que interseccionan en mi historia como mujer migrante del sur global.

Tomo como punto de partida mi voz, por lo que usaré la primera persona en singular a lo largo del trabajo. Resalto el uso de mi voz como resistencia frente a los principios de supuesta objetividad establecidos para obtener credibilidad en el contexto de la investigación académica. El presente proyecto busca ocupar tanto el espacio vivencial y subjetivo como el de creación de conocimiento.

A continuación, plantearé el marco teórico donde, en primer lugar, revisaré pasajes de la memoria autobiográfica y la formación de narrativas personales. En segundo lugar, desarrollaré un bosquejo del contexto actual de la migración internacional, así como su relación con la política y el arte. Posteriormente, daré puntadas sobre el arte textil relacionado con las mujeres en el arte y la diferenciación que se hace entre arte y artesanía como marco del trabajo textil.

Detallaré la metodología implementada para la creación de las obras, así como una descripción del trabajo detrás de cada pieza. También hablaré de la implementación de entrevista en clave dialógica con familiares cercanos a modo de contexto. Finalmente, se presentarán las piezas elaboradas, la biografía de la artista y unas breves conclusiones.

3. Objetivos

- Generar un marco teórico-conceptual que despliegue y sustente mi visión personal.
 - Establecer las bases del trabajo ligadas a la memoria autonarrativa.
 - Demarcar el contexto de migración internacional para comprender la historia personal de la artista.
- Identificar una breve genealogía del arte textil en el contexto del arte contemporáneo.
 - Señalar la ubicación del arte textil con relación al movimiento feminista y descolonial.
 - Reconocer las características del arte textil como espacio de debate y contención.
 - Postular lo que implica el uso del textil como medio artístico en la actualidad.
- Nombrar las referencias artísticas y creativas en general que forman la presente propuesta.
 - Contextualizar brevemente a las referencias artísticas presentadas.
 - Representar heterogeneidad disciplinaria en las influencias artísticas de la obra.
 - Identificar los antecedentes de la construcción de narrativas personales desde la memoria.
- Sustentar adecuadamente una visión artística a lo largo del proyecto.
 - Visibilizar una genealogía que acompaña el desarrollo de un posicionamiento.
 - Trazar lineamientos claros y efectivos en la comunicación de la propuesta.

- Mostrar el proceso de producción detrás de las obras presentadas por medio del trabajo actual.
- Presentar ocho piezas de mantas bajo la una técnica mixta sobre textil que transmiten diversos pasajes personajes creados desde procesos de introspección.
 - Desarrollar la implementación de diversas técnicas sobre textil para la creación de cada obra.
 - Presentar obras que tengan en cuenta el contexto histórico y político de las etapas personales.
 - Exponer una narrativa personal desde una perspectiva crítica feminista y decolonial.

4. Marco Teórico

4. 1. Hilando narrativas personales

Podría pasar mucho tiempo intentando encontrar un estilo único, una voz con la que te sientas cómoda. Encontrar ese sello distintivo en el campo del arte lo percibí como algo esencial. Es por eso que durante un buen tiempo busqué por todas partes, entre referentes, museos, charlas. Sin embargo, la respuesta nunca la encontré afuera; más bien, comencé a encontrar una suerte de voz al retomar el contacto con mi historia personal. Mirar hacia adentro se volvió mi praxis principal y he podido encontrar una genealogía de miradas similares con las que me identifico.

Aunque pueda ser una corriente que siguen múltiples artistas, la realidad es que al ser una narrativa personal, cada una será diferente. Una de las referencias que retomo sobre los relatos que contamos en propuestas artísticas es planteada por Gloria Anzaldúa (2009) cuando habla del “Border Art” o arte de la frontera:

Las ideas artísticas que se han estado incubando y desarrollando a su propio ritmo han llegado a su temporada: ahora es el momento del arte fronterizo. (...) Representa tanto el alma del artista como el alma del pueblo. Se trata de quién cuenta las historias y qué historias e historias se cuentan. Llamo a esta forma de narrativa visual: autohistorias. La forma va más allá del autorretrato o autobiografía tradicional; al contar la historia personal del escritor/artista, también incluye la historia cultural del artista³. (p. 183)
(Traducción propia).

³ Cita original: “Artistic ideas that have been incubating and developing at their own speed have come into their season—now is the time for border art. (...) It depicts both the soul of the artist and the soul of the pueblo. It deals with who tells the stories and what stories and histories are told. I call this form of visual narrative: autohistorias. The form goes beyond the traditional self-portrait or autobiography; in telling the writer/artist’s personal story, it also includes the artist’s cultural history” (Anzaldúa, 2009, p. 183).

Es importante tener en cuenta que cuando se usa nuestra voz también existe el potencial de hablar sobre las estructuras con las que convivimos y, sobre todo, la manera en la que nos han atravesado. Anzaldúa resume los múltiples hilos que atraviesan nuestro tejido que comenzamos a conocer desde sus fibras de una forma honesta y transparente. Es decir, cuando se habla de narrativas personales, el elemento de confección y curaduría que hacemos por medio de la memoria responde al contexto que navegamos con responsabilidad.

Anzaldúa crea el término “autohistorias” para hablar de relatos —principalmente escritos— que habitan entre la memoria y el contexto personal desde la perspectiva reflexiva de una mujer racializada. Este enfoque lo retomo como una técnica que puede ser implementada en cualquier medio artístico. Busco que las piezas en el presente proyecto sigan lo que plantea Anzaldúa con sus autohistorias, aunque tal vez esto se vea más en los elementos alegóricos incluidos.

Es por eso que para dar contexto a mis piezas como *autohistorias*, quiero ahondar en los procesos mentales que generan mis recuerdos y, por ende, lo que quiero contar. Esta revisión de la narrativa personal tomará en cuenta los campos de la neurociencia, la psicología y cómo influyen los discursos personales.

4. 1.1. Memoria en construcción

La memoria se puede analizar desde múltiples perspectivas. Como punto de partida, podría dividirlo entre un aspecto social y uno más individual. En esta sección hablaremos desde la vivencia propia y el impacto que tiene la memoria en cada persona. La memoria es vista como un mecanismo, como una función; si hay algo en lo que se puede estar de acuerdo es que es algo esencial en cada ser humano. La memoria es fundamental para la idea que tenemos de nuestra historia y tiene gran utilidad para explorar nuestro mundo emocional y expresarlo.

Si de algún modo las narrativas del yo nos constituyen en los efímeros sujetos que somos, esto se hace aún más perceptible en relación con la memoria en su intento de elaboración de experiencias pasadas, y muy especialmente de experiencias traumáticas. Allí, en la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas que están quizá semiocultas en la rutina de los días, en el desafío que supone volver a decir, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace volver a vivir, se juega no solamente la puesta en forma -y en sentido- de la historia personal, sino también su dimensión terapéutica -la necesidad de decir, la narración como trabajo de duelo- y fundamentalmente ética, por cuanto restaura el circuito de la comunicación -en presencia o en la "ausencia" que supone la escritura- y permite escuchar, casi corporalmente, con toda su carga significativa en términos de responsabilidad por el Otro. (Arfuch, 2013, p. 76)

En el presente trabajo revisaremos desde una perspectiva científica cómo el recuerdo puede moldear lo que pensamos. Para esto, revisaré algunos de los exponentes que resultan de mayor relevancia para este trabajo. Durante la historia, la memoria como campo de estudio ha tenido un gran desarrollo y, sin duda, continúa siendo una área con incógnitas.

La investigación de la memoria involucra diversas áreas y durante el siglo XX tuvo un amplio crecimiento. Uno de los libros que recoge la historia de su investigación es "En busca de la memoria" de Daniel L. Schacter, quien parte de su propia experiencia como científico y superviviente del Holocausto (Schacter, 1999, p. 23). Sobre la memoria detalla:

La memoria –capacidad de adquirir y almacenar información sumamente diversa, desde las nimiedades de la vida cotidiana hasta las complejas abstracciones de la geografía y del álgebra– es uno de los aspectos más notables del comportamiento humano. (Schacter, 1999, p. 28)

El presente estudio no podrá cubrir todo lo que implica la memoria y, mucho menos, detallar las complicadas teorías sobre el funcionamiento biológico. Sin embargo, esta sección está dedicada a entender la importancia de este mecanismo para desarrollar una historia individual. En esta historia intervienen recuerdos que forman una narrativa —la cual, a su vez, guía nuestros comportamientos.

En un sentido más amplio, confiere continuidad a nuestra vida: nos brinda una imagen coherente del pasado que pone en perspectiva la experiencia actual. (...) Somos quienes somos por obra de lo que aprendemos y de lo que recordamos. (Schacter, 1999, p. 28)

Otra obra relevante sobre el estudio de la memoria es “Memoria” de Alan Baddeley, Michael W. Eysenck y Michael C. Anderson. En el comienzo ofrecen un elemento clave en el desarrollo de la teoría; antes se entendía la memoria como un sistema único y global (Baddeley et al., 2020, p. 22). También critica la simplificación de entender la recolección como un “estímulo y respuesta” en un solo sistema (Baddeley et al., 2020, p. 25-26). Asimismo, otra teoría que ha tenido gran desarrollo son las etapas de la memoria, los autores las desarrollan de la siguiente manera: “la capacidad para codificar o agregar información al sistema, la capacidad para almacenar y, por último, la de encontrar y recuperar la información” (Baddeley et al., 2020, p. 26).

Los autores afirman que la comunidad científica ha consensuado que las fases mencionadas interactúan y la forma en la que se codifica la información tiene un gran impacto en las subsecuentes etapas (Baddeley et al., 2020, p. 26). Si incluimos las ideas de que existen diversos sistemas de memorias y diversos tipos de memoria, podemos ver que cualquier científico especializado enfrenta un panorama bastante complejo para poder entender los mecanismos, su implicación neurológica y el efecto en el área conductual.

4.1.1.1. Marco de investigación científica

Debido a esta amplitud que referencio, me centraré en dos tipos de memoria, la explícita, la episódica y la autobiográfica, las cuales tienen muchas cosas en común. Schacter habla de la memoria explícita como una capacidad de conscientemente recordar información o experiencias, incluye la memoria episódica y la memoria semántica.

A todos nosotros, la memoria explícita nos permite saltar en el espacio y en el tiempo y conjurar situaciones y estados emotivos que se evaporaron en el pasado, aunque sigan viviendo de alguna manera en nuestra mente. Sin embargo, evocar un recuerdo –por muy importante que sea– no es lo mismo que dar vuelta las páginas de un álbum fotográfico. Es un proceso creativo. Creemos que lo que se almacena en el cerebro es sólo el núcleo del recuerdo. Cuando se lo evoca, ese núcleo se reelabora y reconstruye, con cosas que faltan, agregados, elaboraciones y distorsiones. (Schacter, 1999, p. 329)

Son varias las maneras en las que la recolección de la memoria explícita es afectada. Por ejemplo, el autor señala que diferentes estados emocionales afecta a la codificación de la información, así mismo todos tenemos diferentes capacidades de almacenar toda la información que recibimos (Schacter, 1999, p. 329). Otros procesos como la amnesia infantil, es decir, el fenómeno por el que la mayoría de personas no recuerdan sus primeros años de vida, hacen que muchos detalles no puedan ser recolectados.

Existen personas con una capacidad perfecta de recolección, pero son la excepción, y una oportunidad de estudio en la que muchos científicos han ahondado sin demasiados frutos. Mayoritariamente las memorias no tienen una perfecta recolección y existen diversos factores en juego, uno de ellos es el emocional. Una vez la comunidad científica consensuó que las emociones también suceden en el cerebro y no en el corazón, como se pensaba.

Sabemos ahora que todo estado mental es un estado del cerebro y que toda perturbación mental es una perturbación del funcionamiento cerebral. Los tratamientos están destinados a modificar la estructura y el funcionamiento del cerebro. (Schacter, 1999, p. 485)

Con la llegada del conocimiento sobre los mecanismo celulares y neuronales, se pudo comprender mucho más las propiedades sistemáticas de la memoria; no obstante, existen áreas como la consciencia que han probado ser un reto para la comunidad. La memoria explícita se encuentra en medio del debate de la consciencia, ya que su registro es afectado por estímulos que residen en el inconsciente y su articulación sólo se hace en conciencia. Lo mismo sucede con la memoria episódica, la cual nos permite “viajar hacia atrás, revivir eventos pasados y usar esta capacidad para viajar hacia delante y anticipar eventos futuros” (Baddeley et al., 2020, p. 199).

Aunque puede aparentar ser muy parecida a la memoria explícita, se diferencia en la introducción de la narrativa que implican los eventos. La memoria autobiográfica a su vez incluye la memoria episódica y la memoria semántica, pero dirigidas bajo un sentido de coherencia contextual y narrativa. En el libro “Memoria” resaltan los estudios del neurocientífico Martin Conway:

Conway define la memoria autobiográfica como un sistema que mantiene el conocimiento acerca del yo experiencial, el «mí». A él siempre se refiere el contenido de la memoria, pero no siempre produce una experiencia de recordar. Por ejemplo, puedes recordar haber hecho un viaje a París el año pasado, pero recordar el detalle episódico sólo posteriormente, o nunca. (Baddeley et al., 2020, p. 172)

Resaltan que para tener una memoria autobiográfica considerada “eficiente” debe, además de ser coherente, tener una relación cercana con la realidad exterior. Por lo que,

cuándo hablamos de esta realidad que aparenta ser tan individual, tiene una raíz y un fin relacionado con la memoria colectiva. Es decir, nuestra recolección de información nace al procesar nuestro entorno y en su invocación debe tener un sentido con los procesos del entorno.

El estudio de la memoria autobiográfica es bastante complicado y existen herramientas como los diarios que han servido para dar luz sobre su funcionamiento. Sin embargo, existen varias teorías que han sabido mantenerse como el efecto del mundo emocional en los procesos que atraviesa esta memoria.

Por consiguiente, la memoria en general, y la memoria autobiográfica en particular, con mucha probabilidad se ven influenciadas por nuestras esperanzas y necesidades (Baddeley et al., 2020, p. 177). Esta tendencia de los pacientes depresivos hacia recuerdos autobiográficos menos ricos y detallados es una consecuencia de su preocupación hacia los pensamientos negativos. Esto en particular me interesa resaltar ante mi diagnóstico de Trastorno de ansiedad generalizada y depresión.

Este tipo de trastornos psicológicos pueden tener un efecto en lo que se recuerda. Por lo que hemos visto, las diversas variables hacen que la memoria autobiográfica no sea una fuente “objetivo” de la realidad. De hecho, es el área donde se gesta la visión narrativa de nuestra subjetividad. Los autores de “Memoria” resaltan una forma en la que este tipo de memoria resulta crucial en particular:

Finalmente, la rememoración autobiográfica puede usarse para enfrentarse a las adversidades. Uno de los problemas de la depresión es que, cuando el paciente está deprimido, le resulta difícil recordar experiencias vitales positivas, mientras que, los recuerdos negativos están más inmediatamente disponibles, un efecto de recuperación

conocido como «memoria congruente con el estado de ánimo» (Baddeley et al., 2020, p. 166).

Estas funciones tienen cierto nivel especulativo, debido a la dificultad de su estudio. Sin embargo, la memoria autobiográfica tiene una posición crucial en la bisagra que significa el mundo interior individual y su mundo exterior comunitario.

En la presente sección he explicado cómo diversos procesos de la memoria se han identificado y son parte del ser humano en la actualidad. He podido desarrollar cómo todos los sistemas de memorias están sumamente entrelazados y cómo las afirmaciones simples de su función han sido rechazadas. No se puede hablar de una memoria individual sin entender su contexto en la colectividad. Para aterrizar en el presente trabajo, voy a ampliar las implicaciones sociales que tendrían la memoria autobiográfica y su aplicación en la labor académica, así como artística.

4. 1. 2. Identidad y expresión desde la memoria autobiográfica

Para conocer la importancia que tiene la memoria autobiográfica en la sociedad solo hace falta ver todas las autobiografías presentadas como narración, ya sea en formato de publicación, audiovisual y otros medios ligados a las artes plásticas. Es sencillo recordar alguna historia personal que alguien haya compartido desde su memoria, puede ser de alguien en tu familia y una artista como Leonora Carrington en su publicación “Down Below” (1992).

Por ejemplo, Carrington cuenta en el libro mencionado su camino artístico mezclando la memoria y recursos surrealistas para ejemplificar su mundo emocional. En sus textos se puede encontrar el punto de vista de una artista inglesa durante el auge de las vanguardias tan reconocidas por la historia del arte moderno occidental. Aunque sean relatos con elementos ficcionales, nos permite reconocer una voz diferente durante un tiempo particular. Nos queda esa huella nutrida por su subjetividad artística. La autobiografía nos sirve como ventana a las

vivencias y nos muestra que toda experiencia —por más subjetividad y alterada que sea— forma parte de una historia colectiva.

La narración autobiográfica -como toda narración- parece invocar en primera instancia la temporalidad, ese arco existencial que se despliega -y también se pliega- desde algún punto imaginario de comienzo y recorre, de modo contingente, las estaciones obligadas de la vida en el vaivén entre diferencia y repetición, entre lo que hace a la experiencia común y lo que distingue a cada trayectoria. (Arfuch, 2013, p. 27)

Leonor Arfuch en su texto “Memoria y Autobiografía” explora las conexiones entre la memoria autobiográfica, los relatos y la necesidad de expresarnos. Habla de cómo nos vemos atraídos a los relatos vitales de otras personas y nos conectamos con su búsqueda al tener inquietudes similares (Arfuch, 2013, p. 51). La memoria autobiográfica, como hemos visto, puede transformarse en un relato que con frecuencia es externalizado y nos da una ventana para conocer con mayor profundidad a una persona. Asimismo, queremos ser escuchados y entendidos por lo que nuestros relatos tienden a convertirse en una necesidad para sostener relaciones interpersonales; de estas formas pasamos de ser dos extrañas a sostener una relación afectiva (Arfuch, 2013, p. 52).

A nivel más amplio, nuestras historias en voz propia se hacen más relevantes cuando presentan una mirada divergente, cuando rompen con el status quo. Arfuch comenta sobre este tipo de narrativas testimoniales lo siguiente:

Hay, en el devenir testimonial, diversos momentos en los que la palabra se hace audible, puede ser dicha y escuchada. Momentos cercanos a los acontecimientos vividos, que se presentan como urgencias de la voz, otros más distanciados, ya sea por miedo, angustia, vergüenza o desesperanza. Temporalidades de la memoria, que

resisten al dócil ordenamiento de las cronologías, a lo que cierta lógica política considera el tiempo suficiente para recordar. (Arfuch, 2013, p. 84)

No podemos abarcar la construcción de la narrativas dominantes en el mundo occidental contemporáneo, pero podemos resaltar el uso del relato personal para ofrecer respuestas que cuestionan este orden. Desde la investigación social, se podría decir que existe una histórica búsqueda de una objetividad absoluta, sin tomar en cuenta que cualquier tarea generada por el humano lleva su huella identitaria.

Hemos idealizado y ficcionalizado a un sujeto humano que quiso soñarse abstracto y universal, racional y transhistórico, para descubrirse de pronto multitudinario, plural, en devenir y afectivos. (Pons Rabasa y Guerrero Mcmanus, 2018, p. 2)

Sin embargo, en la actualidad existen corrientes de investigación que han examinado la importancia y también el valor que tiene la subjetividad en la generación de conocimiento. A modo de ejemplo podemos ver el estudio etnográfico y el creciente uso del término “autoetnografías”. “Cada vez hay mayor consenso en asumir que una de las funciones latentes de la investigación social (y no solo de ella) es el autoconocimiento” (Alegre-Agís y Fernández-Garrido, 201, p. 5), se registra en el libro recopilatorio “Autoetnografías, cuerpos y emociones”.

Es así que se integra la subjetividad no como un elemento a mitigar o un punto a esclarecer, más bien es un elemento que acompaña la calidad de una investigación. Nos permite construir un nuevo camino en el mundo científico, como “un acto de resistencia y de subversión” 13. Sin embargo, no debemos subestimar la larga labor que significa el desarrollo de una narrativa identitaria consciente que busquemos transparentar. Tomar conciencia de la memoria autobiográfica y explayar un relato es un

trabajo complejo desde la infancia que implica instituciones culturales y sociales, desde la familia hasta los blogs que hemos leído. (Fivush et al., 2011, p. 21)

La complejidad aumenta cuando pensamos en la necesidad de esta narrativa para aterrizar en las razones de nuestras acciones. Es decir, por medio de conocernos creamos un sistema de creencias y valores que luego plasmamos en opiniones, y en el caso de artistas y/o investigadores, en nuevos elementos culturales (Fivush et al., 2011, p. 192). Es así que pasamos del momento personal en el que exploramos nuestra identidad por medio de nuestra memoria, al momento social en el que queremos que alguien reciba mensajes desde nuestra narrativa.

4. 1. 2. 1. El arte y la política de la identidad y su expresión

La aplicación de la narrativa personal en el área artística y política me resulta necesaria. Si en algún área de conocimiento podemos abrazar lo personal y lo subjetivo, es en estas dos. En la presente investigación, me enfoco en ellas ya que se trata de un proyecto que habita una instancia multidisciplinaria e integral. El arte puede elaborar ideas que tienen aplicación social, sean desde la religión, tradiciones o movimientos políticos. Por ejemplo, en mis piezas implementé una visión de la política ligada al activismo transfeminista, descolonial y antirracista.

Aunque mi expresión ligada al arte tiene en cuenta lo político, este no siempre es el caso. Algo en lo que sí se puede estar de acuerdo es que la intención detrás del arte suele estar ligada a la necesidad de expresarse. Sin embargo, la intención del artista, por más conciencia autobiográfica que tenga, se enfrenta a una serie de retos naturales de la interpretación comunicacional.

La idea de transmisión -que tiene en el campo educativo una valencia singular- evoca una intencionalidad, una tensión hacia el otro, el destinatario, que pone en juego el

movimiento dialógico del discurso -en su más amplia caracterización- y en ese sentido responde, en la doble acepción de dar respuesta y de responsabilidad. (Arfuch, 2013, p. 67)

Existen conflictos en la idea de “representación iconográfica”, ya que queda en manos del receptor la interpretación que se le da a la palabra y/o la imagen (Arfuch, 2013, p. 70-102). Las relaciones se vuelven intersubjetivas y es posible que la intención del emisor sea transformada. Si hay tantas variables desde nuestra memoria sesgada a la visión modificadora del receptor, ¿por qué seguimos contando historias si se pierden en un universo de distorsión?

En este sentido, el Colectivo Situaciones (2003) establece: “El ideal amputa realidad a la vida. Lo concreto –lo vivo– es parcial e irremediabilmente inaprensible, incoherente y contradictorio” (p. 12). De tal forma, pretender que tu mensaje, o historial vital en todo caso, sea entendido a la perfección es un esfuerzo nulo. Aunque la necesidad de ser entendidas nos mueva, no es lo único a lo que se puede apuntar al compartir nuestras narrativas. La respuesta puede ser bastante simple:

Cuando compartimos nuestras experiencias con otros a través de la narración, nos compartimos a nosotras mismas, pero estos Yos ya están integrados en los marcos sociales y culturales de las identidades narrativas. Narrar nuestro pasado personal nos conecta con nosotras mismas, nuestras familias, nuestras comunidades y nuestras culturas⁴ (Fivush et al, 2011, p. 27). (Traducción propia).

Apuntar a compartirnos con nuestro entorno cercano tiene un valor importante. En el entorno académico anglosajón con frecuencia se habla del “sentido de agencia” como la capacidad de afectar a nuestro entorno de la que somos conscientes. Esta responsabilidad que

⁴ *Cita original:* “When we share our experiences with others through narrating, we share ourselves, but these selves are already integrated in social and cultural frames for narrative identities. Narrating our personal past connects us to ourselves, our families, our communities and our cultures” (Fivush et al, 2011, p. 27).

podemos sentir por alterar el mundo desde nuestros valores puede generar una frustración al enfrentar estructuras solidificadas durante siglos (Moore, 2016, p 7).

Como artistas podemos preguntarnos si vale la pena compartir una narrativa tan personal si el alcance es mínimo y puede ser distorsionado. Aunque no hay una respuesta cerrada, personalmente sostengo que no podemos subestimar lo que significa conectar uno mismo y/o con una sola persona.

4. 2. Tejidos migrantes

Muchos textos sobre migración comienzan con el reconocimiento de la migración como un fenómeno natural. Notan que es parte de la naturaleza en general y tiene una larga historia humana. Omitiré esta parte para poder acercarnos a un entendimiento del complejo panorama actual en torno a la migración. En primer lugar, recogeremos la definición de “migrante” que formula la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) como principal organización intergubernamental ligada al tema. Un “migrante” es reconocido como:

cualquier persona que se desplaza, o se ha desplazado, a través de una frontera internacional o dentro de un país, fuera de su lugar habitual de residencia independientemente de: 1) su situación jurídica; 2) el carácter voluntario o involuntario del desplazamiento; 3) las causas del desplazamiento; o 4) la duración de su estancia.

(United Nations, s. f.)

Diferentes organizaciones reconocen a los migrantes bajo diversas categorías, como de corta estancia, larga estancia, nacional o internacional, etc. En este proyecto me enfocaré en los migrantes internacionales, ya que es lo que he vivido; sin embargo, es importante reconocer que esta categoría incluye experiencias muy diversas. En su reporte del 2020, la OIM nos da varias cifras para entender la dimensión de este tipo de migración:

Se estima que en el mundo hay cerca de 272 millones de migrantes internacionales, y que casi dos tercios de ellos son migrantes laborales. Esta cifra sigue siendo un porcentaje muy pequeño de la población mundial (el 3,5%), lo que significa que la enorme mayoría de las personas del mundo (el 96,5%) residen en su país natal. Sin embargo, estas estimaciones del número y la proporción de migrantes internacionales ya superan algunas proyecciones hechas para el año 2050. (OIM, 2019, p. 22)

No es coincidencia que la OIM resalte el número de migrantes laborales. Desde finales del siglo XX, principalmente se puede encontrar literatura sobre la migración ligada a la economía y el mercado laboral (Gómez, 2010, p. 87-88). Desde esta visión económica, las vidas migrantes son analizadas desde un punto de vista de costos y beneficios. ¿La migración internacional es negativa porque quita trabajos o es buena porque los migrantes ocupan trabajos que la población local no quiere? ¿Ayudan los migrantes con sus remesas y a rejuvenecer poblaciones?

Personalmente, parto desde el punto de vista que las vidas no tienen costos y beneficios. Migrar es algo natural pero hoy en día responde a un sistema que se ha vuelto bastante complejo. Entre las teorías planteadas desde la academia se escapan los detalles de cada vivencia migrante.

“Quizá la mayor dificultad del estudio de la migración sea su extremada diversidad en cuanto a formas, tipos, procesos, actores, motivaciones, contextos socioeconómicos y culturales, etc. No es de extrañar que las teorías tengan dificultades para explicar tal complejidad. Como dice Anthony Fielding, “quizá la migración sea otro concepto caótico”, que necesite ser “desempaquetado” para que cada parte pueda verse en su propio contexto histórico y social de modo que su importancia en cada contexto pueda

entenderse por separado”. Ese “desempaquetamiento” requiere una mejor integración de la teoría y la investigación empírica.” (Arango, 2000, p. 45-46)

Arango resalta la necesidad de tomar mayores factores en cuenta y que incluso así nos podemos quedar con más preguntas que respuestas. Por ejemplo, cómo se mira a la migración internacional ha cambiado contundentemente según el contexto histórico.

Frente a esta diversidad integral a lo colectivo, una característica que nos unifica es la experiencia del desplazamiento físico desde nuestro lugar de origen. Asimismo, no solo movemos el cuerpo, se traslada con nosotros todo lo que hemos aprendido cultural y socialmente hacía un nuevo contexto. Procedemos a ocupar la frontera entre estos dos lugares rodeados por el sistema migratorio actual. Hoy en día, el sistema migratorio y el discurso público que involucra a lo colectivo suscita acalorados debates que exploraré a continuación.

4. 2. 1. Trazos relevantes sobre la migración internacional en la actualidad

Como he planteado, enfrentamos un panorama muy complejo. La OIM en su informe del 2020 comenta en torno al discurso público en la actualidad sobre la migración “es un hecho que la ‘toxicidad’ del debate sobre la migración se ha intensificado en los últimos años, y que la política del miedo y la división marca cada vez más los debates” (OIM, 2019, p. 173). La OIM detalla que existe una creciente desinformación como herramienta política que ha calado en la sociedad. Se exageran los costos sociales que tienen los migrantes, la disrupción cultural que significa su presencia e incluso se resalta el potencial peligro criminal que significan (OIM, 2019, p. 173-174).

Por esto, la OIM mantiene que es importante resaltar los aportes que ha tenido la migración internacional y la necesidad de su protección e integración. No obstante, como respuesta no es suficiente resaltar las “bondades” de los migrantes, lo que contribuye a la narrativa de lo que es “un buen migrante” (OIM, 2019, p. 196). Es decir, para resaltar su “valor”,

el migrante tiene la presión de representar a todo su colectivo y mostrarse dispuesto a su integración para que sus derechos sean respetados. Se produce un gran desbalance en el que el individuo migrante se lleva la peor parte, al enfrentar la creciente xenofobia.

También es importante resaltar que la vulnerabilidad del migrante varía significativamente en tanto su posición en la intersección de sistemas de opresión como el racismo o el clasismo. Por ejemplo, las dificultades que se enfrenta frente a la regulaciones migratorias del nuevo país de residencia dependerá del lugar de origen, la capacidad económica y otros factores. Las normas implantadas sobre inmigración varían según el territorio y se han vuelto un problema polarizante debido a sus implicaciones en las mencionadas estructuras de marginalización. Estas normas se han vuelto un punto de debate público y político. Asimismo, se ha instaurado una tendencia a endurecer estas leyes como reacción a crecientes problemáticas sociales (Mitsilegas, 2012, p. 2).

En su estudio "Immigration Control in an Era of Globalization: Deflecting Foreigners, Weakening Citizens, and Strengthening the State", Valsamis Mitsilegas explica que el aumento en migración internacional en las últimas décadas, en las que ha proliferado también el fenómeno de la globalización, ha llevado a un aumento en el control estatal sobre las fronteras. (Mitsilegas, 2012, p.3-4) En su estudio resalta a Estados Unidos y la Unión Europea, como zonas que han incrementado su control territorial ante los flujos migratorios que han recibido. Aunque su poder es mayor, su responsabilidad sobre estas se ha reducido. Al momento de responder por las acciones tomadas en las fronteras, son pocas las medidas que responsabilicen a cada estado (Mitsilegas, 2012, p.59).

Las implicaciones del fortalecimiento del Estado para las personas afectadas son considerables. El acceso al asilo se ve seriamente obstaculizado al dificultar enormemente que los nacionales de terceros países lleguen al territorio donde pueden

presentar una solicitud; el énfasis en la evaluación de peligros aumenta el riesgo de discriminación; la recopilación, el almacenamiento y el uso de datos personales confidenciales cotidianos desafían los derechos a la vida privada y la protección de datos⁵ (...). (Mitsilegas, 2012, p. 60)

Las acciones en las fronteras varían desde la recolección de información hasta procedimientos violentos, como se ha podido ver con acciones como la separación y detención de menores en la frontera de Estados Unidos y México. Por esto, Mitsilegas (2012, p. 60) sostiene que se ha debilitado la figura del ciudadano migrante al no tener suficientes herramientas que aseguren la protección de sus Derechos Humanos. Aunque vivimos en un ambiente globalizado —donde la tecnología nos hace sentir más cercanos que nunca— esto no significa que migrar hacia otro país sea más sencillo, puede ser todo lo contrario.

4. 2. 1. 2. Puntadas sobre el contexto social y político de mi experiencia

¿Quiénes sancionarían a países como Estados Unidos, México, España o Marruecos por violentar los derechos de las personas migrantes? ¿Cuántas veces se ha sancionado a países del norte global por incurrir en estos delitos? La respuesta podría estar en la información que se maneja en el discurso público sobre la migración. Según OIM, tal como se ha indicado previamente, la desinformación se ha vuelto una herramienta que “tiene un impacto negativo en el discurso público, político y de los medios sociales, en los valores de las sociedades, y en las políticas públicas sobre asuntos tales como la migración, los desplazamientos y los migrantes (incluidos los refugiados)” (OIM, p. 723).

⁵ *Cita original:* The implications of this strengthening of the state for the affected individuals are considerable. Access to asylum is seriously impeded by making it extremely difficult for third-country nationals to reach the territory where they can lodge a claim; the emphasis on risk assessment increases the risk of discrimination; the collection, storage, and use of everyday, sensitive personal data challenges the rights to private life and data protection (...).

En los medios de comunicación masiva se dispersa todo tipo de información sobre la migración internacional que afecta la percepción que tienen el público (Oroza Busutil y Puente Márquez, 2017, p. 15). Se puede ver su uso político en manifestaciones como, por ejemplo, la pancarta del partido político de ultraderecha español VOX contra los menores extranjeros no acompañados. En su publicidad implican que el “costo” público que tienen estos menores es mayor al de una persona de la tercera edad española.

Su campaña manejaba datos descontextualizados, como fue aclarado en posteriores reportes periodísticos (eldiario.es, 2021), que instigaban el rechazo a estos migrantes. La pancarta fue colocada en la estación Puerta del Sol, en el centro de Madrid. Las expresiones de xenofobia se han colocado como herramientas políticas a nivel mundial (Oroza Busutil y Puente Márquez, 2017, p. 15-16). En mi experiencia, la resistencia ante estas estrategias se puede ver en la organización comunitaria. Una vez visto el panorama resulta importante volver la mirada al interior de la comunidad.

Es en este contexto político en el que formo parte de la comunidad migrante que ejerce una mirada crítica frente a la sociedad, desde una postura interseccional. En su interior convergen diferentes luchas por la justicia social. Como ha sido mencionado, el colectivo migrante se identifica por su diversidad; esto también sucede entre las disidencias que forman parte. Cada persona tiene una posición única, pero —a modo de ejemplo, ya que también varía según el país— intentaré resaltar algunas ideas sobre el contexto actual desde el estado español.

En los últimos años ha habido una incipiente creación de espacios anti-racistas y anti-coloniales en el contexto español. Estos espacios surgen principalmente porque no podemos continuar sin contar nuestras historias, así como no podemos seguir participando en movimientos que las obvian, o las miran desde arriba, o las dejan en

segundo plano. (...) Las lecturas que se depositan sobre nosotras en tanto otredad afectan a nuestra autopercepción marcada también por protocolos de legalización, por leyes de extranjería, por catastros/fiscalizaciones/registros de color, pantones de lo válido, por convenciones de convivencia a las que no nos adaptamos nunca (Betemps y Egaña, 2019, p.21).

En la publicación editada por Caroline Betemps Bozzano y Lucía Egaña Rojas, se recopilan textos de diferentes personas migrantes que desarrollan puntos desde su perspectiva. Desde esta publicación se puede ver las tensiones que existen con el mundo externo local y dentro de la misma comunidad.

Uno de los textos incluidos es el de Lucrecia Masson, una escritora y activista argentina, desde donde cuestiona la idealización que existe de territorios en el norte global y la promesa de un futuro mejor que ofrecen. Desde su experiencia relata: “desaprender esa fascinación es un enorme deseo que me mueve y que, con fuerza, se me crece en el cuerpo” (Masson, 2019, p. 31). Es así que me acerco a ver las ideas políticas que se mueven en el colectivo migrante en mi contexto. A continuación, desarrollaré las corrientes con mayor influencia en mi trayecto: el feminista interseccional y la descolonialidad.



Imagen 1. Cartel creado por Sophia Wong para el bloque racializado de la Marcha del Orgullo Crítico del 2022 en Madrid, España. Fuente: Imagen propia (2022).

4. 2. 2. Algunos hilos migrantes tejidos desde un marco interseccional

En la misma publicación recopilatoria de Betemps y Egaña, se incluye un texto de Florencia Brizuela González donde detalla una crítica al feminismo hegemónico desde la descolonialidad. No todas las mujeres migrantes somos feministas, ni descoloniales, este punto podría abrir un amplio debate sobre lo que lleva a algunas a reconocerse como tales. Sin embargo, partiremos desde la visión de mujeres que nos reconocemos como feministas y que criticamos la falta de reconocimiento de otros sistemas de opresión como la raza, el origen, la clase, la heteronormatividad, entre otros, además del patriarcado. Brizuela habla sobre la conferencia en la que participó y su crítica en concreto los roles que se imponen a las mujeres migrantes como la victimización.

Es decir, al homogeneizarnos no se tiene en cuenta lo variadas que podemos ser y los distintos ejes que se entrecruzan en nuestras vidas. Colocar solo como víctimas a las mujeres que han migrado es colonizador porque roba su agencia, niega su capacidad de actuar y se las coloca como objeto, ya sea de políticas públicas paternalistas elaboradas por algunas feministas o como objeto de sus investigaciones de tesis de máster o doctorales. (Brizuela, 2019, p. 95)

Un elemento interesante en su texto es la crítica que ella misma recibe al cierre de su participación. Otra mujer migrante le cuestiona el lugar que ocupa hablando de antirracismo y descolonialidad como mujer blanca en la academia. Brizuela habló sobre a varias otras reflexiones sobre su posición dentro de la relación de poder que existe en la academia europea feminista (Brizuela, 2019, p. 99). Por ejemplo, a modo de diálogo, sería propicio que repiense su experiencia relacionada a la xenofobia frente al racismo. La discusión sobre quiénes visibilizan sus historias y no caer solo en la comparación de opresiones, es un eje sumamente

importante que se necesita analizar. ¿Quiénes usan su voz en el espacio público? ¿Cómo se hace para que todes estemos representados y seamos escuchades?

Es necesario resaltar las críticas, dejar espacio para la confrontación y la reflexión. Es así que se puede evitar la homogeneización de la que habla Brizuela. Es valioso agregar las diferentes visiones de los sistemas de opresión para entender y pensar en respuestas ante las acciones que sostienen sus jerarquías.

Es por esto que mi punto de partida fue la teoría de la interseccionalidad planteada por la académica afroamericana Kimberlé Williams Crenshaw en 1989, aunque con el tiempo pude ver que su vínculo con la tercera ola del feminismo también opera sobre dinámicas coloniales. Construir desde esta propuesta que ganó visibilidad, puedo hablar del lugar que ocupan las teorías feministas del norte global frente a las del sur global (Curiel, 2007, p. 92). Al invisibilizar las visiones desde el sur o visiones subalternizadas en el norte —como puede ser la población racializada y/o migrante— se presentan feminismo que reproducen la misma lógica occidental de generación de conocimiento (Talpade Mohanty, 2008, p. 1-4).

El proyecto de «modernidad» europeo o norteamericano intenta reproducirse en otros contextos, sin desmontar la idealización por estos territorios y sin comprender los contextos del sur (Lugones, 2011, p. 107-108). Asimismo, se genera una idea de pasividad histórica por parte de las mujeres del tercer mundo. Ochy Curiel (2007) plantea la siguiente idea:

Uno de los problemas que se mantiene en torno al tema de lo poscolonial es la tensión que existe entre la producción teórica, puramente académica, y lo que se genera desde los movimientos sociales que posteriormente se convierte en teoría. Si bien desde la producción académica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico. (p. 100)

Situado en las vivencias de la población migrante, es imprescindible aterrizar en las experiencias colectivas y los movimientos sociales tanto como una crítica teórica. La desconexión con nuestros territorios de origen y de llegada es algo que podemos analizar académicamente, pero que se intenta resolver en el día a día de la vivencia.

Reconocer nuestras razones para migrar y cómo habitamos la frontera muchas veces escapa a las palabras. Como punto de partida a este terreno que me atraviesa en el sentir y pensar, podemos dar una mirada a la relación entre el norte y sur global que ha impulsado a mis movimientos migratorios.

4. 2. 2. 1. Tensiones entre el norte y sur global

La construcción dicotómica del norte y sur global me sirve para trazar las relaciones desde la denominada Colonialidad del Poder que existen entre países en el norte — como España/ Estados Unidos— y en el sur —como el Perú—. Esta dicotomía puede simplificar los panoramas de cada región del mundo y las relaciones de poder que existe entre cada país y en cada país. Sin embargo, es útil para analizar los discursos que rodean las migraciones internacionales hacia países del norte global desde el sur, como ha sido en mi experiencia vital.

Desde una temprana edad fui consciente de lo que significaba nacer en Perú, frente a nacer en Estados Unidos. Mi madre comenzó su proceso migratorio cuando yo tenía cinco años y nos tomó cinco años más conseguir los papeles para emigrar a Estados Unidos. Durante esta experiencia, se me recalcó la necesidad de hacer sacrificios para acercarnos al “sueño americano”. No es hasta mucho más adelante —cuando regresé a estudiar a Lima— que encontré reflexiones sobre esta construcción, tanto como discurso y como realidad.

La larga historia de la Colonialidad del Poder sobre el territorio que me vio nacer es desarrollada ampliamente por Aníbal Quijano (2020, p. 32-33). Se puede ver por medio de sus

análisis algunos mecanismos que han configurado al Perú como el país que es, uno que sostiene desigualdades estructurales desde hace cientos de años.

Es popular en el Perú referirse a la pregunta “¿en qué momento se jodió el Perú?”, una frase del libro *Conversaciones en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. De alguna forma, la pregunta afirma que ya estamos “jodidos”. Estamos en el parámetro de “país en vías de desarrollo” y del “tercer mundo”. Entonces, ¿cuándo nos desarrollaremos? En mi experiencia, el desarrollo tardaba mucho en llegar, por lo que mirar hacía los países ya “desarrollados” fue lo más natural. Esta mirada construida la explora Quijano:

La percepción eurocentrista implica que la realidad latinoamericana solo puede ser vista según las imágenes inevitablemente distorsionadas en el espejo europeo. Esto es, no meramente quiméricas; pero necesariamente inexactas. Debido a ello, los problemas no han podido ser nunca ceñidamente planteados y mucho menos adecuadamente resueltos. Todo ocurre solo como: si niega su propia identidad, no se logra ser auténtico. Lo trágico de eso es que los problemas no pueden ser resueltos, salvo parcial y fugazmente. (Quijano, 2020, p. 236)

De tal forma puedo ver desde otro enfoque la realidad a la que me enfrento. Mis movimientos migratorios no existen en un vacío y no soy la única que se siente puesta entre quedarse en su país y hacer activismo allí o migrar y hacerlo desde otro lugar. En el 2019, se viralizó la noticia que Lima había sido identificada como “la quinta ciudad más peligrosa del mundo para las mujeres” en un ránking de Thomson Reuters Foundation. La evaluación tomó en cuenta megaciudades identificadas por la Naciones Unidas y por expertos de estas. Aunque la fuente de esta información es debatible, la noticia rebotó en redes sociales al señalar lo inseguras que nos sentíamos en las calles limeñas. Como parte del colectivo LGBTI+, el Perú

es un país que representa una vida completamente vulnerable, sin derechos igualitarios reconocidos, ni protección legal alguna (Promsex, 2022, p. 122).

Aunque en el norte global no sea el horizonte utópico de la igualdad, la idea de “modernidad” idealizada se ha ligado a un panorama donde se percibe un mayor reconocimiento de derechos. Precisamente es una idealización porque los mecanismos de la “colonialidad” siguen operando en estos territorios marginalizando a poblaciones como la migrante. No han faltado esfuerzos de desmitificación. Uno se puede encontrar en el primer texto publicado por Flora Tristan en 1988, resumido por Isabelle Tausin-Castellanos de la siguiente manera:

Contrasta la fama de elegancia y afabilidad de París con la realidad vivida en el momento de llegar a la urbe (...). Recuerda los días de viaje desde la frontera hasta la capital francesa, la falta de cortesía, la mala educación de los lugareños a pesar de la diligencia; rememora las segundas intenciones tanto más difíciles de sortear al llegar agotada después de viajar meses de meses. (Tausin-Castellanos, 2017, p. 4)

No obstante, los impulsos que llevan a migrar a una persona pueden ser varios. Muchas veces corresponde a peligros en su país de origen, otros a esta misión por obtener los beneficios del “primer mundo” y otras situaciones que habitan en el intermedio pantanoso de realidad que queremos escapar en contexto con otros retos.

Estas tensiones entre latitudes nos pueden llevar a habitar en una complejidad abrumante. Por ejemplo, actualmente vivo en un país (España) donde existe un sistema único de salud pública universal y me beneficio de varios recursos; al mismo tiempo, atravieso episodios de depresión difíciles de sostener lejos de mi familia. Antonio Cornejo-Polar (1996, p. 5) lo describe de una manera muy concreta: “triumfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante”. Lo contradictorio se vuelve un lugar en que se habita, como se

puede habitar la frontera. Es desde esta complejidad en la que nace una necesidad por expresarse desde la contradicción, desde un tejido social contradictorio.

4. 2. 3. Costuras posibles desde la migración al arte, la denuncia y la expresión

Existen muchas vivencias que existen en el panorama complejo que es la migración internacional. Estas vivencias han sido desarrolladas por una genealogía de feministas que difunden una apuesta por la visibilidad por medio de la expresión y la denuncia a través del arte. Desde la visión de Mitsuye Yamada, una activista, poeta y migrante víctima de la detención de japoneses en campos de concentración en Estados Unidos, la necesidad de expresarse es parte de visibilizarse:

Tenemos que recordar que una de las maneras más insidiosas de mantener a las mujeres y minorías sin poder es permitirles hablar solamente de temas que no hacen daño y que son inconsecuentes, o dejarles hablar libremente y no escucharles con intenciones serias. (...) Finalmente reconocer nuestra invisibilidad es finalmente andar en el camino hacia la visibilidad. La invisibilidad no es un estado natural para nadie. (Castillo y Moraga, 1988, p. 53)

La OIM habla de una sobrerrepresentación de migrantes en la innovación, premios en las artes y ciencias⁶. Es por eso que es Yamada resalta que a las minorías es una forma de silenciar, al solo dejarles hablar de lo inconsecuente, lo que también podría denominarse como lo que no incomode. En su texto “La transformación del silencio en lenguaje y acción”, Audre Lorde (1986) se dirige al público que habita la *otredad*, como las migrantes, para hablar del miedo que puede generar esta visibilidad. Sin embargo, su posición es que hay que existe una

⁶ La OIM detalla lo siguiente: “Los migrantes son una fuente de dinamismo en todo el mundo, y están sobrerrepresentados en la innovación y las patentes, los premios de las artes y las ciencias, las empresas emergentes y las boyantes. Estas contribuciones históricas y contemporáneas, que no por haberse “normalizado” con el tiempo son menos evidentes (y en algunos casos incluso llamativas), se están pasando por alto o ignorando cada vez más en los debates de los últimos tiempos sobre la migración internacional” (OIM, 2019, p. 173).

mayor necesidad por romper silencios. Lorde también resalta la importancia de disrumpir, “decir cosas que trastornan y ser peligrosas” (Anzaldúa, 2009, p. 6) —como detalla Kathy Kendell en una carta a Gloria Anzaldua tras escuchar una de sus conferencias—.

Desde una mirada externa, las expresiones artísticas de las mujeres migrantes pueden ser útiles para “humanizarnos” antes la “deshumanización” entre las cifras que nos describen. Esto puede servir para la población que no entiende la complejidad de la migración; sin embargo, no responde a las variadas necesidades del colectivo. Encuentro que los procesos de creación nacen desde un punto mucho más personal. Lo describe extensamente Anzaldúa:

Vivir en un estado de desasosiego psíquico, en un bordeland, es lo que hace que los poetas escriban y los artistas creen. (...) Eso es lo que es la escritura para mí, un ciclo interminable de intensificar el dolor y aliviarlo, pero siempre creando significado de la experiencia, cualquiera que sea. (...) Para escribir, para ser escritora, tengo que confiar y creer en mí misma como hablante, como voz para las imágenes. (Anzaldúa, 2009, p. 128-129)

La experiencia migratoria ha marcado a diversos creadores y cada uno expresa una visión diferente. No se trata de encontrar representantes, sino de que la complejidad de la migración es un lugar de cultivo para romper con los silencios y hablar entre contradicciones. Yamada denuncia y rompe el silencio para denunciar la violencia que atravesaron los inmigrantes japoneses en Estados Unidos. Desde una voz personal hablar de un proceso histórico colectivo y empuja a los demás a también hablar desde la crítica a sus contextos transfronterizos. No hay un límite para las voces migrantes que necesitan ser escuchadas.

4. 3. El arte contemporáneo desde los márgenes como costura

La Historia del arte occidental ha sido clasificada por diferentes etapas. Algunas de estas etapas están delineadas ante las nuevas propuestas que surgen por el contexto social

y/o político, cambios tecnológicos, entre otros fenómenos. El arte contemporáneo lo entiendo como las expresiones de arte relacionadas con el contexto actual o de las últimas décadas.

La socióloga del arte Nathalie Heinich presentó una distinción —originalmente en inglés— entre el «clásico», «moderno» y «contemporáneo» como etapas del arte occidental vistas desde el siglo XXI. Es así que “cuando se habla de «modern art», se entiende el arte producido a partir de las primeras vanguardias del siglo XX, mientras que cuando se usa el término «contemporary art», se hace referencia al «arte actual»" (Calvo Serraller, 2014, p.8).

El crítico Francisco Calvo más bien hace una distinción entre un antes y un después del arte contemporáneo. Para él, el arte antes se entendía en tanto a su relación con la belleza y después se entiende en base a su relación con la libertad (Calvo Serraller, 2014, p.12). Liga lo contemporáneo a “dar libre curso a la expresividad subjetiva” (Calvo Serraller, 2014, p.13) sin límites a la vista. Es así que identifica en la propuesta de Heinich el ideal de progreso que implica en el arte, como si se dejara atrás lo clásico.

Movimientos como el expresionismo, el arte abstracto, entre otros, en su momento fueron rechazados por el mainstream artístico de la época. Lo mismo se ha podido ver con la fotografías, que ha pasado a ser parte del arte institucional. En el último siglo, por medio de esta investigación, se puede ver que existe un mayor acceso a las prácticas artísticas. El mercado del arte y sus tendencias pueden dictar lo que se considera en el núcleo del arte contemporáneo. El «proceso» se puede relacionar a la búsqueda de lo «nuevo» en el mercado.

Un ejemplo de las relaciones que pueden crearse bajo esta tensión en el mundo del arte contemporáneo se pueden ver en lo que se consideró como «arte latinoamericano». Esta denominación creada en los 60, dio paso a que artistas de Latinoamérica sean incluidos en las expresiones del arte *mainstream*. Sin embargo, el curador Gerardo Mosquera resalta que este

título proyectaba las ideas del arte europeo sobre expresiones de América Latina, más que dar espacio a sus diversas propuestas.

El interés posmoderno en el Otro ha abierto algún espacio en los circuitos «internacionales» para el arte latinoamericano. Pero ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros. Muchos artistas y críticos latinoamericanos parecen bien dispuestos a «otrizarse» para Occidente. (Mosquera, 2020, p. 27-28)

Mosquera (2020) nos muestra que el Arte ha sido establecido desde el eurocentrismo masculino y su historia responde principalmente a estos territorios. El mismo crítico Calvo cuando habla de los orígenes del arte habla de los griegos y su relación con la belleza (Mosquera, 2020, p. 12). Fuera de este relato artístico central, se encuentran infinidad de expresiones de arte que quedan marginalizadas. En el nacimiento de una historia del arte desde una revisión feminista, planetado por Linda Nochlin, se puede ver que empieza también desde ese eurocentrismo. Esa historia antipatriarcal repite otros sistemas de opresión al no incluir las historias de América Latina, África o Asia. Investigadoras como Ángeles Caso, o la misma Nochlin, aclaran que solo hablan desde el arte occidental, ya que es su especialización y no pueden cubrir todo el mundo. ¿No están los recursos para investigar sobre el arte también centralizados en Europa y Estados Unidos? Fuera de responder una pregunta tan complicada, quisiera acercarme a lo que pasa cuando se investiga lo periférico o marginal desde occidente.

El arte latinoamericano ha sido tradicionalmente subvalorados y marginado en los centros, los circuitos supuestamente internacionales y la Historia del Arte —que cada vez se descubre más como un gran relato eurocéntrico—, al igual que el resto de la

producción contemporánea, no tradicional, del Tercer Mundo. (...) Además de los mecanismos de poder en juego, este arte no ha sido comprendido en cuanto respuesta comprometida con su propio contexto. El mito de la autenticidad ha dificultado apreciarlo como reacción viva a las contradicciones e hibridaciones poscoloniales, demandando una «originalidad» a ultranza o propia de la tradición y las antiguas culturas, que corresponden a una situación despreciada. (Mosquera, Gerardo, 2020, p. 27)

Mosquera resalta la exotización que se puede generar al integrar estos nuevos relatos. Habla de cómo la representación puede venir de la mano de una *tokenización* que unifica las expresiones de los representados y que puede resultar inevitable (26). Es por eso que Mosquera reencuentra la mirada y prefiere hablar del arte *desde* América Latina, abriendo las puertas a todas las expresiones del complejo territorio. Con este ejemplo, podemos ver las dinámicas del arte contemporáneo con lo que ha sido tradicionalmente marginalizado.

Con esto me pregunto si todas las expresiones artísticas quieren formar parte del mundo del arte contemporáneo mainstream. ¿Cuánto se pierde en la exotización o tokenización? ¿Cómo se pueden sostener estas expresiones lejos de los recursos centralizados? Las respuestas se podrían encontrar en las historias de las expresiones marginalizadas. En el presente proyecto me centraré en algunos aprendizajes desde el arte textil, el feminismo y el arte decolonial frente a la historia del arte occidental.

4. 3. 1. Un breve recuento del textil en el arte occidental: del tapiz a la vanguardia

Cuando me adentré en las narrativas del arte occidental, me llamó la atención una clasificación que ponía al textil como parte de las artes decorativas. Esta separación responde a una jerarquía donde las «bellas artes» o «artes mayores» incluyen la arquitectura, escultura y pintura, mientras que las «artes menores» o «artes útiles» serían la cerámica, orfebrería, esmalte, miniatura, tapicería, entre otras (Alvaro Zamora et al., 1990, p. 282). El textil en

general se encontraría en esta posición inferior. Esta visión ha sido criticada por solo responder a los valores del arte de Europa. En otras latitudes, se tiene otra visión.

Las prácticas artísticas y el papel de los artistas son asombrosamente múltiples y difíciles de aprehender. Hay pueblos tribales antiguos y modernos que no distinguiría el arte del artefacto y del ritual. Los cristianos europeos medievales no hacían «arte» como tal, sino que trataban de emular y alabar la hermosura de Dios. En la estética clásica japonesa, el arte podría incluir cosas inimaginables para los occidentales modernos, como un jardín, una espada, un rollo de caligrafía o la ceremonia del té (Freeland, 2004, sp).

Es así que la mirada occidental ha reducido el lugar que ocupan expresiones artísticas como el textil o la cerámica. En el caso del textil, su historia está ligada a la historia de todos los humanos. Sus técnicas y prácticas están intrínsecamente relacionadas con nuestra historia (Postrel, 2020). Su uso tan común —las telas rodean nuestra vida— puede hacer que pase desapercibido; sin embargo, hay piezas textiles que sí han sido tomadas en cuenta por el arte occidental. Exploraciones como la exposición “Entre telas y telares: arte textil contemporáneo” de 1991 inician la historia del arte textil con los tapices hechos para “cubrir bellamente la desnudez de los muros de palacios y casas suntuosas” (Puncel, 1991, p. 5).

El *tapiz* es una labor tejida en la que las figuras que la decoran forman parte de la «trama». Su uso es muy antiguo; para algunos, de origen indio, aunque con vigencia también en Egipto, Babilonia y China... Sin embargo, el tapiz más conocido, en general, es el europeo, y en concreto, el franco-flamenco. (Alvaro Zamora et al., 1990, p. 369)

La popularidad del tapiz europeo tiene una raíz a su exclusividad. Las horas de trabajo detrás de artesanos y su anonimidad son parte del legado. No es hasta más adelante en la historia del arte occidental que se retoma el textil con una respuesta social adjunta. A finales

del siglo XIX y comienzos del siglo XX, nace el movimiento *Art & Crafts* en el contexto británico. Uno de sus principales teóricos fueron William Morris y John Ruskin, quienes rechazaban los cambios que trajo la industrialización y proponía regresar al trabajo artesanal de la edad media (Naylor, 1990, p. 8-10). Su propuesta incluía un arte textil accesible y un campo para re-valorar el trabajo humano (Haslam, 1988, p. 7).

El movimiento se extendió a otros países europeos y a Estados Unidos, donde se realizaron diversas exposiciones de tapices, bordados, muebles, entre otros materiales. Rechazados por los espacios de arquitectura, construyeron espacio propios centrándose en el diseño (Blakesley, 2006, p. 3). Su mensaje de reivindicación social no le acompañó en todos los países; sin embargo, en la periferia del movimiento quedaron las mujeres. Estuvieron presentes en los talleres, como el caso de May Morris y en grupos de *craftswomen*.

Otro momento importante para el arte textil se puede encontrar entre la abstracción y el Bauhaus. Entre estos momentos que señalo en este texto es importante recordar que la tradición del textil como expresión se mantenía en el espacio privado, ocupado principalmente por mujeres que tenían el tiempo bordar o tejer. Es así que las principales innovadoras —según la historia del arte occidental— son mujeres opacadas por sus esposos artistas: Sonia Delaunay, Annie Albers y Sophie Taeuber-Arp (Brüderlin, 2013, p. 34, 35, 37). Delaunay y Taeuber-Arp crearon piezas abstractas con textil explorando el ritmo de los colores y con el tiempo aplicaron su propuesta al vestuario en el caso de Delaunay y en el diseño de muebles en el caso de Taeuber-Arp. En el caso de Albers, quién aplicó a Bauhaus y fue puesta en el área textil, se centró en hacer lo que llamaba “pinturas tejidas”. Emigró a América Latina para aprender de tradiciones textiles locales —los nombres de las comunidades que visitó no acompañan su relato— y lo integró a sus obras.

En las décadas 50 y 60 del siglo XX, otras artistas ganan notoriedad por su arte textil: Lenore Tawney y Magdalena Abakanowicz. (Brüderlin, 2013, p. 36) La relación del textil con las mujeres tiene su origen en la importancia de este material en el espacio doméstico, ligado a la delicadeza y el detalle. Con el tiempo, el arte textil fue uno de los espacios donde el orden patriarcal permitía el acceso de las mujeres al arte. Sobre las artistas de mediados del siglo XX, como Louise Bourgeois, Ghada Amer o Chiharu Shiota, la investigadora Julia Wallner (2013) explica:

Recurrir a la aparente feminidad del material textil ya no es una concesión a viejos patrones de roles y tradiciones de género heredadas. De hecho, las artistas se están reapropiando deliberadamente de este material que está cargado de una tradición de la historia cultural⁷. (Brüderlin, 2013, p. 317) (Traducción propia)

Es así que las artistas generan un espacio de debate en el arte textil sobre reivindicar las tradiciones feminizadas o alejarse de este legado para encajar en los paradigmas de las narrativas masculinas dominantes. A continuación, hablaremos de algunas propuestas ligadas al arte textil que surgen lejos de las instituciones europeas o norteamericanas.

4. 3. 1. 1. Fuera de Occidente: el arte textil como tradición y denuncia

A finales del siglo XX, el arte textil —vinculado con la artesanía (*crafts*, en inglés)— responde a otro cambio en la sociedad y ve un resurgimiento en las instituciones occidentales. La publicación “By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art” (2010) realiza un recopilación donde el textil es discutido. Considera que hay un nuevo movimiento artístico que centra la artesanía:

⁷ *Cita original*: “Taking recourse to the ostensible femininity of the textiles material is no longer a concession to old role patterns and handed-down gender traditions. In fact, the artists are deliberately reappropriating this material that is charged with the tradition of cultural history” (Brüderlin, 2013, p. 317).

El surgimiento de prácticas hechas a mano y artesanales es, en cierto sentido, una respuesta a la omnipresencia de la tecnología en la vida cotidiana y en los procedimientos artísticos. La nueva fascinación por lo hecho a mano significa un rechazo a las estructuras hiperbólicas y sintéticas del mundo en torno a las videoconferencias, los teléfonos móviles y la revisión por satélite. Este nuevo grupo de artistas se preocupa por técnicas ancestrales, a menudo transmitidas de una generación a otra, y se centra en los detalles, la artesanía y el tacto⁸. (Hung y Magliaro, 2010, p. 11-12)

Su reflexión sobre el rescate de técnicas antiguas es importante. Como se ha visto en el anterior pasaje, las expresiones modernas del arte textil se ligan a la historia del tapiz europeo. De hecho, de 1962 a 1995 se llevó a cabo la Bienal Internacional del Tapiz en Lausana, Suiza, una ciudad sin una tradición textil particular (Eberhard Cotton, 2012, p.1). El movimiento “Arts & Crafts” recoge tradiciones de la Edad Media en Europa y reproduce su estética. En los años 90 todavía se puede ver este sesgo eurocéntrico que deja afuera otras expresiones del arte textil:

“Por un lado, el azar de circunstancias ha hecho que los formadores de esta disciplina fueran artesanos capaces, pero con carencias de formación plástica..., o bien, artistas autodidactas, con un alto grado de inseguridad en su propio proceso, y de dudoso rigor pedagógico; en definitiva la ausencia natural de una generación solvente de transmisores. (...)

Y, además, las carencias ocasionadas por la falta de documentos, artículos, escritos y opiniones maduras, que traten con rigor y audacia, oxígeno y método, tanto, datos

⁸ *Cita original*: “The emergence of handmade and craft-related practices is, in a sense, a response to the omnipresence of technology in everyday life and in artistic procedures. The new fascination with the handmade signifies a rejection of the hyperbolic, synthetic world structures around video conferencing, cell phone, and satellite revision. This new group of artists concerns itself with age-old techniques, often passed down from one generation to another, and focuses on detail, craftsmanship, and tactility” (Hung y Magliaro, 2010, p. 11-12).

básicos sobre tacto y percepción, como simples recorridos sobre obra textil, bien documentados. “ (Puncel, 1991, p. 16)

¿Existe esta ausencia? En países como Japón, existe una larga tradición de arte textil que se ha conservado con el tiempo, en ocasiones resistiendo a las demandas del arte occidental. No puedo hablar de todo el continente asiático, ya que cada país tiene dinámicas diferentes en torno al arte y sería complicado cubrirlo en el presente trabajo. En el ejemplo concreto de Japón, han intentado registrar una historia de arte textil en la que rescatan desde sus prácticas más tradicionales y emblemáticas hasta los experimentos con piezas que exploran problemáticas sociales Hung y Magliaro, 2010, p. 96).

Las autoridades de Japón llevaron textiles a la Feria Mundial de París en 1900 y fueron criticadas por ser anticuadas. Según el investigador Masahiro, esto generó que en la primera exhibición artística del Ministerio de Educación (1907) no se incluyeran las artesanías. No obstante, en la escuela de Bellas Artes de Tokio —fundada en 1889— se ofrecían “courses in art crafts at a level equal to painting and sculpture” [cursos de artes manuales al nivel que la pintura y la escultura] (Masahiro, 2015, p. 17).

Con una larga historia y tradición, las artes artesanales japonesas se han convertido en una rica cultura artística que ha despertado un gran interés y una gran admiración a nivel internacional. La Galería de Artesanía del Museo Nacional de Arte Moderno, [sic] de Tokio abrió sus puertas en 1977 como una institución que recopila, preserva y brinda al público la oportunidad de apreciar, [sic] las artes artesanales modernas y las obras de diseño de Japón y el extranjero. (...) Desde allí, tras habernos esforzado por adquirir importantes piezas de las artes artesanales modernas, hemos construido una colección

sustancial que puede proporcionar una visión cronológica de los diversos desarrollos en el campo⁹. (Masahiro, 2015, p. 2) (Traducción propia)

Es así que en otras historias del arte textil se puede encontrar mucha información y momentos en los que se ha resistido a la influencia del arte occidental. Otra respuesta a la influencia del arte occidental que relegaba al textil como una “arte menor” es resaltar la importancia del textil como medio que de por sí tiene un mensaje.

En un pergamino pintado hacia el año 1145, una tejedora china de seda se encuentra sentada ante un enorme telas de suelo: es el puro retrato de la atenta labor que supone colocar la trama en su lugar correspondiente. (...) Tres días de incansable trabajo demora en tejer un único rollo de seda, suficiente para vestir a dos mujeres con pantalones y blusas. Pero precisamente la tejedora no viste de seda. (Postrel, 2020, p. 211)

La producción de la tela resalta las dinámicas de la desigualdad. ¿Quiénes producen los hilos? ¿Quiénes pueden comprar el producto final? El textil en la historia ha podido indicar tu origen y el estrato socioeconómico que ocupas. En el contexto de China, como se puede ver en la cita, la seda era un elemento exclusivo. En el caso de países andinos como el Perú, las telas que se producen en diferentes comunidades como la Q'ero también toman días para completarse. En sus piezas plasman historias por medio del color y una simbología con origen pre-incaicos.

⁹ *Cita original*: “Boasting a long history and tradition, Japanese crafts arts have evolved into a rich artistic culture that has aroused keen interest and great admiration internationally. The Crafts Gallery of the National Museum of Modern Art, [sic] Tokyo opened in 1977 as an institution collecting, preserving, and providing the public with opportunities to appreciate, [sic] modern craft arts and design works from Japan and abroad. (...) Thence, having endeavored to acquire important pieces of modern craft arts, we have built a substantial collection that can provide a chronological view of the diverse developments in the field” (Masahiro, 2015, p. 2).

En el contexto actual las mujeres detrás de las piezas textiles que conservan prácticas ancestrales, reclaman el reconocimiento de su patrimonio y que se reconozca su trabajo. En Guatemala, el Movimiento Nacional de Tejedoras ha denunciado la reventa de sus textiles y buscan sostener sus propuestas por medio de Consejos comunitarios de Tejedoras (Rodríguez, 2021). Es así que el arte textil se ha transformado en diversas formas de expresar la denuncia, como también se puede ver con las Arpilleras, técnica en base del yute nacida en Chile.

Es este fenómeno de las arpilleras chilenas, quienes, utilizan un arte netamente doméstico —por lo de ama de casa y por ser ejecutado dentro del limitado perímetro del hogar—, cobran una fuerte tonalidad subversiva y testimonial dentro y fuera de Chile. En consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja pacientemente con retales y coloca armoniosamente los diseños superpuestos en una tela ordinaria, invierte radicalmente su función social, transformando a este arte pasivo en una activa protesta donde la mujer, por medio de su propia escritura, crea una dinámica vital en la historia de su país. (Agosín, 1985, p. 523-524)

Hoy en día, las Arpilleras enfrentan las demandas de la estética artística eurocéntrica con su técnica y destacan por sus mensajes (Agosín, 1985, p. 525). El Perú es uno de los países donde las arpilleras escenificaron situaciones que podrían caer en el olvido, como las terribles consecuencias del conflicto armado interno en provincias altoandinas.

En la actualidad, la Asociación Mama Quilla —constituida por arpilleras desplazadas por el terrorismo— continúa con esta labor y ha obtenido notoriedad en el arte contemporáneo por sus piezas colectivas e individuales (Hidalgo, 2021). El trabajo en colectivo que involucra la arpillera dan paso a un proceso de exteriorizar las emociones que se enfrentan en momentos duros de violencia. De alguna forma, se hacen visibles sus vivencias, pero no con un fin exterior, sino para ampliar el diálogo comunitario sobre la memoria.

4. 3. 2. Las mujeres y una nueva mirada feminista: la historia que crea nuestro contexto

Al ser la mitad de la población, eliminar la participación de las mujeres en el arte fue imposible. Para dar contexto al presente trabajo nos centraremos en la corriente de historiadoras que se dedicaron a conocer (y reconocer) a las mujeres artistas desde una visión feminista. Estas investigadoras han rescatado un legado que se intentó silenciar y no han dado un nuevo marco para las artistas contemporáneas. La investigadora Ángeles Caso realiza un recuento de los espacio en los que se desarrollaron estas artistas:

Por el contrario, hubo muchas mujeres trabajando intensamente en los scriptoria de los monasterios medievales, en los talleres de pintura del Renacimiento, en las cortes de los príncipes del Barroco y del siglo de las Luces, en las calles mugrientas de los barrios de artistas y bohemios del XIX. Hubo muchas mujeres escribiendo en medio del bullicio de las salas comunes de las casas o a solas en sus propias habitaciones, y muchas, muchísimas, que lo hicieron desde las celdas de los conventos. (Caso, 2019, sp.)

Así mismo las historiadoras Norma Broude y Mary D. Garrard resaltan que hay aportes en el pasado y en el presente que han sido reevaluados como logros importantes. Broude pone como ejemplo el rol de las artes decorativas:

Pero a pesar de los esfuerzos por negar o eludir la conexión, los historiadores del arte de los últimos tiempos se han vuelto cada vez más conscientes del papel esencial que el arte decorativo y los impulsos decorativos han jugado en la formación y el surgimiento de algunos de los principales estilos modernos de principios del siglo XX¹⁰. (Broude y Garrard, 2018, p. 584) (Traducción propia)

¹⁰ *Cita original*: "But despite efforts to deny or to circumvent the connection, art historians of late have become increasingly aware of the crucial role that decorative art and decorative impulses have played in the formation and emergence of some of the major modernist styles of the early twentieth century" (Broude y Garrard, 2018, p. 584).

En su publicación recopilatoria hablan desde una visión feminista de artistas que han generado tensión en la estructura patriarcal que ha marcado la historia del arte. Por ejemplo, hablar la influencia del arte decorativo con la propuesta de Miriam Schapiro que responde a los relatos del “collage” con su “femmage” donde trabaja con telas y el bordado.

Su intención fue conectar con tradiciones antiguas con las que se identificaba auténticamente (Broude y Garrard, 2018, p. 594). Broude y Garrard se distancian de los libros que solo recopilan las historias de artistas, ya que no toman en cuenta las conexiones que tiene con su entorno, las influencias que recibieron y las que dejaron. De tal forma, respetan la amplia diversidad que existe entre mujeres artistas en la historias.

Otra investigadora que aporta a la construcción de una visión feminista de la historia del arte es Linda Nochlin, quien pone cimientos esenciales al intentar responder porqué no han habido grande artistas mujeres. Nochlin establece que cuando se estudia la historia del arte desde una perspectiva feministas no se puede reproducir el concepto de “genia” que se ha establecido en la mitología del arte.

El acceso que tienen diversos colectivos al arte responde a las instituciones que le rodean. No tener esto en cuenta es crear una historia que no tomé en cuenta las clases sociales, las jerarquías étnicas, entre otras construcciones sociales que daban como “lógicas” en su momento. Nochlin detalla: “El discurso patriarcal del poder sobre las mujeres se enmarcara bajo el velo de lo natural: en realidad, de lo lógico” (Nochlin, 2022, p. 19).

El planteamiento de Nochlin (2022) resalta por su aceptación de los hechos históricos que han llevado a los hombres blancos a ocupar el espacio en el arte que tiene y dejar campo para cuestionar lo que se puede hacer para revertir este orden. Es así que propone un cambio en colectivo con aperturas construir un contexto donde las mujeres encuentren referentes y un espacio con instituciones que revisen su misoginia.

Durante su ensayo no solo menciona a las mujeres, también incluye al colectivo afroamericano, dando paso a una mirada más interseccional. Su visión nos ayuda a preguntarnos cómo acceden al arte las mujeres del sur global o cómo acceden actualmente al arte las mujeres con menos recursos, ¿cómo es el camino que han enfrentado y el que siguen enfrentando?

4. 3. 2. 1. Una mirada feminista al sur y otras exclusiones

Indicadores, como el Índice de Desarrollo Humano (IDH) de la ONU, determinan regiones como América Latina como parte del mundo «en vías de desarrollo», también conocido como el «tercer mundo» (Baksh y Vassell, 2013, p. 11). El mundo «desarrollado» —industrializado o el «primer mundo»— lo integran Europa, Estados Unidos, Canadá y Australia. En esta misma lógica del desarrollo, no es coincidencia que si se revisa el listado de National Geographic de los principales museos y galerías en el mundo todas se encuentran en países «desarrollados». Este es uno de los ejes que han marcado la Historia del Arte, en los márgenes quedan las historias «en vías de desarrollo».

Sin embargo, no solo basta con tomar en cuenta las instituciones del «tercer mundo», ya que muchas de estas buscan encargarse en las dinámicas del «desarrollo» Para este proyecto es importante analizar el arte desde América Latina, la región en la que nací, desde una visión feminista interseccional —es decir, reconozcan el orden patriarcal, clasista y racista que marca el mundo—.

Investigadoras como Andrea Giunta plantean una mirada desde los feminismos que tomen en cuenta los diferentes discursos de justicia social en el mundo del arte de América Latina. En una de sus publicaciones (2021) se pregunta si, aunque se haya avanzado en la representación de las mujeres en el mundo del arte, hay verdaderos cambios en revertir las desigualdades de acceso en tanto a las oportunidades de subsistir como artistas en el mundo.

Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema del arte es también sexista y heteronormativo; una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varón, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta. Además, sus intervenciones deben entrar en el rubro “gran artista”, a la par de Picasso, Warhol, Matthew Barney o Marina Abramović (Giunta, 2021, p. 66).

El acceso al mundo del arte —entendido como la posibilidad de sostenerse como artistas de la comercialización de sus obras— está limitado por las consideraciones que se tienen desde las instituciones que ofrecen el sentido de reconocimiento que permite la construcción de una carrera artística. El mito de la «genia» o «genio» responde al discurso de la superación individual, sin tomar en cuenta los agentes (coleccionistas, críticos, directores de museos, entre otros) que construyen el relato con su validación (Giunta, 2021, p. 73-74). Como hemos visto anteriormente, estos criterios han generado separaciones como «artes mayores», «artes menores» o «arte popular».

De esta forma, el análisis de Giunta también responde a un tipo de feminismo «euronorteamericano» que no ha tomado en cuenta las expresiones artísticas feministas en el contexto latinoamericano a finales del siglo XX. En primer lugar, su metodología de investigaciones focalizadas intenta evitar las generalizaciones para reconocer el trabajo feminista según cada contexto. Es así que llega al debate de qué entendemos como arte feministas y establece dos criterios.

Por un lado, cuando las artistas se asumen como feministas y buscan realizar un arte feminista; por otro, cuando las obras, incluso aquellas en que sus autoras no hayan participado del feminismo o postulado un arte feminista, se inscriben en una crítica de

las representaciones dominantes, a las que buscan deconstruir y erosionar. (Giunta, 2021, p. 104)

Asimismo, resalta el patrón en varios países de latinoamérica de la violencia política que generó un contexto complejo para las iniciativas feministas que terminaron siendo desautorizadas o desarticuladas (Giunta, 2021, p. 83). Resalto su trabajo porque se sostiene en las maneras en las que se pueden revertir los discursos que reproducen la desigualdad en el mundo del arte.

Como se ha mencionado, las desigualdades no afectan a todas las mujeres de igual forma. Se debe tomar en cuenta la invisibilización de mujeres trans, mujeres de clases populares, mujeres racializadas, entre otras intersecciones (Bartra, 2004, p.13). Además, falta salir de la dicotomía biologicista de género para dar espacio a propuestas no-binarias. ¿Cómo se puede realizar este cambio? Las respuestas pueden ser múltiples, pero Giunta nos plantea lo siguiente:

En el contexto actual, las políticas de representación igualitaria deberían ser parte de la forma de operar de todos los agentes del mundo del arte: directores de museos, ferias, galerías, periodistas, editores de libros, críticos, curadores, historiadores. Incluso de los artistas a quienes el sistema clasifica como varones. (...) Se trata de una estrategia, de acciones afirmativas que comienzan a proponerse en el campo de la política pero que están ausentes en el campo del arte. (Giunta, 2021, p. 87)

Giunta señala que es en lo oculto en donde existe “una reserva de insubordinación y de cuestionamiento al orden establecido” (Giunta, 2021, p. 87). Estos cuestionamientos tienen influencia sobre cómo funciona el arte y la cultura en el mundo. En el contexto de este proyecto, en el panorama de América Latina además de una mirada feminista también se debe tener en cuenta la colonialidad. A continuación, detallaré los puntos de encuentros de la

colonialidad en los esquemas de reconocimiento artístico que operan en la región latinoamericana.

4. 3. 3. Algunos cuestionamientos descoloniales de la narrativa del arte occidental

¿Cómo se podría tener una historia del arte desde el sur global distanciado del canon europeo que incluya artistas racializados, disidencias de género, migrantes, y otros grupos tradicionalmente excluidos? Una posibilidad es cuestionar las limitaciones en el mundo artístico occidental en torno a lo que se considera «arte». Como hemos visto anteriormente, los inicios de la denominación de «arte» se generan en la antigua Grecia con su separación de la «artesanía». Con el tiempo se ha visto que esta distancia se puede considerar bastante ficticia; sin embargo, en las amplias colecciones predomina el arte que responde a la pintura o la escultura desde un canon de expresión principalmente visual.

¿Cómo nos distanciamos de estas limitaciones en el arte que excluyen propuestas que no encajen para valorar todas las expresiones artísticas? La investigadora Zulma Palermo establece que en el sur global la colonización marca el lugar desde donde se producen los “valores estéticos” (Palermo, 2012, p. 229). No obstante, las expresiones artísticas de las culturas originarias no desaparecen en ese «proceso civilizatorio», por lo que resalta lo siguiente:

Porque el arte es también, como sostiene Aníbal Quijano (2001), la forma por antonomasia a través de la que los “vencidos” han resistido desde la colonia la imposición de ese paradigma, expresando a través de él la propia experiencia ya que, en breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentido nuevo a los símbolos e imágenes ajenos y después a transformarlos y subvertirlos por la inclusión de los suyos propios en cuanto imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era

posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertirlos, ni apropiárselos sin reorganizarlos. (Palermo, 2012, p. 230)

Es así que podemos ver las expresiones artísticas en el Sur Global post-colonización desde otro punto de vista en el que pesen las respuestas al orden impuesto. Por ejemplo, la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui habla de la visualización como de las limitaciones impuestas con la colonialidad. Propone que “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” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23). De esta forma, la autora nos da nuevos parámetros para pensar expresiones en formas artísticas relacionadas a otros sentidos como puede ser el arte textil con sus texturas, el arte culinario en el gusto o la performance con el movimiento.

Personalmente, he visto más expresiones de estos tipos en espacios de arte contemporáneo como el centro artístico Matadero, en Madrid, España. Es en este centro que gana notoriedad el colectivo Ayllu, formado por inmigrantes racializados y disidentes de género de América Latina y el Caribe, quienes han propuesto obras que integran todos los sentidos como sus más recientes obras como “Oración a la Santa Regularización” o su altar dedicado a Nuestra Señora de los Papeles.

Este planteamiento de tentativa descolonial también invita a preguntar qué forma se quiere participar en el mundo artístico dominado por lo que el investigador Joaquín Barriando (2011, p. 26) denomina una “matriz de colonialidad de la economía visual trasatlántica transmoderna”. Anteriormente he revisado que las políticas de visibilidad también incluyen la posible tokenización y la exotización de propuestas que disrumpe el arte occidental. Es aquí donde retomo el análisis de Mosquera donde habla de la importancia de ampliar la red de instituciones artísticas de la región.

El déficit de proyectos, cooperación y de redes «Sur-Sur» es un legado colonial que no se ha modificado lo suficiente. Solo la acción de redes, programas institucionales y colecciones «horizontales» puede ampliar verdaderamente y democratizar la circulación y colección de arte internacional la legitimación del arte mediante la creación y el fortalecimiento de criterios alternativos provenientes de diferentes epistemes, valores, posiciones y agendas. Una forma de medir cuán globales es el «Sur global» sería considerar su aptitud para legitimar el arte en el plano internacional, que es débil y está condicionada por cánones y dependencia verticales y por la aceptación de cierta mentalidad colonial, (Mosquera, 2020, p. 355)

Las propuestas de estos investigadores por generar nuevos paradigmas es lo que marca el contexto del proyecto actual. Lo que presento está pensado en estos márgenes donde se tiene en cuenta los relatos de las historias del arte en el sistema euroestadounidense actual y las historias que se necesitan escuchar y reconocer en diferentes latitudes y entre latitudes. Considero que se trata de no ceñirnos a la necesidad de que el valor artístico sea reconocido por un sistema único y universal, sino más bien que buscar otras alternativas que nos permita utilizar nuestra voz y sentirnos escuchados como artistas.

5. Metodología

El desarrollo del presente trabajo se da en el contexto académico con el resultado de piezas artísticas. Es por esto que seleccioné un enfoque cualitativo que puede responder a necesidades desde un aspecto técnico de la investigación y la creación de una serie. El método que exploré es el de la investigación-creación, como fue planteado por Ascuntar Rivera y Córdoba-Cely (2021). En su texto recopilatorio hablan de abrir paso a un método flexible pero con puntos a seguir.

El punto de partida serían las preguntas de la investigación planteadas en la introducción y como objetivos en el trabajo. También seguí la parte de interacción con el entorno comunitario por medio de las entrevistas. Estas tienen como fin generar “relaciones dialógicas entre los actores” (Ascuntar Rivera y Córdoba-Cely, 2021, p. 19). Finalmente, desarrollé el proceso creativo pasando de prototipos a resultados finales. Este camino es el área más flexible, ya que depende de las ideas que surjan. Vi un gran valor en tener un marco teórico que apoye el proceso creativo, como lo explican los autores.

En este sentido, las investigaciones que recurren al arte como procedimiento útil a la indagación, convierten la actividad creativa en un proceso que aporta valor a la investigación misma, al incrementar el saber en las disciplinas artísticas. (Ascuntar Rivera y Córdoba-Cely, 2021, p. 34)

La investigación bibliográfica fue útil para poder continuar con la exploración de imágenes y conceptos a implementar en cada pieza. De tal forma, se puede vincular la investigación bibliográfica y audiovisual con el proceso de creación. A continuación, detallaré los que incluyó cada parte mencionada.

5. 1. Investigación bibliográfica y audiovisual

Aunque se trate de un trabajo creativo y personal, ha sido fundamental la investigación bibliográfica para el desarrollo del proyecto. Tomé en cuenta libros físicos, virtuales, estudios, revistas y piezas audiovisuales para construir la teoría que acompañe mi propuesta. Los relatos plasmados en las obras viven entre esa frontera entre lo académico y lo vivencial.

Ambas cosas se ponen en valor para dar lugar a una metodología que reconozca la subjetividad en la selección del material utilizado como referencia. La transparencia es una parte del método de investigación y creación. Es así que la investigación formal sigue los intereses e intereses como artista.

5. 2. Entrevistas

Se realizaron dos entrevistas breves a mi madre y mi abuela materna. Son las personas de mi familia con las que tengo más contacto en mi familia y las que conocen del proyecto en desarrollo. El enfoque siguió lo planteado por Leonor Arfuch (1995) sobre esta herramienta. Su propuesta se concentra en el análisis de diálogo y me dio guías para llevar adelante entrevistas que giran en torno a mi vida personal.

Es que, justamente, los usos de la entrevista no siempre apuntan a incrementar nuestro conocimiento de los «hechos» sino, muy frecuentemente, a relacionar dos universos existenciales, lo público y lo privado, en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones. (Arfuch, 1995, p. 24)

Las entrevistas se realizaron por teléfono en el contexto de una conversación cotidiana. Mi madre y mi abuela viven en países diferentes (Estados Unidos y Perú, respectivamente), por lo que no hablo con ellas a diario. Cuando compartimos nos contamos las novedades en nuestras vidas. En este caso me interesaba que siguiera siendo una conversación (Arfuch, 1995, p. 37-38). Aunque había flexibilidad, establecí un cuestionario guiado por entender su visión sobre la relación familiar que tenemos con el arte —incluyendo el arte textil—, sus sentimientos relacionados con la migración y la percepción que tienen de mí en la distancia.

Figura 1. *Cuestionario básico para las entrevistas*

1. ¿Cómo ha marcado la migración tu vida?
2. ¿Qué lugar ocupa el arte en tu vida?
3. ¿Qué lugar ha ocupado el arte en la familia?
4. ¿Cómo me describirías?
5. ¿Cómo describirías lo que significa vivir lejos de mí?

Estuvieron de acuerdo de participar después de explicarles que mi trabajo gira en torno a las historias personales y las personas detrás del textil. Los roles estaban establecidos, pero

al ser preguntas bastante personales, les pedí que solo contestaran si se sentían cómodas. Sus respuestas me permitieron conocer más sus historias y la percepción de procesos por lo que yo también paso, como puede ser el de la migración (ver anexos E y F). Esta herramienta fue fundamental para el proceso creativo detrás de las obras.

5. 3. Producción y creación

Las ideas para cada pieza comenzaron con una lista de diez momentos claves en las que tomo contacto con diferentes expresiones políticas que cambiaron mi vida (ver anexo A). Los movimientos políticos sobre la reivindicación LGBTI+, los feminismos, el antirracismo y la descolonialidad. Sin embargo, las piezas no están dedicadas a cada movimiento, más bien responden a encuentros donde reconozco mi propia situación como sujeto político.

Es complicado poder describir la metodología detrás de la creación cuando son muchas las ideas y las sensaciones que van dando forma al resultado. Un paso inicial del método investigación y creación es partir desde la incertidumbre y acercarse a lo colectivo (Ascuntar Rivera y Córdoba-Cely, 2021, p. 485). Al momento de escenificar los momentos seleccionados se deben reconocer los elementos que se van a usar como símbolos leídos en un contexto específico.

Después de tener bocetos sobre los que comenzar a construir con los materiales (ver anexos B y C), el diálogo con lo material en lo textil se volvió algo básico. Desde la transparencia de una tela, su brillo y su peso, todo se debe tomar en cuenta al momento del ensamblado. Es así que se aterriza en un aprendizaje sensorial que dictamina lo que se cose, lo que se borda y lo que se dibuja según lo que permita la tela y el mensaje que quiera transmitir.

Su montaje se da sobre placas de polipropileno para jugar con lo que considera una obra tradicional dentro del “cubo blanco” del arte occidental marcado por el orden

heteropatriarcal. Cuando pienso en montarlo así pienso en las obras de mi madre, mi abuela y mi bisabuela que pasaron desapercibidas en el relato familiar. Su legado está integrado en cada puntada.

6. Obras

6. 1. El proceso con telas

La selección de telas responde a dos elementos. Uno, y potencialmente el principal, la aleatoriedad de las que se encuentran disponibles. Mi compras son limitas a las áreas de descuentos. Son dos puntos de venta en Madrid, ambos en el centro de la ciudad donde se encuentran telas a un precio accesible. Casi todas las implementadas en las obras han tenido un costo entre dos a un euro por metro. El resto de telas utilizadas provienen de ropa, sábanas y cortinas que tenía previamente.

La compra de las telas las puedo dividir en dos partes. La primera fue mucho más esporádica y se concentró en seis telas de color entero y con estampados que simplemente llamaran mi atención. La segunda etapa fue posterior a la realización de bocetos por lo que ya tenía en mente algunos requisitos. Necesitaba tener colores enteros y estampado poco contrastados. Asimismo, las telas debían tener poca elasticidad y más densidad para evitar transparencias. Es así que pude tener todas las necesarias para implementar las ideas desarrolladas.

6. 2. El uso de fotografía

Las fotografías utilizadas provienen del mi archivo personal o el de mi familia. Al tener un alto número de fotografías, por mi interés como fotógrafa, tuve que partir de las necesidades de los bocetos (ver anexo D). De igual forma, navegar una recopilación tan amplia fue un reto a afrontar.

Tomo fotos con cámaras analógicas desde los 10 años y estas se encuentran en el archivo familiar. Mis familiares tuvieron acceso a estas cámaras desde hace dos generaciones, por lo que también tengo registros de la vida de mis bisabuelas, abuelas y mis tías. Fueron pocas las imágenes utilizadas de los álbumes familiares. Lo que me gustaría resaltar es el apoyo de mi abuela materna en la revisión. Al estar físicamente lejos de estas fotografías —se encuentran en Lima, mientras yo resido en Madrid—, mi abuela Martha me mostró las imágenes a través de videollamadas y se encargó de escanear las seleccionadas.

Desde el 2015, tomo fotografías digitales con intención de documentar una realidad. Mi carrera universitaria como periodista me llevó al registro de protesta y manifestaciones en Lima, Perú. Asimismo, a modo de introspección comencé a registrar mi camino por medio de autorretratos y fotografías de mi entorno cotidiano. Es así que he podido construir un archivo de miles de fotografías en diversas memorias externas.

Finalmente, las ideas plasmadas en los bocetos me permitían tener referencias de lo que me gustaría buscar entre lo guardado. El primer paso es tener una selección amplia para cada pieza y probar las imágenes que encajaban mejor en cada composición. Tomé en cuenta tanto el mensaje como la cohesión estética en el resultado final.

Precisamente por la necesidad de construir un relato personal utilicé una ilustración de una tapada limeña de dominio público en la pieza IV — publicada en la revista española *El Museo Universal* en 1863—. Me pareció una imagen poco explorada dentro del imaginario feminista limeño, lleno de contradicciones y complejidades como expresión interseccional.

6. 3. Intervención con bordado y pintura

La implementación del bordado y la pintura comienza en los bocetos, pero toma forma al momento del trabajo sobre telas. Como he mencionado en la metodología, el trabajo con las

telas se vuelve un aprendizaje sensorial. Depende de cada una si se utiliza máquina o si prefiero el efecto que tiene cuando se borda alguna parte del textil.

Muchos de los elementos están adheridos para guiar la mirada. Por ejemplo, en la pieza VI, se incluyó un material prefabricado para destacar un bordado personal. De esta forma podía resaltar esta parte encima de un fondo rojo que podría eclipsar el elemento.

Finalmente, el uso de la pintura se centró en dar algunos detalles complementarios y la inclusión de mensajes. Los textos son mi manera de plasmar pensamientos esenciales para la pieza. Me resulta muy complicado alejarme de la textualidad porque ha formado una parte integral de mi vida, por lo que intento incorporarlo con naturalidad en mis composiciones. Los mensajes son esenciales para sentirme cómoda con lo que expreso.

6. 4. Presupuesto

El presupuesto de la serie fue reducido por condiciones personales. Existen varios elementos que tenía previamente por mis labores relacionadas al textil, así como otros que compré para el proyecto pero que usaré en futuras ocasiones. Es por esta distinción que el presupuesto tomará en cuenta los materiales directos y los indirectos. El precio de los materiales indirectos fueron amortiguados en diferentes momentos, así se pudo asumir el costo en plazos.

Tabla 1. Presupuesto de la producción

Elemento	Unidad	Cant.	Pr. Unit.	Pr. Total.	Acumu.
Costos de producción					
Costos directos					
Tela	metro	10	2,00	20,00	
Tela defectuosa	metro	2	1,00	2,00	
Hilo fantasía	metro	2	1,20	2,40	
Cinta de tela termoadhesiva	metro	1	1,00	1,00	
Cenefa bordada	centímetros	1	1,20	1,20	
Polipropileno (100x50cm)	unidad	3	1,97	5,91	32,51
Costos indirectos					
Set de Hilos	unidad	1	17,54	17,54	
Set de pintura para textil	unidad	1	26,99	26,99	
Tijera para telas	unidad	2	11,00	22,00	
Set de agujas	unidad	1	1,50	1,50	
Hojas de impresión en tela	unidad	1	9,99	9,99	
Set de pinceles	unidad	1	12,99	12,99	
Lapicero para marcar tela	unidad	3	2,39	7,17	
Regla (60x15cm)	unidad	1	17,00	17,00	115,18
Costos de administración					
Electricidad	acumulado	1	5,00	5,00	
Transporte	acumulado	1	12,20	12,20	
Tinta de impresión	unidad	1	23,99	23,99	
Paquete de 100 folios A4	unidad	1	2,29	2,29	43,48

Finalmente, los costos de administración son la estimación de lo que ha involucrado la labor, como la electricidad. En el caso del transporte y hojas, son gastos que asumo rutinariamente como parte del espacio de trabajo que tengo.

6. 5. Presentación de obras: narrativas en movimiento

La serie “ansiedades y encuentros” consiste en seis piezas de técnica mixta sobre telas de 50x50 cm (ver anexo G para ver las imágenes a mayor tamaño). Su montaje se da sobre placas de polipropileno de 50x50 cm para jugar con lo que se considera una obra.

A continuación, detallaré los nombres de cada pieza y pequeños textos que den mayor contexto a las obras.

I. Sueños y mentiras en sistema migratorio

Creí en el sueño de migrar y prosperar desde muy pequeña. Veía todos los sacrificios de mi madre y la presión crecía por aprovechar todas las oportunidades que se presentaban. Cuando estábamos solas en el medio de Texas, Estados Unidos, aprendí un nuevo idioma lo más rápido posible. Ambas nos corregíamos para poder mejorar nuestro acento.

Dentro de nuestro privilegio como migrantes con una *green card*, no perdíamos el chance de agradecer a los ángeles que nos protegían, sin espacio para procesar la distancia. No es hasta diez años después cuando la ira y el dolor se volvieron desbordantes. Aguantamos la precariedad, los malos tratos, ver cómo nuestra comunidad convive con el miedo. Regresamos en varias ocasiones a Lima, pero ya no se sentía como nuestra “casa”.

Hice todo lo posible por cumplir el sueño, pero creció en mí el resentimiento sobre el silencio que rodea nuestra experiencias. El sistema migratorio actual es cruel, no hay régimen que proteja al migrante y haré todo lo posible porque se conozca lo que esconden sus promesas de “progreso”. El texto detrás de la cortina se lee: “Who looks after migrants? Who

listens after distance breaks out hearts? When?" [¿Quién cuida a los migrantes? ¿Quién nos escucha después de que la distancia rompe nuestros corazones? ¿Cuándo?].



II. El enigma de mi identidad

Cuando iba a visitar a mi bisabuela Natalia después de volverme agnóstica cada vez que me preguntaba si había ido a misa, yo respondía que no. Nunca me preguntó más, solo me decía que vaya el próximo fin de semana. Su falta de insistencia o sermones era bastante reconfortante. Lo que hacíamos era cantar canciones de la iglesia que sabía desde pequeña y eso me hacía muy feliz. Fue algo que compartimos hasta sus últimos días. Era la muestra de que nunca olvidaría lo que me había enseñado.

La primera vez que estuve expuesta a otras religiones fuera de la católica, mi bisabuela calmó mi desconcierto y me dijo que lo importante era tratarnos con amabilidad. Mi bisabuela no supo que soy bisexual, no me vio como feminista, pero estoy segura que me hubiera

apoyado apesar de sus prejuicios. Sus palabras me acompañan mientras sigo explorando mi identidad como migrante, nieta de inmigrantes chinos y todo con lo que me iré encontrando. Mi familia biológica y mi familia elegida me acompañan, sé que las respuestas vienen de adentro.



III. Olas de aceptación

Cuando encontré la fotografía como medio de expresión, me fascinaba ver y retratar a los demás. Fue mi herramienta para lidiar con mi ansiedad social y conectar. A la vez quería comprender cómo se siente estar frente a la cámara, un acto que puede ser intrusivo si no existe complicidad.

Vi como otras artistas exploraban su imagen como una forma de controlar las narrativas en torno a su cuerpo. Desde el 2015, comencé con los autorretratos y vi lo que me costaba mirarme renegar. Mi nariz, mis cachetes, mis dientes, todo hacía difícil sostener la mirada mientras corregía la luz en los programas de edición.

Los discursos que escuchaba sobre la aceptación del cuerpo, los cánones de belleza eurocéntricos, me daban el empuje para responder a mis críticas con una nueva autopercepción. Las palabras de activista me ayudaron a dejar de ver mi mente como un campo de batalla y ahora son olas que navego mientras me abrazo.



IV. Gritos destapados

La imagen de la tapada limeña responde a la necesidad de las mujeres de tener una vida secreta, alejadas de la cucufatería. También es una visión del privilegio que tenían las mujeres de élite, sólo ellas tenían una imagen a sostener. Como mujeres limeñas no podemos dar la vuelta a ese privilegio que hemos heredado. Esta conciencia de clase nos ayudará a cuestionarnos sobre el tipo de feminismo que estamos apoyando.

Una de mis mejores amigas de la universidad me acercó a su núcleo de activistas feministas. En el contexto de la multitudinaria marcha de #NiUnaMenos en Lima, el día de la marcha y estamos todas listas para gritar. Mi amiga me comentó que estaban pensando en

cómo incluir al amplio porcentaje de mujeres en Lima que no pueden dejar de trabajar porque viven del diario.

Aprendí que el feminismo que no toma en cuenta a todas las mujeres, no centra el cambio en la justicia social. El feminismo que conocí a los 18 años fue uno que me dio el espacio para cuestionarme, sanar, crecer y buscar una comunidad donde todo esto sea celebrado.



V. Casi un año sobria

La culpa y vergüenza después de cada borrachera era mucho peor que cualquier síntoma físico. Desde los 16 años bebo y no puedo parar. Comenzaba las noches como el resto de mis amigas, con algunas copas y terminaba con una botella de vino que bebía sola. No entraré en lo que me motivaba, entre la presión y la tristeza, quiero hablar de lo que me llevó a la sobriedad.

Tenía miedo de perder la estabilidad que había construido. Mis problemas con el alcohol habían aumentado con el tiempo. Asistí a mi primera reunión y comencé a leer sobre la sobriedad. Mi abuelo, mi padre y mi padrastro han tenido o tienen problemas con la bebida o las drogas y las mujeres en mi familia han vivido una y otra vez los patrones de esta enfermedad.

En mi familia dirían que lo mío no es tan grave. Incluso puede que digan que exagero, pero yo sé que esta enfermedad solo empeora y no quiero llegar a cumplir sus expectativas para pedir ayuda. A punto de cumplir un año de sobriedad, agradezco a todas las que creen y apoyan una vida libre de las dependencias que nos alejan de lo que somos.



VI. Miedo, camino y celebración

Una noche estaba paseando con mi novia de la mano por las calles de Miraflores. Un señor nos pasó y nos dijo que terminaríamos en el infierno. Mi pareja se enojó y tuvo que contenerse para no generar una situación más peligrosa. Seguimos caminando y desde entonces tuve más cuidado con nuestras muestras de afecto.

Un año antes había ido a mi primera marcha del orgullo. Una compañera me pintó una bandera LGTBI+ en el cachete. Después —de camino a la casa de mi tía—, subí al transporte público con la bandera y con miedo a reacciones, pero feliz por el encuentro con un espacio donde me sentí libre. Llegué y estaban unos amigos de mi tía. Uno de ellos vio la bandera y me preguntó si era gay.

En ese momento me congelé —todavía profundamente en el closet— y respondí que no. Recuerdo la culpa que sentí al borrar la bandera, la debilidad. Mi tía dijo que yo solo apoyaba al colectivo. Años después, abiertamente bisexual, me sigue acompañando la ira oculta que me generó estos encuentros. En las marchas no pierdo la oportunidad de gritar el miedo —escupir la rabia, como diría el colectivo Ayllu— y también celebro que no nos quedaremos callades.



7. Biografía de la artista

Mi nombre es Sophia Wong y soy una retratista, artista e investigadora peruana. Tengo seis años de experiencia como fotógrafa freelance. Nací en Lima, Perú en el '96. Mi familia estuvo llena de complejidades, al tener una madre soltera muy joven con una familia bastante conservadora. Mi lado paterno es de ascendencia china, por lo que la tradición tusán siempre ha sido parte de mi vida.

Emigré a los 11 años a Estados Unidos —una experiencia que configuró mi visión— y regresé a Lima para terminar la secundaria. Varios años después conocí la fotografía mientras cursaba el Grado de Periodismo y Comunicación por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Me interesó mucho combinar el mundo audiovisual con la investigación.

En el 2017, obtuve una beca para un intercambio estudiantil becado en la Universidad Camilo José Cela (España), donde llevé clases de Historia del Arte, Periodismo Científico y Literatura. Al regresar a Lima, trabajé como comunicadora en una asociación que realizaba el análisis de políticas públicas a nivel nacional, mientras tomaba cursos de Fotografía y Poesía en el Centro de la Imagen y el Centro Cultural de la PUCP.

Tuve la oportunidad de participar en discusiones sobre equidad e interseccionalidad desde investigaciones y como ponente en el 1° Encuentro Ciencia, Tecnología y Sociedad Perú. Es así que mi visión como feminista interseccional se comenzó a fortalecer de la mano, principalmente, de compañeras con las que compartía.

Ante el machismo desbordado, inseguridad y desigualdad del Perú, busqué oportunidades para emigrar y continuar mis estudios. En el 2018, recibí una beca para realizar un Máster en Fotografía y Postproducción en la escuela Too Many Flash en Madrid. Durante el primer año fui seleccionada para participar del Programa de Desarrollo para Estudiantes de Canon con el que asistí a Visa pour l'Image 2019 en Perpignan, Francia.

En mi trabajo personal comienzo a explorar la salud mental, los movimientos migratorios de sus ancestras, así como lo que significan los míos y el activismo desde una mirada interseccional. Actualmente, continúo mis estudios con el Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y cuir/queer) en la Universidad Miguel Hernández. Disfruto de aprender y encontrar espacios para compartir información de una forma abierta.

Desde el 2020 dirijo la plataforma In The Frame, un blog dedicado a principiantes en las artes visuales. Tiene la finalidad de acompañar a las mujeres y personas no-binaries que , como yo, inicien su carrera y compartir información para activar soluciones a las barreras que se enfrentan. Me encargo de producir un programa radial llamado “Creamos”, el cual emite entrevistas y conversaciones semanales con artistas.

Actualmente, trabajo la fotografía de autor, el videoarte y el arte textil desde una visión documental y personal. Creo piezas íntimas con reflexiones sobre ser adulta, la ansiedad, vivir lejos de mi familia y cómo sobrevivir como creativa. Asimismo, formo parte de un equipo que busca crear un espacio físico para disidencias migrantes en Madrid llamado “Nave disidente”.

8. Conclusiones

Han pasado meses desde el inicio de este proceso y puedo asegurar que ha sido completamente transformador a nivel principal. He podido concluir que queda mucho trabajo por hacer para tener una nueva mirada sobre las mujeres que han estado detrás del trabajo textil. El mundo textil es muy amplio y diverso, lo que lo hace un excelente vehículo para conocer historias que enuncian vivencias que tradicionalmente no han sido escuchadas.

A nivel particular, pude encontrar que el trabajo textil ha sido un legado familiar que no ha permitido compartir nuestros saberes y vernos con la capacidad de crear. Este proyecto me ha dado la oportunidad de hablar con mi madre y mi abuela sobre cómo percibimos esta labor y como todavía nos une a pesar de la distancia. Todo lo que ellas han creado me han llevado a este camino como artista y dentro del activismo. Durante la entrevista a mi abuela materna, ella relató cómo había comenzado la tradición de costura y tejido en la familia:

A mi mamá le gustaba mucho coser, mucho tejer, a mi abuela también. ¿Entonces de repente también de ahí nace, no? Has visto tejer a la mamá de tu abuelo también. La vi tejer a tu tatarabuela Hermelinda, la vi hacer lindas cosas. Mi mamá tejía a crochet, hacía un cubrecamas de dos plazas, corrido —no en pastillas—. Tejía corre manteles, hacía chompas, chalecos de todos. (Marta Zapata, comunicación personal, 03 de agosto, 2022)

Desde el inicio de esta memoria me he situado como una mujer-cis migrante feminista y a lo largo del desarrollo de la investigación me he reconocido como parte de movimientos mucho más grandes. He pretendido abordar temas complejos evitando hacer simplificaciones y han quedado varios temas fuera de lo que he podido abarcar. Aunque he intentado tener una propuesta diferente, sigo líneas que han sido trabajadas por múltiples personas que también han puesto sus historias en el centro. Es por esto que debo agradecer a todes quienes han sido

ciudades en este trabajo, en particular a quienes se sitúan en el feminismo chicano y el feminismo descolonial por todos sus aportes.

Finalmente, solo queda comentar a modo de cierre, que el textil es un vehículo que ofrece una nueva conexión entre los sentidos, desde sus diversos colores, densidades y texturas. De este modo, se vuelve un campo que permite la autoexploración desde una sensibilidad que sostiene como tentativa materializar algo tan inmaterial como lo son las memorias. Trabajar con el textil como medio es un reto de aprendizaje constante y se ha vuelto el campo en el que más me he podido identificar.

9. Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. (2015). *Let Us Be the Healing Of the Wound: The Coyolxauhqui Imperative—la sombra y el sueño*. In *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Duke University Press.
- Anzaldúa, Gloria. (2009). *The Gloria Anzaldúa reader* (A. Keating, Ed.). Duke University Press.
- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Agosín, Marjorie. (1985). *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*. Vol. LI, Núm. 132-133, *Revista Iberoamericana*.
- Arango, Joaquín (2000). *Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración*. En: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, No 165, septiembre, p. 33-47.
- Arfuch, Leonor. (1995) *La entrevista, una invención dialógica*. Paidós.
- Alvaro Zamora, María Isabel; Borrás Gualis, Gonzalo; y Esteban Lorente, Juan Francisco. (1990). *Introducción general del Arte*. Ediciones ISTMO.
- Ascuntar Rivera, María Cristina y Córdoba-Cely, Carlos (2021) *Investigación+Creación a través del Territorio*. Universidad de Nariño.
- Barriandos, Joaquín. (2011) *La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. *Nómadas*, núm. 35, p. 13-29.
- Bartra, Eli (Ed.). (2004) *Creatividad invisible : mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.

- Baksh, Rawwida y Vassell, Linnette. (2013). Women's citizenship in the democracies of the Americas: the English-Speaking Caribbean. Inter-American Commission Of Women.
- Betemps Bozzano, Caroline y Egaña Rojas, Lucía. (2019). Acá soy la que se fue: relatos sudakas en la Europa fortaleza. Traficante de sueños.
- Brüderlin, Markus. (Ed.). (2013). Art & Textiles: Fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present. Hatje Cantz.
- Calvo Serraller, Francisco. (2014). El arte contemporáneo. Taurus.
- Castillo, Ana y Moraga, Cherríe (Eds.). (1988). Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. Ism Press.
- Caso, Ángeles. (2019). Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras. Editorial Planeta.
- Cornejo-Polar, Antonio. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. Revista Iberoamericana, Vol. LXII, Núm. 176-177, p. 837-844.
- Curiel, Ochy. (2009). Descolonizando el feminismo: Una perspectiva desde América Latina y el Caribe. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista.
- Curiel, Ochy. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. Nómadas, núm. 26, 2007, pp. 92-101.
- Eberhard Cotton, Giselle. (2012). The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the "New Total Role of a Swiss City in the "New Tapestry" Movement in Eastern Europe After World War II. Textile Society of America Symposium Proceedings.
- Eldiario.es. (2021, 20 de abril). VOX carga contra los menores migrantes con datos manipulados en sus carteles de campaña.

https://www.eldiario.es/madrid/vox-coloca-publicidad-electoral-estacion-sol_1_7840154.html.

Freeland, Cynthia .(2004) Pero ¿esto es arte?: Una introducción a la teoría del arte. Cátedra.

Gómez, Jaime Alberto. (2010) La migración internacional: teorías y enfoques, una mirada actual. Semestre Económico, vol.13, no.6.

Harris, Jennifer. (2012). 5000 Years Of Textiles. The British Museum Press.

Hidalgo, Diana. (2021). Mama Quilla: la espera por una urgente y necesaria reparación colectiva. Revista Memoria. Recuperado el 19 de julio de 2022, de <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/reportaje/mama-quilla-la-espera-por-una-reparacion-colectiva-urgente/>.

Lugones, María. (2011). Hacia un feminismo descolonial. La manzana de la discordia, Vol. 6, No. 2: 105-119. (G, Castellanos, Trad.).

Ministerio de Cultura Cusco. (2020). VIDEOS DEL TEXTIL Q'ERO. <https://www.youtube.com/watch?v=BPQbdDs5NmU>.

Mitsilegas, Valsamis. (2012). Immigration Control in an Era of Globalization: Deflecting Foreigners, Weakening Citizens, and Strengthening the State. Indiana Journal of Global Legal Studies, 19(1), 3–60. <https://doi.org/10.2979/indjglolegstu.19.1.3>

Montañés, José Ángel. (2022, 3 de febrero). Vírgenes, alienígenas, porcelanas rotas y cuartos oscuros en el Santa Mónica de Barcelona. El País. <https://elpais.com/espana/catalunya/2022-02-03/virgenes-alienigenas-porcelanas-rotas-y-cuartos-oscuros-en-el-santa-monica-de-barcelona.html>.

Mosquera, Gerardo. (2020). Arte desde América Latina (y otros pulsos globales). Ediciones Cátedra.

National Geographic. (2017, 8 de febrero). El “top ten” de museos y galerías del mundo. <https://www.nationalgeographic.es/viaje-y-aventuras/el-top-ten-de-museos-y-galerias-del-mundo>.

Nochlin, Linda. (2022) Mujeres, arte y poder y otros ensayos. (M. Dávila-freire, Trad.) Editorial Planeta. (Trabajo original publicado en 1988).

Quijano, Aníbal. (2020). Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. CLACSO y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Redacción LR. (2017, 16 de octubre). Lima es la quinta ciudad más peligrosa del mundo para las mujeres. [Larepublica.pe. https://larepublica.pe/sociedad/1111331-lima-es-la-quinta-ciudad-mas-peligrosa-del-mundo-para-las-mujeres/](https://larepublica.pe/sociedad/1111331-lima-es-la-quinta-ciudad-mas-peligrosa-del-mundo-para-las-mujeres/).

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón.

Rodríguez, Jorge. (2021, 12 de junio). Las tejedoras mayas que defienden sus creaciones como memoria histórica y modelo de desarrollo. El País. <https://elpais.com/planeta-futuro/2021-06-12/las-tejedoras-mayas-que-defienden-sus-creaciones-como-memoria-historica-y-modelo-de-desarrollo.html>.

Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. (2015). Textiles: Open letter. Sternberg Press.

- Stefoni, Carolina. (2018). Panorama de la migración internacional en América del Sur. CEPAL.
- Talpade Mohanty, Chandra. (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. (M. Vinós, Trad., 3ªedición).
- Tauzin-Castellanos, Isabelle. (2017). El primer ensayo de Flora Tristán: “Necesidad de acoger a las extranjeras” (1835).
- Oroza Busutil, Rebeca y Puente Márquez, Yoannis. (2017). Migración y comunicación: su relación en el actual mundo globalizado. *Novedades en Población*, vol.13 no. 25.
- Palermo, Zulma. (2012). Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos. Centro de Estudios Y Actualización En Pensamiento Político, Decolonialidad E Interculturalidad, Universidad Nacional Del Comahue.*, 223–235.
- Postrel, Virginia. (2020). El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo (L. Luengo, Trad., 3ªedición). Ediciones Ciruelas. (Trabajo original publicado en 2020).
- Puncel, Margarita. (1991). Entre telas y telares: arte textil contemporáneo. Fundación Santillana.
- Organización Internacional para las Migraciones [OIM]. (2019, noviembre). Informe sobre las migraciones en el mundo 2020. Recuperado el 19 de julio de 2022, de https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020_es.pdf.
- United Nations [UN]. (s. f.). Migración | Naciones Unidas. Recuperado 19 de julio de 2022, de <https://www.un.org/es/global-issues/migration>.
- Weddigen, Tristan. (2011). *Metatextile: identity and history of a contemporary art medium*. Edition Imorde.

10. Anexos

A. Desarrollo de momentos seleccionados para las piezas.

Moments

- * mi abuela preguntándome si he ido a la misa siendo agnóstica + cantando.
- * gay straight alliance, una celebración de aceptación de ley matrimonio.
- * bandera en mi cachete después de marcha ¿eres gay? + van al infierno.
- * mi cupcake y gritarme "vuelve" a tu país y el reclamo de mi madre.
- * construir nuestras genealogías con el apoyo de compañeros y navegar Madrid.
- * autorretratos para mirarme y como liberación de culpa sobre mi cuerpo
- * investigación sobre las vidas perdidas en conflictos socio ambientales en Perú
- * Gritando por nuestra libertad y porque nos faltan mucha - ni una menos.

B. Bocetos iniciales de las piezas.

⑧ Usar tu voz (a pesar del miedo)

- * Gritar por nuestras vidas y por libertad de ser
- * Destápatate o tapate pero destruye los sistemas.

* Fondo con pin de poeta. Histórica y crítica (Womigo. - Mundo / historias nuevas)

② Dejar de beber o escapar

- IVE ALWAYS LIKE YOU
- YOU CANT SCARE YOU
- mi sobriedad es sanación intergeneracional
- Self sabotage
- la recuperación requiere paciencia
- resaca de tristeza y soledad

④ Cortinas y humos

- * Cortinas que esconden una realidad
- * Mipapamoi y no sabemos la desprotección que enfrentamos

⑤ Mi abuela preguntándome si no he ido a la iglesia: ¿cómo está que canta en la iglesia?

- perlado, y arcaico o textos de panóptico mayor
- fotos de familia como conservación
- yo de pequeña en el centro

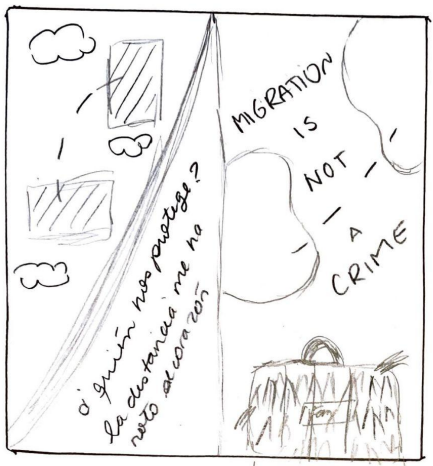
⑥ Autorretrato para mirarme y liberarme de otras miradas.

- azul fondo como agua
- autorretratos
- ondas en ondas

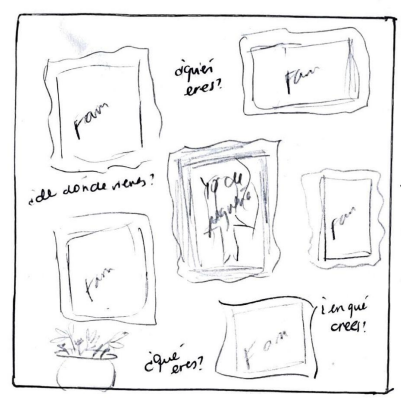
③ Después de la marcha del orgullo, me preguntan ¿eres gay? y años después me mandan al infierno.

- grita culina
- bus con dos arcaicos adentro o con calor, y representación
- "Fuck you, I'm free"
- fire of hell, make hell fun again.

C. Bocetos finales a escala de las piezas.



- * tela de colores
- * tela de fondo oscuro
- * telas de territorios



pared familiar de recuerdos y preguntas

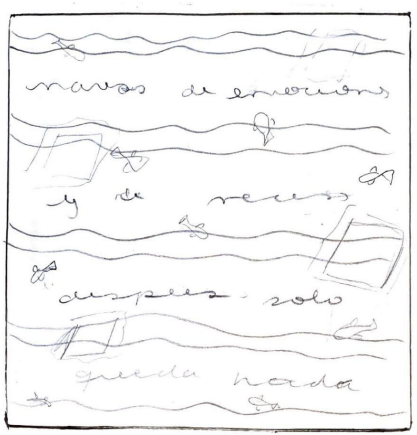
- fondo marino de pared
- tela para cuadros
- tela o dibujo para fotos
- preguntas dibujada o bordada

- * FOTO PRINCIPAL: 40 de pequeña
- * FOTOS FAMILIARES: 5-6 fotos

- de dónde eres
- qué eres
- en qué eres
- quién eres

- FOTOGRAFIA: 40 pequeña
- FOTOFAMILIAR: 5-6 fotos
- FOTODIAGRAMAS: 4 lugares diferentes de la vida

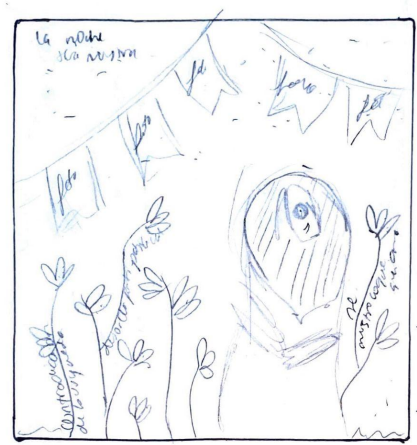
- terminados
- * 2,5 x 2
- * 2 x 1,5
- * 1,5 x 1,5
- * 2 x 1
- * 1 x 2,5
- * 2,5 x 2



- fondo:
- o marcas de azul como olas
- partes
- o 8 peces de colores oscuros
 - o 6 fotografías autorretratos a través del tiempo

ideas de estudio

- * Olas que den ilusión de agua de mar
- * peces de diferentes tamaños
- * fotos que flotan en la marera sobre papel



Tapada en el jardín de noche

- fondo oscuro para noche
- tela de velo oscuro o contrastado
- tela de rope negro simple
- fondo pintado con cielo de noche
- tela unicolor para fotos + otros mirados

- * FOTOGRAFÍAS 5-6 de fotografías feministas + FOTODIAGRAMA DE TAPADA
- * tapada 6-9 = 33,3cm alto x 50

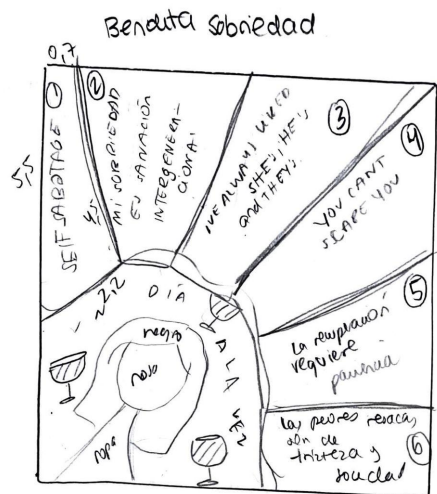
- 0,5 - 2,8
- 0,6 - 3,3
- 0,4 - 2,2

Pétalos

- floras 12 x 3 = 36
- grandes 6 = 18
- pequeños 4 = 12
- med 2 = 6



$$\left. \begin{matrix} 9 \text{ cm} \times 9 \text{ cm} \\ 10 \text{ cm} \times 50 \text{ cm} \end{matrix} \right\} \left. \begin{matrix} 9 \text{ cm} - 50 \text{ cm} \\ 1 \text{ cm} - x \text{ cm} \end{matrix} \right\} x = \frac{50 \times 1}{9} = \frac{50}{9} = 5,55 \text{ cm}$$



Felal

- o 3 de triángulo
- o 1 de rombo

MÚSCULA

- rodo → 5-27,8
- opa → 2,5-13,9
- pa → 1,8-10
- Gibello → 2,5-13,9
- 3-16,7

* fotos en tema de tragos. 3 FOTOGRAFÍAS



* 1x1 = 8,6cm

	ancho				
-9,4	① 1,0-5,5	② 4-22,2	③ 4,2-23,3	④ 3,7-20,6	⑤ 3,3-18,3
-11,1	2,2-12,2	1,2-6,7	1,1-6,1	1,2-6,7	1,7-9,4
	largo				
-22,2	5,5-30,6	4,5-25	4,5-25	6,8-37,8	4,6-25,6
-22,2	4,5-25	4,5-25	6,8-37,8	4,6-25,6	4-22,2



línea y la distancia mefata

- o dos a tres fondos
- cielo
- camino
- infierno

lella olura y con ojo

3,5 - 9 = 19,4
x 50

- * fotografías 5-6 de orgullo
- * BORDADOS DE MANOS

Bus:
4cm = 2,4cm
2,5cm = 14cm

- fotos en bus (1x1)
- fotos de banderas
① (2x1,5)
② (1,5x1)

x 50 ÷ 9
3-16,7
2,5-13,8
0,5-2,7

2cm x 1,5cm / 11,2cm x 8,4cm

D. Guía para la selección de fotografías.

Fotografías

- ① * composición de pequeña vertical
* fotos familiares ⑤
o (pequeño tamaño)
- ② * auto retratos drink ①
o (sustancias)
- ③ * Fotos de marchas del orgullo ⑤
o (cuadrados y horizontal)
- ④ * composición de calles
o (vertical)
* Cambios estacionados - pequeña escribiendo (horizontal)
o (Gracía dice donde) (vertical)
- ⑤ * composiciones de fondo vertical A4
o (plano y enajo sobre rol de género y domesticación)
- ⑥ * Fotos de auto retrato de exploración
o (en blanco y negro. cuadrado)
- ⑦
- ⑧ * Fotos de pinnas y protetas feminista ⑤
o (vertical, vertical y horizontal)
* Abajo de tapada

E. Entrevista a Gisella Montes (Madre).

Link de acceso:

<https://drive.google.com/file/d/1frHU34bypyGF4Jg7CWVOqLK0QR86tlvf/view?usp=sharing>

F. Entrevista a Martha Zapata (Abuela).

Link de acceso:

<https://drive.google.com/file/d/1icn3ge6FYAZPUss-gKo69CavOQ2B9MUd/view?usp=sharing>

G. Piezas finales



Sophia Wong. Sueños y mentiras del sistema migratorio, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.



Sophia Wong. El enigma de mi identidad, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.



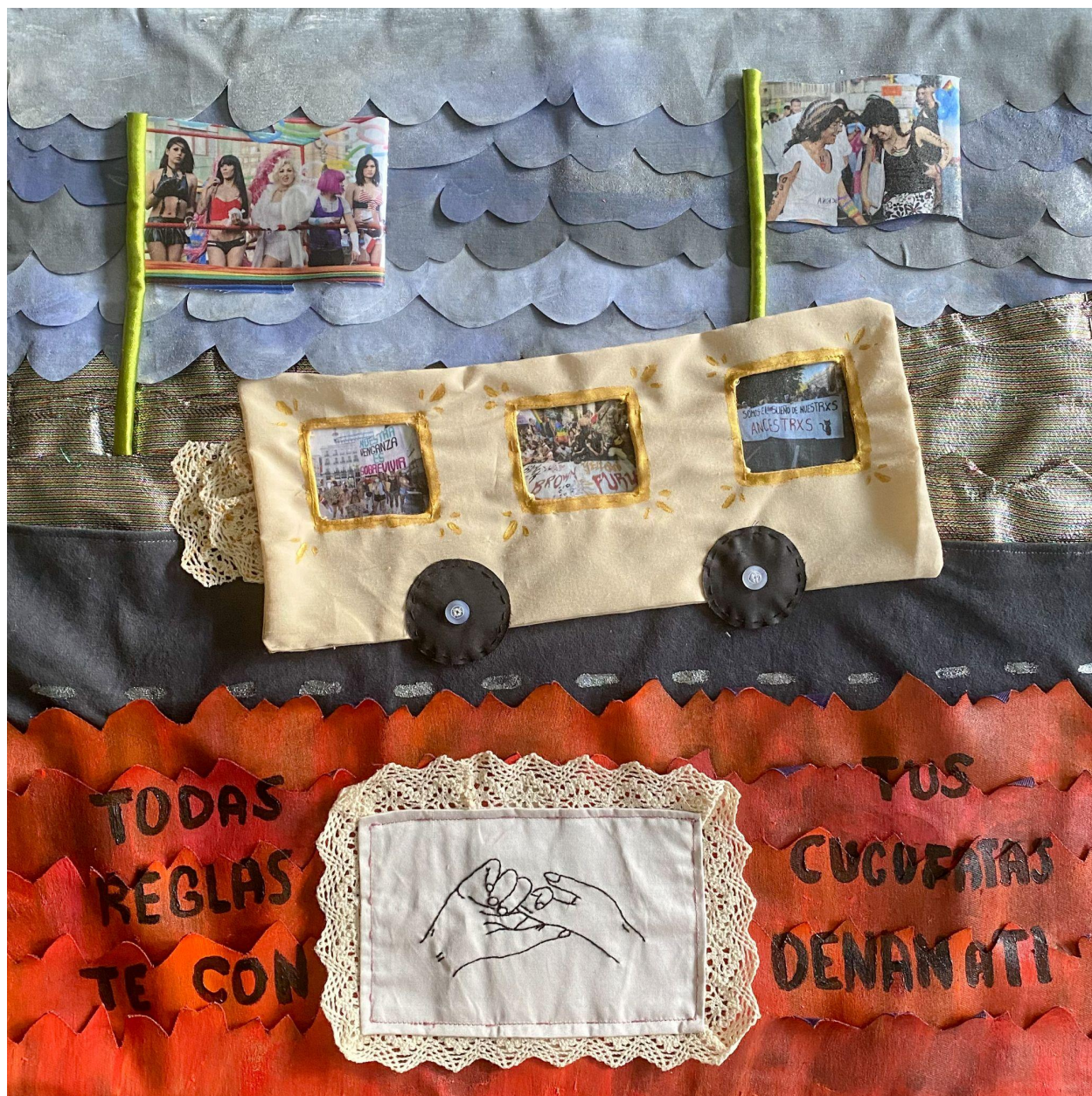
Sophia Wong. Gritos destapados, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.



Sophia Wong. Olas de aceptación, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.



Sophia Wong. Casi un año sobria, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.



Sophia Wong. Miedo, camino y celebración, serie "Ansiedades y encuentros", 2022. Técnica mixta sobre tela. 50x50 cm.