

# Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística

PAMELA CEVALLOS\*

**E**n este artículo propongo una aproximación a las potencialidades epistemológicas y metodológicas de las prácticas artísticas desde los aportes de la antropología que revisan críticamente la tradición disciplinar de la antropología del arte y los estudios de cultura material. En este sentido, no se trata de hacer del “arte” un objeto de estudio debido a sus productos y redes de circulación, sino de indagar *en* la práctica artística como espacio para la producción de conocimiento.

Trabajaré sobre la producción de la artista María Inés González del Real, argentina radicada en Ecuador desde los años cincuenta, quien ha desarrollado una obra en joyería y tapices basada en su experiencia e investigación sobre las culturas precolombinas. A pesar de estar invisibilizada en la historia del arte, la producción de María Inés permite indagar en los cruces entre arte y antropología mediante varias discusiones que atraviesan el arte moderno latinoamericano.

Abordaré su propuesta artística desde dos entradas teóricas que permiten indagar las relaciones entre arte y antropología como disciplinas y prácticas. En primer lugar, retomo el concepto de *apropia-*

\* Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ción, de Arnd Schneider, como proceso hermenéutico y estrategia legítima en el arte que opera desde la mediación y el tráfico de las diferencias culturales.<sup>1</sup> En segundo lugar, el concepto de *hacer* de Tim Ingold, el cual discute sobre lo material y la materialidad.<sup>2</sup> Al respecto, presentaré las posibilidades de la observación participante desde la práctica artística a partir de mi experiencia como aprendiz en un taller de arte textil impartido por María Inés. Así, a más del diálogo sobre las categorías que movilizan su propuesta estética, evidenciaré cómo la exploración en lo material, en el oficio de la artista y el ejercicio de una práctica en el taller de arte puede informar sobre otros aspectos sensoriales, estéticos y culturales que escapan al discurso y, finalmente, qué retos supone esta perspectiva para la objetivación etnográfica.

## María Inés

María Inés González del Real nació en 1946 en Santiago del Estero, Argentina. Radica en Ecuador desde finales de la década de 1950. Desde los años sesenta ha desarrollado una propuesta de joyería y tapices basada en una apropiación de lo precolombino y en conexión con sus propias prácticas de coleccionismo arqueológico. La conozco desde 2009, cuando desarrollé mi investigación en maestría en Antropología Visual en la que María Inés fue la informante principal.<sup>3</sup> Esta investigación abordó el caso de la Galería Siglo XX y de la Fundación Hallo, instituciones relevantes en el sistema de arte ecuatoriano de las décadas de 1960 y de 1970. María Inés y su exesposo Wilson Hallo abrieron en 1964 la primera galería de arte en Quito, la cual buscaba promover a los jóvenes artistas y desplazar las retóricas del indigenismo y el realismo social.

Seleccionarla como informante principal y enfatizar su voz respondió a dos factores: en primer lugar, su posición como actor presencial y activo con una perspectiva desde las prácticas artísticas y desde el mercado de arte y arqueología y, en segundo lugar, su condición de mujer en un contexto marcadamente machista. Es innegable

<sup>1</sup> Arnd Schneider, "Appropriations", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, 2006, pp. 29-51.

<sup>2</sup> Tim Ingold, *Making. Antropology, Archeology, Art and Architecture*, 2013.

<sup>3</sup> Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo artístico ecuatoriano, 1964-1979*, 2013.

que María Inés era una informante con una agenda específica de visibilizar y valorar su participación en la escena cultural, pero opacada absolutamente por su Wilson Hallo. Esta agenda fue explícita desde el inicio, sin embargo, la oportunidad de posicionar una versión diferente evidenció su capacidad reflexiva.

Recurrí a la *historia de vida* como una posibilidad para realizar entrevistas sostenidas en el tiempo, lo que permitió un acercamiento al caso desde la propia estructura narrativa de la informante: como artista, exesposa, madre, galerista, coleccionista, etcétera. Como afirma la antropóloga Blanca Muratorio, en estas narrativas personales se negocia el juego recíproco entre lo personal y lo social, la agencia individual y los determinantes culturales y sociales.<sup>4</sup> En este caso resulta pertinente plantear un enfoque de género, porque María Inés no proviene de una élite ni pertenece a una clase social privilegiada. Por el contrario, los orígenes humildes de su familia y su exesposo permiten matizar su situación como galerista o coleccionista que estuvo permanentemente buscando construir redes con élites y grupos diplomáticos que le permitieran formar parte de esos circuitos. Además, en un entorno machista, como el de los años sesenta, María Inés estaba obligada a autorizarse como artista y para ello hacía referencia a su procedencia y su linaje en una familia de artistas (sus padres fueron los argentinos Edmundo González del Real y Leonilda Seda). En el catálogo de la muestra “El Ritual”, que realizó en Quito en 2010, María Inés se representaba de la siguiente manera:

Desde mi padre pintor y mi madre artista, he vivido rodeada de imágenes, libros, música, óleos, pinceles, otros artistas y ese misterioso mundo indígena de América, recorriendo el paisaje de los Andes, los sitios sagrados de Tiahuanaco, Machu Pichu, Sacsahuamán, Cochasquí, Teotihuacán, Chichi Castenango, me vistieron de lo que soy, el color de las fiestas indígenas, los mercados, el paisaje, la música, la comida, su idioma, su danza y su espíritu. Creo que empecé muy joven a sentir la fuerza de América, a los 5 años ya estaba sentada en las murallas de Sacsahuamán, no tuve juegos de niños, tuve viajes, leer los clásicos hasta los 12 años, aprender a escuchar música clásica, mezclada con la música y danzas indígenas, todo un torbellino de sensaciones. A los 16 años emprendí un hogar, mi madre me dio la Galería Siglo 20, y otra

<sup>4</sup> Blanca Muratorio, “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia”, *Íconos*, núm. 22, 2005, p. 142.

vez con el arte y los artistas, tengo 4 hijos, criados entre exposiciones, viajes y mucho trabajo.<sup>5</sup>

Desde la perspectiva de la reconversión de capitales de Pierre Bourdieu,<sup>6</sup> María Inés se posiciona como poseedora de un tipo de capital cultural especializado inculcado desde la familia, el cual contrarrestaba la ausencia de un capital económico y se sumaba a un capital social que fue acumulando con gran habilidad mediante la articulación de una red de compradores de arte conformada por diplomáticos, banqueros y nuevos ricos que aparecieron con el *boom* petrolero de los años setenta. Además, en su narración construye unas relaciones entre arte e identidad que conjugan la “alta cultura” (la música y la literatura clásica) con la cultura popular y lo indígena latinoamericano; que expresa su concepción del valor en el arte y que es clave para comprender la agenda de la Galería Siglo XX en los años sesenta. Habría que destacar que ése fue el momento de mayor trascendencia de la galería con una propuesta de vanguardia y por estar vinculada a procesos como la Anti-Bienal de 1968 y el Anti-Salón de 1969.<sup>7</sup>

Para Ana Lía Kornblit, el desafío de la historia de vida es volver a insertar los sentidos individuales atribuidos a la experiencia en el contexto social en el que ellos surgen.<sup>8</sup> Considerando la complejidad de este tipo de investigación y la cantidad de datos que puede arrojar, Kornblit propone enfocar el problema teórico a partir de las dimensiones identificables en los relatos de vida que expresan tres tipos de realidades entrelazadas. Primero, la *realidad histórico-empírica*, que constituye el trasfondo en el cual se desarrolla la historia de vida y que da cuenta del cómo fueron vividos los hechos, las relaciones entre lo individual y el campo de fuerzas e interacciones sociales; segundo, la *realidad psíquica*, que implica los contenidos semánticos atribuidos al sentido de los hechos y los distintos filtros

<sup>5</sup> María Inés González del Real, *El Ritual* (catálogo de exposición), 2010, s/n.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, 2007, pp. 179-193.

<sup>7</sup> En este artículo no profundizaré en las dinámicas del campo artístico en las que participó María Inés y su galería, sin embargo, es necesario destacar que la Anti-Bienal y el Anti-Salón fueron los eventos artísticos más importantes de finales de la década de 1960 para el posicionamiento de las generaciones de artistas jóvenes y que la Galería Siglo XX desempeñó un papel fundamental para su articulación y visibilización.

<sup>8</sup> Ana Lía Kornblit, “Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas”, en Ana Lía Kornblit (coord.), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos de análisis*, 2004, p. 15.

para construir una lógica narrativa; y tercero, la *realidad discursiva* del relato tal como se produce en la entrevista, el cual implica que lo narrado incluye al destinatario del relato y que éste surge del encuentro con el otro.<sup>9</sup>

Durante esta investigación, en el relato de María Inés enfatice particularmente la realidad histórico-empírica pues el objetivo era aproximarme a las lógicas del mundo del arte y al contexto. En mi estudio, esto consistió en comprender cómo un relato individual de una artista y galerista era una puerta de entrada para indagar en las redes sociales, las construcciones del valor y las dinámicas del sistema de arte, desplazando el discurso de la autonomía del arte moderno. En este sentido, considero que esa estrategia metodológica contribuyó con innovaciones en el estudio del campo del arte y en el tipo de información sobre él. En primer lugar, frente a una historia del arte local que había tratado este periodo desde una perspectiva autoral la cual dejaba de lado la circulación y el consumo, y luego, desde la valoración de la voz de una mujer que miraba críticamente el contexto y su propia exclusión.

Sin embargo, en este artículo, surgido de una mirada distanciada con mi propio proceso de investigación, me interesa profundizar en la obra y el proceso creativo de María Inés para abordar las relaciones entre arte y antropología desde un punto de vista epistemológico y metodológico. Así mismo, busco explorar en la realidad discursiva, es decir, en las condicionantes de la relación informante-investigador (género, clase social, grupos de referencia, trayectoria personal, autorrepresentaciones) que enmarcan y construyen el proceso investigativo. La reflexión que presento está articulada en experiencias y diálogos recientes con María Inés, con quien mantengo una amistad alimentada por el interés mutuo en el arte.

## Apropiaciones

Con cerca de 50 años de trayectoria artística, María Inés ha trabajado su obra principalmente en joyería y tapices. Se considera autodidacta. En una familia de artistas, desde muy temprano quiso distanciarse del medio pictórico para no imitar a su padre, Edmundo González del Real, y se acercó a las posibilidades artesanales que observó en

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 17-19.

su madre, Leonilda *Yuya* Seda. Ha realizado cerca de 25 exposiciones entre individuales y colectivas en Ecuador, Venezuela, Colombia, Chile, Puerto Rico, Argentina, España y Alemania. Su primera muestra fue en Quito en 1968, cuando tenía 22 años, en la que mostró sus experimentaciones en joyería, a las que posteriormente le añadiría objetos precolombinos. Entre 1972 y 1974 desarrolló una investigación sobre sellos arqueológicos que le sirvió para argumentar la noción de *diseño precolombino*. En 1978 inició su trabajo de tapices con la artista chilena Tatiana Álamos y continuó aprendiendo técnicas de joyería con el maestro orfebre Jorge Espinosa. La práctica actual de María Inés se inscribe en lo que Xavier Andrade identifica como la disputa por las etiquetas entre “lo comercial” y lo “artístico” en un contexto como el ecuatoriano, en el que, dada la ausencia de espacios de circulación que legitimen a la joyería como arte, sus hacedores producen al margen.<sup>10</sup>

En este apartado me interesa ahondar en cómo en la producción artística de María Inés se establecen relaciones y tensiones con el “otro”, entendido éste como el indígena precolombino y contemporáneo. Los antropólogos Fred Myers y George Marcus afirman que una de las influencias más evidentes de los diálogos históricos entre antropología y arte es el desarrollo de lo “moderno” en el arte y la figura del “primitivo”. Frente a una sociedad definida por la racionalidad, la producción en masa, el capitalismo y la mercancía, lo “primitivo” —como evidencia de las formas de humanidad integrales, cohesivas y totales— funcionaba como un opuesto que reafirmaba el carácter fragmentado e incluso inauténtico de la modernidad.<sup>11</sup> Los significados cambiantes sobre lo “primitivo” se evidencian en las vanguardias del siglo XX con distintas apropiaciones desde el arte y los posicionamientos estéticos.

El antropólogo Arnd Schneider indaga en la naturaleza de la *apropiación* como una característica definitoria tanto de la relación entre arte y antropología como de las maneras en que ambas abordan la diferencia cultural. Para él, las estrategias de apropiación, aunque pueden ser problemáticas (desde un punto de vista político y ético), deberían ser reevaluadas como un proceso hermenéutico, un acto dialógico de entendimiento a través del cual los artistas y antropó-

<sup>10</sup> Xavier Andrade, “Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea”, *Revista Ecuador Debate*, núm. 95, 2015, p. 45.

<sup>11</sup> Fred Myers y George Marcus (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 15.

logos negocian el acceso a las diferencias culturales y el tráfico entre ellas. Así, Schneider sugiere una definición extendida de apropiación cultural, entendida como la toma de propiedad intelectual, expresiones culturales o artefactos, historia y formas de conocimiento de una cultura que no es la propia. Y señala que un problema de tal definición para los artistas no occidentales es que se apropian de culturas que se conciben *no* como propias.<sup>12</sup>

Schneider retoma de la teórica del arte Rosalind Krauss una tipología de apropiaciones para establecer una diferencia entre primitivistas (en términos generales, artistas que se relacionan con el “primitivo”). Por una parte identifica a los “primitivistas blandos”, artistas que se inspiran en las formas y símbolos de las culturas indígenas, en su apariencia visual. Las fuentes etnográficas se aprecian principalmente por sus cualidades estéticas, no por su contenido etnográfico específico simbólico y religioso. Por otra parte, los “primitivistas duros” se involucran en la recreación de rituales indígenas, asumen lo indígena en un nivel más personal y evidencian interés en el contexto cultural.<sup>13</sup> Sin hacer hincapié en las concepciones que los artistas puedan tener o no sobre el “otro”, esta clasificación está orientada a discernir el grado de trabajo empírico o *práctica*. En este sentido, Schneider hace un cuestionamiento que comparto como detonante para mi análisis frente a la obra de María Inés: ¿qué sucede en el proceso de apropiación?

A finales de los años sesenta, a raíz de que su madre le regaló una máquina para pulir piedras, María Inés desarrolló su primera propuesta de joyería artística con piedras semipreciosas, oro y plata. Su primera exposición fue por invitación del artista argentino Silvio Benedetto, que presentó su obra neofigurativa en la Galería Siglo XX en 1968. Sin embargo, sus joyas adquirieron nuevas características cuando empezó a coleccionar objetos arqueológicos que se convertirían en la materia prima de su obra. Es decir, utilizaba materiales arqueológicos de su propia colección para emplearlos en sus creaciones. María Inés relata los orígenes de esta producción así:

Conocimos la reserva del Banco Central en el setenta y nosotros empezamos a coleccionar arqueología como objetos decorativos, artísticos. Hice mi colección de animales, de instrumentos musicales. En los lotes

<sup>12</sup> Arnd Schneider, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

venían fragmentos de joyas, *Spondylus*, piecitas de oro y empecé a hacer collares con esas piecitas. En Perú encontré una momia con un collar de mullos tejidos, me gustó y empecé a analizar cómo estaba entrelazado. Después conocí la joyería Tairona en Colombia, en oro, cuarzo, piezas maravillosas. Empecé a armar collares, alguien se interesó y vendí, dije: “por qué no hacer para venderles a las amigas”. Empecé a influenciarme de las colecciones arqueológicas, es algo que te envuelve porque es un mundo. A partir de eso empecé a armar exposiciones de joyas. En cada lote de arqueología que comprábamos llegaba un grupo de *Spondylus*, chaquira, y digo “este material no sirve suelto” y empiezo a armar. Yo trabajaba observando los collares, al principio era muy improvisado, después aprendí como sellarlo.<sup>14</sup>

María Inés ubica sus prácticas (de arte y coleccionismo) en el contexto de la intensificación progresiva del coleccionismo público en el país que generó el primer Museo Nacional inaugurado en 1969 por el Banco Central del Ecuador en Quito. Los orígenes de esta colección, a mediados de la década de 1940, fueron consecuencia de la actividad bancaria de esta institución y sus lógicas de acumulación. Así, los objetos arqueológicos de oro, antes de ser conservados por su valor cultural, fueron valuados en su materialidad y fundidos para acrecentar las reservas monetarias. El giro hacia lo cultural estuvo marcado por la necesidad de reconstruir las genealogías de la nación y la conciencia de las potencialidades del museo como dispositivo escenográfico y pedagógico.

La colección nacional se articuló en redes de funcionarios del Estado, arqueólogos, coleccionistas, aficionados, artistas, artesanos, *huaqueros* e intermediarios en una época de ambigüedades y contradicciones sobre el estatus jurídico de estos objetos. Paradójicamente, al procurar rescatar la arqueología, el Banco Central del Ecuador fomentó la huaquería, pues al tener carta abierta para adquisiciones promovió una intensa actividad de excavaciones no científicas. El *boom* petrolero de los años setenta permitió adquirir de manera continua objetos privilegiando una mirada estética, que redefinía a la arqueología como “arte”. La Ley de Patrimonio se promulgó en 1979 para normar las complejidades y efectos negativos del coleccionismo tales como el tráfico y la falsificación. Esta ley estableció que el

<sup>14</sup> Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

Estado ecuatoriano es dueño de los bienes arqueológicos que se encuentren en su territorio.

Al igual que el Banco Central, María Inés y su esposo adquirirían las piezas arqueológicas de *huaqueros* e intermediarios que llegaban a ofrecerlas a domicilio, y también se dedicaron a la venta de estos objetos. Entonces, debo subrayar que su caso no es excepcional sino sintomático de las ambigüedades jurídicas antes señaladas. De esta manera, el contexto fue determinante para la propuesta artística de María Inés, que no sólo buscaba inspiración en el pasado precolombino sino que filtraba sus intenciones artísticas a partir de una apropiación material de objetos arqueológicos.

Así, en el momento de consolidación de un discurso patrimonialista en Ecuador se relevan complejidades éticas del proceso de apropiación de María Inés porque desestabiliza el estatus de estos objetos como “patrimonio nacional”, que ha sido el tipo de apropiación oficial y legítima de los objetos arqueológicos. Para la antropóloga Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, este concepto expresa una transvaloración de lo obsoleto, lo equivocado, lo pasado de moda, los muertos, lo extinto, que, sin embargo, es dotado de una segunda vida mediante la exhibición. En este sentido, el patrimonio es una construcción que se produce en el presente con recursos del pasado y que ha articulado una industria del “valor agregado”, ligada también al turismo.<sup>15</sup> Esta concepción recalca en la artificialidad del patrimonio y nos conduce a la pregunta sobre cómo se decide este estatus de los objetos o lugares y qué implicaciones conlleva esta decisión.

Por ejemplo, el antropólogo Miguel Rivera, en su estudio sobre procesos de identificación con el patrimonio arqueológico por parte de comunidades en el noroccidente ecuatoriano, analiza cómo en la legislación internacional vigente las lógicas de propiedad y acumulación dan forma al patrimonio como una categoría jurídica-administrativa. De este modo, “la noción de patrimonio surge de un contexto jurídico positivista en donde lo público aparece como protección de determinados derechos privativos y excluyentes basados en la idea de Estado-nación”.<sup>16</sup> Así, concluye que la noción de patrimonio podría considerarse como una forma de apropiación que, al

<sup>15</sup> Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, “Theorizing Heritage”, *Ethnomusicology*, vol. 39, núm. 3, 1995, pp. 369-370.

<sup>16</sup> Miguel Rivera, “Dislocando los procesos de identificación. Tensiones entre apropiaciones locales y nacionales del patrimonio arquitectónico de La Tolita Pampa de Oro”, en Juan

estigmatizar las valoraciones de las comunidades locales, es calificada para el caso ecuatoriano como “excluyente, docta y nacionalista”.<sup>17</sup>

En este punto, el gesto de María Inés de descontextualizar y reorganizar los objetos a partir de criterios estéticos no es contradictorio con la operación de los museos nacionales, pero excede una mirada reduccionista de la arqueología en función de discurso nacional blanco mestizo. La postura de María Inés es más regional y está en sintonía con los movimientos artísticos y la crítica de arte latinoamericana de mediados del siglo xx.<sup>18</sup> Así, una de las principales influencias para María Inés fueron los artistas ecuatorianos que en la década de 1950 asumieron el *ancestralismo* o *precolombinismo* como postura para la reivindicación de lo latinoamericano desde la universalidad del arte moderno, como una doble apropiación: de lo precolombino como contenido y representación, y de lo occidental como lenguaje.

Entre los artistas que María Inés recuerda como referentes filosóficos están los artistas Enrique Tábara (1930) y Estuardo Maldonado (1930), quienes después de estudiar en Europa y explorar en el informalismo retornaron al país para indagar en temáticas de identidad. Sus obras se caracterizaron por la experimentación con materiales y una riqueza formal. Además, por su articulación a través de lenguajes abstractos, en oposición a las representaciones que el realismo social y el indigenismo habían generado del indígena. De esta manera, significó un replanteamiento radical de la presencia del indígena en el arte, que fue más allá de sus usos como sujeto que expresaba las condiciones más extremas de desigualdad social, pero también asociado a un sentido de modernización. Así, el *precolombinismo* está marcado por un sentimiento de orgullo por la reivindicación de un pasado indígena en el contexto regional latinoamericano. En un escenario de intensa movilización de objetos arqueológicos a través del coleccionismo público y privado, el *precolombinismo* devino rápidamente en una estética edulcorada que fue abandonada por varios de sus principales exponentes y absorbida por un mercado comercial.

---

Pineda y Anita Krainer (coords.), *Periferias de la periferia: procesos territoriales indígenas en la Costa y la Amazonía ecuatorianas*, 2012, p. 104.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>18</sup> Marta Traba, la crítica de arte argentina, formuló la noción de *cultura de la resistencia* al identificar cómo ciertos artistas latinoamericanos expresaban las problemáticas locales apropiándose de los lenguajes internacionales “universales”; véase Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, 2009, pp. 136-145.

Sin embargo, existen afinidades y distancias importantes entre el tipo de apropiaciones generadas en el *precolombinismo* y la propuesta de María Inés que dan cuenta de unos procesos particulares. Un punto en común en varios artistas modernos, entre los que se incluyen los precolombinistas, es que generaron grandes colecciones de arqueología. Mediante adquisiciones y canjes concibieron sus propios museos individuales. Un ejemplo muy célebre es el museo del artista Oswaldo Guayasamín, cuyo guion museográfico establece una relación genealógica ficticia entre lo precolombino, lo colonial y su propia obra, como legado de esa tradición. Para los precolombinistas, los objetos arqueológicos fueron una fuente de inspiración y de repertorios estéticos de abstracción y cromáticos. Por otra parte, la obra de María Inés, al trabajar materialmente con estos objetos arqueológicos, nos obliga a mirar las prácticas de coleccionismo como un eje central de la discusión, aunque completamente relegado por la historia del arte. En términos técnicos, por ejemplo, algunas joyas tomaron años en ser terminadas, pues dependían de las dinámicas de recolección de la materia prima: *spondylus* rojos, violetas y blancos, esmeraldas, jades, ámbar, cuarzos, lapislázuli, cornalina, jadeíta, cerámica, jade, hueso y concha (figura 1). En términos conceptuales, al apropiarse de estos objetos y convertirlos en obras de arte, se relativiza el estatus que tienen como artefactos y como arte precolombino. El gesto de María Inés radica en la necesidad de actualizar un pasado indígena no desde la metáfora sino desde las evidencias tangibles y materiales. En este sentido, María Inés establece una distancia con el lugar del objeto en el museo y la posibilidad de que éste adquiera una vida en el presente:

Los collares sean con piezas precolombinas o no, son personajes, son formas artísticas. Mi intención era que las formas se adaptaran cómodamente, que una pieza pudiera ser llevada puesta. La pieza parte de la persona, vistiendo al collar. Mi interés en relación con las piezas era darles una vigencia, una presencia como hace dos mil años, que tenga una continuidad como propuesta, que puedan seguir vivos. En un museo todo está muerto, sólo hay la pieza por bonita. Un collar está vivo, por ejemplo, la concha *spondylus* si no la usas se destiñe, la grasa de la piel le hace vivir igual que las perlas, toma el aceite del cuerpo. Es como que estuvieras vistiéndote con un cuadro.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

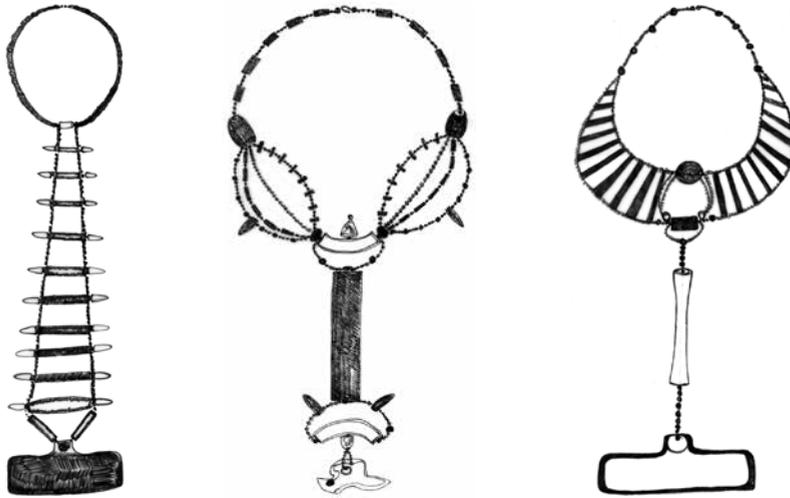


Figura 1. Dibujos de collares precolombinos hechos por María Inés González del Real, 1978.

La necesidad de María Inés por dotar de vigencia al pasado precolombino a través de su obra artística está relacionada con el concepto de *continuidad cultural*, que empezó a construir a partir de una investigación sobre lo que denomina “diseño precolombino”. En 1972, con el artista catalán Moises Villelia (1928-1994) iniciaron una investigación de 2 años de duración acerca de los “sellos”, las piezas de cerámica de forma cilíndrica y plana, con diseños en bajo relieve y con un desarrollo matemático dividido en mitades, que María Inés explica de la siguiente manera (figura 2):

Estos sellos cilíndricos de barro cocido, pertenecientes a varias culturas del Ecuador, con una antigüedad de 2000 años a. C., principalmente de la zona de Pedernales, donde cruza la línea ecuatorial; tiene un desarrollo matemático 16 partes o levantamientos, los cuales están divididos en mitades, así se ven imágenes estilizadas de flora, fauna y personajes. Sus tamaños van de 1 cm a 16 cm de largo. Se ha estudiado aproximadamente 3000 diseños Y creemos que son una forma de escritura para transmitir el conocimiento.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> María Inés González del Real, *op. cit.*, s/n.

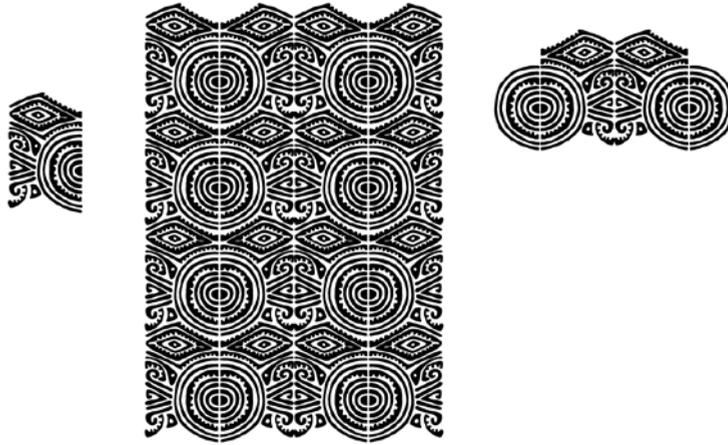


Figura 2. Levantamiento de “sellos”, investigación de María Inés González del Real, 1973.

En su relato María Inés recuerda cómo empezó a copiar las imágenes de los sellos del mismo modo en que los niños levantan los dibujos de las monedas y cómo fueron surgiendo imágenes. Se propuso estudiarlos desde una perspectiva estética. Entre sus hallazgos se encuentran varios aspectos compositivos y formales como la estilización, la abstracción, la proporción, el equilibrio, el movimiento y la dualidad. Todo esto le permite a María Inés afirmar la existencia de una “escuela del diseño precolombino”, que para ella significa también recuperar un conocimiento perdido y negado:

Mi obra corresponde a mi entorno geográfico, mi lucha es defender la opción del hombre americano, de elegir vivir en su propia verdad, de su memoria histórica, recuperar la continuidad cultural, y pensar que esa forma que descubrió hace 4000 años, como la línea única, el movimiento en el plano, la imagen dual, el equilibrio de la forma, el mismo valor del volumen y el espacio, y hoy encontramos que hasta el dibujo animado, tan severamente presente en los diseños precolombinos, les pertenece. Todo el conocimiento guardado por milenios, quizás escondido para no ser profanado, le pertenece a esta tierra y los seres que la habitamos.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Idem.*

Este proceso de interpretación sobre la arqueología y el pasado precolombino no se limita a la estética, sino que se extiende a una reivindicación del indígena latinoamericano y sus conocimientos, que según María Inés fueron negados por razones geopolíticas y económicas del mundo occidental. Entre los conocimientos que más destaca está la conexión con la naturaleza, la astronomía, la medicina y el desarrollo tecnológico para la agricultura, la construcción, la cerámica y la metalurgia. En este punto es importante destacar el diálogo que ha mantenido con profesionales de otras disciplinas como antropólogos, biólogos, arquitectos, lingüistas y geógrafos, que han contribuido en sus argumentaciones desde perspectivas científicas.

El artista argentino César Paternosto reflexiona sobre la apropiación para aportar con un punto de vista como artista no occidental en la publicación de Schneider.<sup>22</sup> Paternosto cuestiona la mirada esteticista y la apreciación decorativa y ornamental del arte precolombino para pensar también en términos de conocimientos. Así se refiere a su propia experiencia de aprendizaje del arte precolombino, en su caso leída como “lecciones de abstracción”, y enfatiza en dos aspectos que considero coinciden con el punto de vista de María Inés. En primer lugar, si bien el acercamiento de los artistas parte de un *reconocimiento instantáneo del arte en el artefacto*, la apropiación sólo ocurre cuando hay una transformación, cuando el artista puede alejarse de la fuente y a la vez mantener una conexión. Y, en segundo lugar, cómo este nexo con el pasado provee de un sentido de *validez cultural* a las producciones artísticas de América.<sup>23</sup> Sobre lo último, esta capacidad de teorizar sobre la relación entre el pasado y el presente considero que nos habla de cómo estos artistas legitiman su producción a través de un discurso que articula su posicionamiento político sobre la sobrevivencia de una memoria histórica y de una conciencia artística. En la obra de María Inés vemos que la apropiación se convierte en una estrategia válida cuando trasciende lo formal de lo precolombino. Por eso afirma que el diseño precolombino es una escuela, pero que no debe copiarse.

En 1978, María Inés conoció a la artista chilena Tatiana Álamos, que llegó a Quito para una exposición en la Galería Siglo XX. Con

<sup>22</sup> César Paternosto, “No Borders: The Ancient American Roots of Abstraction”, en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *op. cit.*, 2006, pp. 157-168.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 164.

ella aprendió nuevas maneras de producir desde el tejido. Además, en este momento ella dice que se enteró que era *Naif* por su uso del color y de los referentes indígenas. Al preguntarle qué encontró en estos lenguajes y técnicas, María Inés habla de su carácter impaciente y de la posibilidad de mezclar distintos elementos como había hecho con la joyería:

Conocía a Tatiana Álamos cuando vino a Quito. Ella en Francia recogía de la basura trapos, telas, objetos y con eso hacía tapices. Me encantó la idea, podía mezclar elementos, iba más hacia una escultura, porque el tapiz [...] ponerme a tejer [...] demorarme [...] El tejido de telar es plano, en este otro tejido se va poniendo volumen, flecos, pompones, ramas, eso te da volumen, me interesa eso. Acuérdate que los precolombinos eran tridimensionales, una imagen colonial de una iglesia sólo la ves de frente, atrás es una tabla, el concepto de los precolombinos me interesa, puedo jugar con diferentes elementos. La conclusión es porque soy impaciente. Me gusta la lana original, las plumas, las monedas, el material antiguo tejido como base, eso me enseñó Tatiana. He aprendido otras técnicas como los cordones, me enseñó una argentina en Mendoza. Así he ido aprendiendo: de Tatiana los pompones, de esta artista los cordones, los flecos de las manualidades, los tejidos de macramé que también uso, no me he querido centrar en la técnica, quiero ser libre para mezclar cosas. Un amigo decía que son esculturas flexibles, que se las puede tocar, yo francamente no sé cómo describirlos. Tapiz es lo más común, claro que la gente cree que son gobelinos [...] son *collage* de textiles y otros elementos.<sup>24</sup>

En este relato María Inés se identifica nuevamente con los conceptos del arte precolombino (tridimensional) y establece una distancia con lo colonial (bidimensional). Además, el principio del tejido adquiere otras posibilidades al cuestionarse sobre la denominación “tapiz”. En la idea de “esculturas flexibles” o “*collage* de textiles y elementos” está presente una noción más amplia e híbrida sobre la naturaleza de los materiales.<sup>25</sup> A diferencia de la joyería que

<sup>24</sup> Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.

<sup>25</sup> André Leroi-Gourhan establece una clasificación de las materias sólidas y los fluidos. Las pieles, hilos, tejidos y objetos de cestería corresponden a la clasificación de *sólidos flexibles* en la que la materia en todos los momentos es flexible pero no maleable; véase André Leroi-Gourhan, *El hombre y la materia (evolución y técnica I)*, 1988, p. 17.



Figura 3. Fragmento de una obra tejida de María Inés González del Real, 2009.

se basaba en la puesta en escena y su uso de objetos precolombinos, en esta obra textil existe un proceso de representación hacia lo figurativo que acude a las temáticas observadas en los sellos sobre flora, fauna y personajes (figura 3).

Para finalizar, un punto clave en la propuesta artística y filosófica de María Inés es su relación con el indígena contemporáneo, quien posee los conocimientos que sobreviven de la época precolombina y da cuenta de la *continuidad cultural*. Cuando estuvo casada con Wilson Hallo, a través de la Galería Siglo XX organizaron conciertos con grupos shuar de la Amazonía y con comunidades negras de Esmeraldas y de El Chota. María Inés recuerda el desconocimiento absoluto de los públicos capitalinos de estas manifestaciones, permeados por discriminación y racismo.<sup>26</sup> Para ella, este contacto con las comunidades empezó desde que era niña y se ha mantenido como un referente para sus planteamientos como artista:

<sup>26</sup> Un hito en este sentido fue la presencia del dirigente shuar Ricardo Tangamash en el Anti-Salón de 1969, como parte de la intervención artística. El grupo de los artistas denominados los Cuatro Mosqueteros irrumpió en el I Salón de Vanguardia en Guayaquil con un chamán shuar que practicó una "limpia" a los asistentes del evento; véase Pamela Cevallos, *op. cit.*

[El contacto] viene desde mucho más atrás, del año 52, en Bolivia, en las fiestas de Oruro, mi madre compraba en los mercados indígenas, yo era chica y me acuerdo. Mi visión desde chica, hablando con gente que sabía de arqueología y también me fui metiendo en las comunidades. He conversado por muchos años con don Juan Tenesaca, le conozco [hace] 35 años, es como un maestro para mí, me trae las telas antiguas para mis tapices, es indígena del Cañar, es de los últimos que quedan que saben teñir con las cosas naturales. Con él conversábamos del color de los tejidos, en la naturaleza está el referente, ahí está el origen de mi gusto por el color, tú ves un campo de quinua y ves el fucsia que te golpea, ése es un referente que me ha servido.<sup>27</sup>

María Inés es una artista que ha hecho del viaje una experiencia de aprendizaje y acercamiento al otro. Esta vivencia “en campo” le ha permitido aterrizar sus ideas sobre el indígena precolombino hacia las condiciones de desigualdad económica y social de las poblaciones indígenas actuales. En los años ochenta, se vinculó a varios proyectos en la Amazonía. Entre 1982 y 1983 realizó algunos talleres artesanales con las comunidades quichuas en Limoncocha, en la provincia de Napo. En 1989 fue instructora de talleres de costura en el Proyecto Habitat Ecu-86 de Naciones Unidas, realizado en Cascales en la provincia de Sucumbíos. Este último taller es particularmente importante porque le permitió a María Inés compartir sus conocimientos del manejo del textil en función de las necesidades de la comunidad. A partir de esta experiencia, María Inés admite una influencia directa en su obra solamente del entorno natural. No obstante, su aproximación a las diferencias culturales revela una relación construida desde la sensibilidad:

Trabajé para Naciones Unidas en una comunidad indígena Taruka en Cascales en la zona del Napo, que ahora es la provincia de Sucumbíos, ahí hay tres comunidades shuaras que las sacaron de su sitio porque había explotaciones petroleras y les dieron un territorio en la provincia de Napo. Yo trabajé haciéndoles un taller para enseñarles a coser porque resulta que ellos se vestían con harapos, sólo de lo que les regalaban, habían perdido su conocimiento sobre hacer telas al ser trasladados de un punto a otro. Tuve 19 alumnos, 17 mujeres y dos hombres, para aprender a coser y hacerse su ropa, hice los moldes para las diferentes

<sup>27</sup> Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.

edades porque no saben leer y ponía como ejemplo las figuras de las personas. Eran trece kilómetros de trocha de selva, esta gente se cargó las máquinas de coser en piezas a lomo de ser humano, hasta que montamos el taller, caminé once kilómetros, fui la única que llegué en caballo y me moría de la vergüenza, me sentía conquistador español. El taller se hizo en la casa comunal y yo les rogaba a las shuaras que canten. Ellas que cantan de una forma que es un gemido, un alarido, una cosa espectacular, se me pone la carne de gallina. Yo les pedía que canten, y decían “no, sólo en los bautizos, matrimonios, no”. El taller duró 29 días, a los dos hombres les enseñé a hacer ropa de hombre, camisas, pantalones. Tengo la foto de la exposición, de los vestidos que hicieron, ¡todas están sentadas como señoritas menos yo! [figura 4]. Y el último día cantaron, el día que se acabó el taller, cantaron con violín de lata. Yo, por supuesto, lloraba como una idiota. Ese contacto con la gente me gusta, ellas aprendieron a coser, cuatro años después le pregunté al director del proyecto y habían tenido que hacer copias de los moldes porque se desgastaron, pero empezaron a hacer su ropa, ya no andaban en harapos, con camisetitas que decían pendejadas o rotas, sí es un orgullo eso.<sup>28</sup>

Para concluir esta parte, me pregunto dónde ubicar a María Inés si retomara la clasificación propuesta al inicio entre “primitivistas blandos” y “primitivistas duros”. ¿Es María Inés una “primitivista”? Considero que su práctica de apropiación la ubica en una posición más comprometida que va más allá de unas inspiraciones estéticas de lo precolombino, y que bajo ningún concepto adquiere el carácter de primitivo. Su práctica transgrede las nociones de intocabilidad de los objetos sobre las que se sustenta el concepto de patrimonio cultural. En retrospectiva sobre su producción artística, María Inés acepta que al comienzo su acercamiento a los objetos arqueológicos fue estético, pero que se profundizó a partir de la noción de continuidad cultural y de la investigación en los conocimientos de la época precolombina. Así, su obra artística se articula en la relación de objetos de distinta procedencia: “lo precolombino”, “lo etnográfico” y “lo contemporáneo”, y se convierte en un nuevo espacio intermedio entre estas grandes categorías. Los lenguajes y prácticas artísticas se vuelven herramientas hermenéuticas para acercarse al “otro”, que es parte de uno mismo, pero a la vez, es lejano.

<sup>28</sup> *Idem.*



Figura 4. María Inés en la comunidad de Taruka, 1989. Archivo personal.

### Desde el *hacer*

Hasta aquí he trazado, en sus términos, los distintos sentidos que otorga María Inés a su propuesta artística en cuanto a contextos, referentes y procesos. Sin embargo, ¿cómo aproximarme a su práctica artística por fuera del relato?, ¿en qué medida las condiciones en las que se generó este relato incidieron en el tipo de información obtenida?, ¿qué tipo de datos había construido hasta ese momento? Cuando conocí a María Inés en 2009 y le propuse realizar la investigación tuvimos dos puntos de encuentro fundamentales: éramos mujeres y artistas. Estos espacios de identificación permitieron tejer extensas conversaciones en las que ella estaba dispuesta a hablar y yo a escuchar. Tener un interlocutor con los mismos intereses fue una ventaja pues conectamos no solamente a partir de *mundos del arte*<sup>29</sup> (entendidos como redes de cooperaciones que producen la categoría de “arte”) sino también desde horizontes compartidos sobre los significados de ejercer una práctica artística. No obstante,

<sup>29</sup> Véase Howard Becker, *Art World's*, 1982.

debo destacar que, aunque existan puntos comunes, nuestras concepciones sobre el arte difieren extensamente. Estas diferencias tienen que ver sobre todo con los referentes teóricos que, en última instancia, podrían inscribirse en la crítica a la autonomía del arte moderno y en el debate modernidad-contemporaneidad.<sup>30</sup>

La investigación de maestría tuvo dos instancias de circulación, una publicación y una exposición de arte, que fueron muy significativas para María Inés.<sup>31</sup> Su voz había sido escuchada y era reconocida en el campo artístico. En el presente —posinvestigación—, aunque no nos vemos con la misma frecuencia, mantenemos una amistad y proyectos conjuntos. Sin embargo, y posiblemente como una consecuencia de los objetivos alcanzados en la investigación, ambas vivimos nuestra relación desde una especie de idealización. Yo la considero la informante “ideal”, por su increíble memoria, su lucidez, su capacidad reflexiva y crítica; y ella me considera su “biógrafa”, no sin ironía. Esta idealización fue pretexto para cuestionarme sobre los límites y alcances metodológicos de una práctica etnográfica, que se había centrado en los discursos de una artista desde la historia de vida y había dejado de lado su práctica.

Para el antropólogo inglés Tim Ingold, la tradición de la antropología del arte y los estudios de cultura material se han concentrado en los productos terminados, la vida social de los objetos, las interacciones sociales, la circulación y el consumo. Sin embargo, lo que se pierde en estos campos de estudio es la creatividad del proceso productivo por la que existen los objetos: por una parte, desde las corrientes generadoras de los materiales de que están hechos; y por otra, desde la conciencia sensorial de los practicantes.<sup>32</sup> Así, se vuelve problemático tratar a las obras de arte como objeto del análisis etnográfico, pues ello estaría más relacionado con las intenciones de la historia del arte. La propuesta de Ingold es reemplazar la antropología *de* por una antropología *con* el arte, enlazar el arte y la antropología a través de la correspondencia de sus *prácticas*, en lugar de en término de sus objetos.

<sup>30</sup> Véase Fred Myers, “Introduction: The Empire of Things”, en Fred Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, 2001, pp. 32-34.

<sup>31</sup> Me refiero a la publicación titulada *La intransigencia de los objetos*, y la muestra *Inhumano: el cuerpo en el arte moderno ecuatoriano, 1960-1980*, para la que realicé la curaduría de una isla temática sobre la Galería Siglo XX (Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011).

<sup>32</sup> Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 7.

Uno de los argumentos centrales de Ingold es cuestionar el concepto de *materialidad* y sus implicaciones concretas, que expresan una forma de otorgamiento de agencia a las cosas. Para él existe una paradoja arraigada en los estudios actuales sobre cultura material que, para referirse a la materialidad, se alejan de las *propiedades de los materiales*.<sup>33</sup> Ingold las caracteriza de la siguiente manera:

Las propiedades de los materiales no pueden ser identificadas como fijas, o atributos esenciales de las cosas, sino más bien como procesuales y relacionales. No son ni objetivamente determinadas ni subjetivamente imaginadas, sino experimentadas en la práctica. En este sentido, toda propiedad es una historia condensada. Describir las propiedades de los materiales es contar la historia de lo que les sucede a la medida que fluyen, se mezclan y mutan.<sup>34</sup>

De esta manera, es crítico con la propia noción de *cultura material* en la que subyace un entendimiento del hacer como la unificación de cosas provistas por la naturaleza con las representaciones conceptuales de una tradición cultural recibida;<sup>35</sup> y cuestiona también el *modelo aristotélico hilemórfico*, que implicaría la imposición de formas internas de la mente a un mundo material externo. En este modelo se mira la materia y la forma como los dos extremos de una cadena, pero no lo que les ata, se omite el proceso.<sup>36</sup> A partir de esta crítica, Ingold propone entender la generación de las cosas como un proceso de *morfogénesis* en el que la forma es siempre emergente y no está dada por adelantado. El *hacer*, entonces, es un proceso de correspondencia y no de imposición de una forma preconcebida en una sustancia material cruda, sino de potenciales inmanentes en el devenir.

En abril de 2015, María Inés organizó e impartió un taller de tapices. Había adecuado una de las habitaciones de su casa para que las tres participantes del taller tuviéramos comodidad. Para cada una, había preparado un set con materiales y herramientas: ovillo de lana de varios colores, agujas de varios tamaños, una tijera, un cuaderno de dibujo y un lápiz. En el centro del espacio había una

<sup>33</sup> Tim Ingold, "Los materiales contra la materialidad", *Papeles de Trabajo*, año 7, núm. 11, 2013, pp. 19-39.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>35</sup> Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 20.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 24-26.

mesa común de trabajo y cada una tenía un espacio en una pared en la que estaba suspendido con sogas un palo de escoba cortado a la mitad que funcionaba como travesaño.

Para la primera sesión, María Inés había preparado una introducción al taller en la que presentaba su forma de entender el arte y la importancia que tiene para ella el contacto con el mundo precolombino. Nos entregó un texto que se inscribe en su noción de la *continuidad cultural*, y que decía lo siguiente:

La historia del textil tiene más de 5000 años en este territorio, domesticaron el algodón en la cultura llamada Valdivia en la península de Santa Elena, además cultivaron: maíz, maní, café, tabaco, cacao, calabazas, tomates, etcétera. Las técnicas del tejido como la trama y urdimbre, son las más elementales para tener un paño o tela, posteriormente hacen tejidos y bordados con calados y colores, también en la costa central del Perú la cultura Chancay realizó encajes estampados con un trabajo muy fino. Todavía hoy se tejen ponchos de trama muy apretada para que no pase el agua de lluvia, porta bebés de lana bordada en ricos colores, los vestidos indígenas tanto de hombres como de mujeres en las diferentes comunidades mantienen sus blusas bordadas, los anacos y fachalinas o rebosos, tejidos a mano en telares manuales y con técnicas muy antiguas y tradicionales.

Los colorantes vegetales se han ido perdiendo y hoy se usan anilinas, manteniendo los vivos colores antiguos. Hay una gama de colores precolombinos y otra inca, recordemos que las comunidades como: otavaleños, saraguros y salasacas son mitimaes del sur del continente, que fueron traídos por los incas en época del Tahuantinsuyo hacia este territorio.

En este taller usaremos técnicas más libres hacia utilizar el volumen y el color, usaremos diferentes materiales y experimentaremos nuestra visión del mundo andino, como un homenaje a esos seres anónimos que nos legaron su conocimiento.

Recuerden que no les puedo enseñar a crear, sólo puedo darles herramientas para llegar al fondo de ustedes mismos.

Bienvenidas y que disfruten esta experiencia con las manos.<sup>37</sup>

En este texto vemos claramente el manejo de argumentos sobre la *continuidad cultural* para construir su validez: la antigüedad de las

<sup>37</sup> María Inés González del Real, "Taller textil", 2015.

culturas y sus avances técnicos, la conexión con las prácticas de las comunidades contemporáneas y los conocimientos que se han perdido. Sin embargo, la última oración significó una nueva posibilidad metodológica y epistemológica para acercarme a su propuesta. Como afirma Ingold, las manos no son instrumentos operados remotamente, sino que son una extensión del cerebro.<sup>38</sup> La *mano humana* puede ser un órgano anatómico pero la *humanidad de la mano* es un compendio de capacidades, particulares a las tareas en las que se pone en uso y a los gestos que conlleva.<sup>39</sup>

Después de esta introducción, María Inés nos hizo escoger un pedazo de tela que sería el fondo de cada tapiz, a pesar de que insistió en que viéramos el material, mi objetivo con este tapiz era intentar imitar algunas de sus obras que se encontraban en la casa. Particularmente me llamaba la atención un tapiz vertical en tonos blanco y beige del que colgaban pompones de colores y que María Inés lo explicaba como un homenaje a don Juan Tenesaca, artesano amigo suyo que conserva el manejo de la técnica ancestral del tejido de fajas en la comunidad Manzanapata en Cañar. Seleccioné un pedazo grande en tonos naranjas y ocre que María Inés me dijo que había sido una cortina de una casa antigua. Con este pedazo de tela, la primera tarea fue coser los filos y fijarlo al palo de escoba que funcionaba como travesaño. La tela de aproximadamente 110 por 45 cm era sintética, su textura gruesa, pesada, caía con rigidez, el tono predominante era ocre mostaza y con pequeñas puntadas horizontales de color naranja y carmín, a cierta distancia el efecto cromático de esta tela era de color siena claro. Desde el travesaño até con nudos simples nueve columnas de hilos gruesos de lana de la misma altura que la tela de base. Las columnas laterales con color azul marino, casi negro, las cuatro intermedias con verde esmeralda y la central con naranja intenso, esta última lana era de fibras naturales. En sentido horizontal, en la parte superior anudé cuatro filas de lana color naranja en la que se tejieron las columnas a partir del principio de trama y urdimbre. Con unos hilos de cabuya de colores amarillo y naranja claro repisé el camino de la trama. En este proceso, María Inés me animaba a experimentar con el color. Así, bajo la trama naranja y para fijar a la urdimbre cosimos una puntada de cadenas en hilo delgado amarillo.

<sup>38</sup> Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 112.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 117.

En varias ocasiones necesité la asistencia de María Inés, me sentía torpe e insegura. La lógica de la técnica de sus “tapices”, mejor definidos como esculturas flexibles, aunque era sencilla, se volvía compleja por la gran cantidad de posibilidades que permitía. No se trataba de una destreza manual tanto como de una exploración en las propiedades de los materiales y el volumen. En la segunda sesión, María Inés me enseñó otras técnicas que me permitirían tener elementos aislados que podría incorporar al tapiz con libertad. Una de ellas era el pompón, a partir de envolver lana en unos aros de madera y para obtener una bola de textura. La otra era el cordón, que consistía en el recubrimiento de una soga de cabuya gruesa con lana delgada para asemejarla a una liana. En esta ocasión las actividades eran mucho más repetitivas, monótonas e inclusive llegué a sentir dolor en las manos y las puntas de los dedos por la fricción constante con la áspera soga de cabuya. Hasta aquí llegó el taller. María Inés me asignó la tarea de completarlo en casa, pero hasta hoy no me he atrevido.

¿Cómo sistematizar esta información que fue construida desde lo sensorial? Ingold ha trabajado con sus estudiantes en experiencias concretas con materiales que se ponen en diálogo con textos y discusiones. Uno de los ejemplos que propone fue la elaboración de un pequeño pedazo de cuerda con fibras naturales. Entre las conclusiones de sus aprendizajes destaco varias de las que también pude constatar en mi experiencia: En primer lugar, la manera en que las manos conocen el material o adquieren una “sensación” de ellos a partir de la textura y desplazando el peso de la forma. En segundo lugar, cómo las manos imparten un ritmo en la iteración de sus propios movimientos, y la relación entre el movimiento rítmico y la emergencia de las formas. Y, en tercer lugar, cómo las fuerzas y energías ligadas a estos materiales y a los movimientos gestuales construyen un campo de fuerzas y un equilibrio dinámico.<sup>40</sup> Cuando compartía con María Inés estas reflexiones sobre mi proceso de investigación y sobre las posibilidades de generar conocimiento desde el hacer, ella analizaba mis palabras desde sus vivencias:

A través de los terminales nerviosos de las manos, cuando empiezas a topar, esa sensación es la que te alimenta, si trabajas la soga cosiendo, pinchándote, estás empapándote de ese material, de ese espíritu, tu

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 118.

tocas y sientes, es instintivo. Cuando tenía 24 años, visitamos la Capilla Sixtina, entramos en la sala egipcia, siempre he tenido un atractivo con Egipto, mi desesperación era tocar los sarcófagos, las piedras, los elementos, sólo con eso me conformé. Eso es lo que te pasa, estás empezando a sentir la textura del material, todo tiene energía, electricidad, compartimos ADN con las plantas, pienso que somos un elemento inmerso, todo en un todo, no somos seres aislados.<sup>41</sup>

Así, en este proceso sensorial pude acercarme a algunos aspectos que no había percibido antes de María Inés como artista, o que tal vez había minimizado. Por ejemplo, su intuición para seleccionar y relacionar colores y texturas. O la manera en que decidía con rapidez y seguridad el tipo de técnica que utilizaría y cómo compondría los pesos visuales, algo que sólo puede alcanzarse a través de una práctica constante como la suya. De este modo, se plantean retos para una objetivación etnográfica construida en coherencia con una concepción de la observación participante, no como paradoja entre “observar” o “participar”, sino como un *conocer desde adentro*.<sup>42</sup> En el sentido propuesto por Ingold, esta perspectiva permitiría refutar la división entre recolección de datos y construcción de teoría para ampliar las posibilidades de objetivación etnográfica. Así, el tejido que realicé como aprendiz de María Inés podría ser el registro de un proceso de conocimiento material, experiencial y de una postura epistemológica y metodológica sobre el trabajo de campo. Además, representa el aprendizaje mutuo que busca ser horizontal, pero que inevitablemente se ve limitado por la idealización y las relaciones de poder. Mi “tapiz”, aunque inconcluso, es una expresión tangible de la relación informante-investigadora.

## Bibliografía

- Andrade, Xavier, “Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea”, *Revista Ecuador Debate*, núm. 95, Quito, CAAP, 2015, pp. 33-48.
- Becker, Howard, *Art World's*, Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 179-193.

<sup>41</sup> Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

<sup>42</sup> Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 5.

- Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo artístico ecuatoriano, 1964-1979*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2013.
- Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.
- Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.
- González del Real, María Inés, *El ritual* (catálogo de exposición), Quito, CCM-Casa de la Artes La Ronda, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Taller textil", Quito, 2015.
- Ingold, Tim, *Making. Antropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013.
- \_\_\_\_\_, "Los materiales contra la materialidad", *Papeles de Trabajo*, año 7, núm. 11, mayo de 2013, pp. 19-39.
- Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara, "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, vol. 39, núm. 3, Indiana, Society for Ethnomusicology, 1995, pp. 367-380.
- Kornblit, Ana Lía, "Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas", en Ana Lía Kornblit (coord.), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos de análisis*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 9-33.
- Leroi-Gourhan, André, *El hombre y la materia (evolución y técnica I)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Muratorio, Blanca, "Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia", *Íconos*, núm. 22, Quito, FLACSO-Ecuador, 2005, pp. 135-143.
- Myers, Fred, "Introduction: The Empire of Things", en Fred Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press (SARA Seminar Series), 2001, pp. 3-61.
- \_\_\_\_\_, y George Marcus (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Parternosto, César, "No Borders: The Ancient American Roots of Abstraction", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, pp. 157-168.
- Rivera, Miguel, "Dislocando los procesos de identificación. Tensiones entre apropiaciones locales y nacionales del patrimonio arquitectónico de La Tolita Pampa de Oro", en Juan Pineda y Anita Krainer (coords.), *Periferias de la periferia: procesos territoriales indígenas en la Costa y la Amazonía ecuatorianas*, Quito, FLACSO / WCS / USAID, 2012, pp. 103-135.
- Schneider, Arnd, "Appropriations", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, pp. 29-51.
- Traba, Marta, "La cultura de la resistencia", *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009, pp. 136-145.

