

ANA FERNÁNDEZ MIRANDA TEXIDOR PLANTAS, MUCHAS LENGUAS Y UN POCO DE HILO PARA HILVANAR

Ana Fernández Miranda Texidor

Plants, many languages and a little thread to baste

Roberto Vega

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/2019

Fecha de aceptación: 11/01/2019

Resumen:

Este diálogo busca conectar distintos aspectos de la práctica artística de Ana Fernández Miranda Texidor; una práctica compleja, pero hilvanada, que incluye dibujos, pinturas, objetos, instalaciones, performances, textos poéticos y acciones en colaboración. El trabajo de Ana Fernández habita distintas geografías y, en el viaje, carga una constante búsqueda filosófica y preguntas sobre sus dimensiones espirituales, afectivas y políticas.

Palabras clave:

religiosidad popular, espiritualidad, plantas, polifonía, heteroglosia, escritura, dibujo, ontología, plantas sagradas, micorriza, filosofía presocrática

Abstract:

This dialogue connects different aspects of Ana Fernández Texidor's artistic practice; a complex practice, but basting, which includes drawings, paintings, objects, installations, performances, poetic texts, and collaborative actions. Ana Fernández's work inhabits different geographies and, on the trips, loads a constant philosophical search and questions about her spiritual, affective, and political dimensions.

Key Words:

popular religiosity, spirituality, plants, polyphony, heteroglossia, writing, drawing, ontology, sacred plants, mycorrhizae, pre-Socratic philosophy

Biografía del autor:

Roberto Vega (Ecuador, 1989). Artista Visual por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha trabajado en los departamentos de Investigación y Museología Educativa del Centro de Arte Contemporáneo de Quito CAC. En 2018 recibió un MFA en Fine Arts por la School of Visual Arts de Nueva York. Actualmente es profesor en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Ha exhibido su trabajo en España, Alemania, EEUU y Ecuador.



Figura 1. Retrato de Ana Fernández Miranda Texidor. Tinta y lápiz de color sobre papel. Roberto Vega, 2019.

Para llegar a la casa de Ana en La Merced fue necesario adentrarse por los caminos estrechos que rodean el Ilaló; pasar San Rafael, El Tingo, Angamarca y Alangasí. Llovía levemente y el paisaje se tornaba cada vez más verde mientras me acercaba a la dirección marcada en la pantalla. Ahora pienso en las veces que, inconscientemente, mi mente se apresura a una conversación. La de este día, por supuesto, tomó caminos distintos a los imaginados. Cuando llegué al portón verde empezaron a sonar truenos en el cielo.

Después de conocer su recién organizada biblioteca, a los perros y gatos que viven en la casa, y subir por unas escaleras al segundo piso, Ana me mostró su taller: una especie de altílo en el techo de la casa, con ventanas triangulares y estructura de madera. Antes de pasar a ver las pinturas en las que estaba trabajando, alcancé a ver un recorte de prensa en una de las paredes; en la fotografía aparecía Ana y, tras ella, uno de sus dibujos. El artículo se titulaba: “No hay ciudades sin conflictos”. Bajo una pila de pliegos de papel grueso estaban sus pinturas más recientes: imágenes trabajadas en *gouache*, en las que aparecían hojas, ramas, flores, pistilos, polen.

Cada pétalo era un cuerpo carnoso delineado con tinta. Mientras acomodaba sus pinturas sobre la mesa, Ana me contó sobre la conferencia que estaba preparando y que presentaría en Quebec los próximos días a nuestro encuentro, titulada *Voyage through the River in the House of Plants, Presocratic insights in Shamanic visions*. Para empezar a navegar en la conversación, me mostró el dibujo con el que iniciaría también la conferencia, un dibujo-visión: una barca de totora dispuesta sobre el agua y, sobre ella, una gran cantidad de flores y frutas, ocupando todo el largo y ancho de la embarcación. Ya trepados en la barca de las plantas, Ana me contó sobre su relación con ellas, alimentada por el cultivo y cuidado de plantas medicinales, ornamentales y comestibles en su casa, el aprendizaje de las plantas sagradas y su preparación para ser candidata a Ph.D. con una tesis acerca de la ontología de las plantas. La ontología se pregunta sobre el ser —dijo— y algunos creen que es absurdo preguntarse siquiera si las plantas presentan formas de conocimiento o posturas sobre el mundo. Ana puede hacerse esa pregunta.

Esa tarde conversamos sobre sus múltiples vidas y sus, también múltiples, caminos. Al hablar, Ana usa



Figura 2. *La Diosa*, 1997. Papel maché sobre madera. 1,60 x 1,20 m. Parte de la exhibición *Valientes hombres de mi Patria*. Foto: Miguel Alvear.

palabras en español e inglés, en ciertos momentos cambia su acento, usa expresiones coloquiales y las combina con conceptos filosóficos complejos. Ana Miranda dibuja y escribe pero –sospecho– sobretodo, lee. Ana Miranda Fernández Texidor habla en muchas lenguas de los espíritus que le pueblan y con quienes, también, se sienta a conversar.

Roberto Vega: En la primera etapa de tu vida, la de la infancia, ¿qué contexto espiritual estaba presente?

Ana Fernández: Yo crecí católica pero siempre me han interesado esas cosas un tanto esotéricas, las hierbas, el tarot, la mitología, el culto de las diosas entre otras cosmologías alternas. Siempre, siempre tuve ese “bicho”, esa curiosidad que era tan poco modernista.

Cuando estaba en la Facultad de Artes (UCE) empecé a irme de paseo a Tigua, a Baños y a ciertos lugares que eran exóticos de alguna forma. Yo crecí viniendo mucho a La Merced, viendo las procesiones y siempre había algo fascinante y desconocido, el conocimiento de una cierta otredad. Para mi mamá —para mi familia en

general, pero especialmente para mi mamá— era como: “esas cosas son de indígenas, de indios”.

Cuando vivía en Bruselas, en el año 85 u 86, empecé a acordarme de las guaguas de pan, de la colada morada, del cementerio, de las procesiones. Luego fui a terminar la escuela, en el BFA (Bachelor of Fine Arts) en el San Francisco Art Institute, e hice mi tesis sobre la religiosidad popular. El despertar a la adultez me pasó cuando vivía en San Francisco. La ciudad estaba llena de estos elementos: las botánicas yoruba, la santería, lo chicano, el *Day of the Dead*... Todo eso se convirtió en mi suelo fértil. Fue importantísimo para mí. Lo último que hice antes de salir de San Francisco, en esa época, fue asistir a una conferencia fantástica que se llamó *Odunde Odunde*, que era justamente sobre la espiritualidad africana en el arte. Estaban artistas como Betye Saar, Alison Saar, José Bedia. Hubo una conferencia de Robert Farris Thompson que es este *scholar* de la religiosidad africana. Yo viví inmersa en eso y ese era el arte que a mí me encantaba.

RV: Y cuando vuelves a Ecuador...

AF: Fue una ruptura muy fuerte con todo este

mundo que yo me había construído allá. Hay cosas que van pasando, que se me cruzan en el camino: el sentirme anonadada con el machismo de esta sociedad. Eso me marcó mucho cuando regresé en el noventa y seis. Mi obra se empieza a hacer mucho más política.

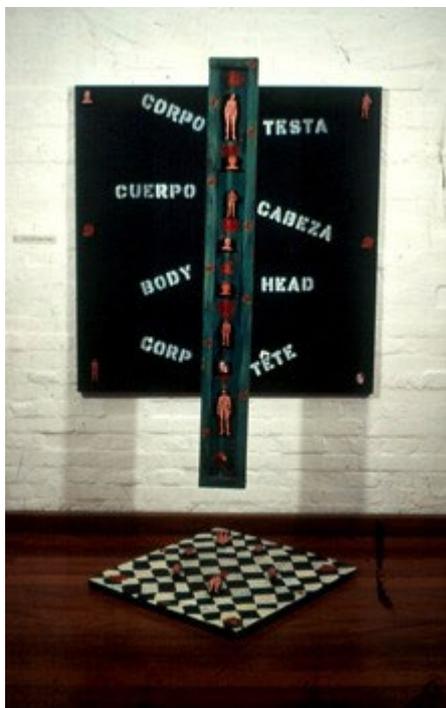


Figura 3. *Cuerpo/Cabeza*, 1997.

Técnica mixta sobre madera. Dimensiones variables
Parte de la exhibición *Valientes hombres de mi Patria*.

Foto: Miguel Alvear.

De alguna manera, aquí se viene a reforzar este interés hacia la religión popular. Me empezaron a interesar mucho los exvotos. Ahí tomé la decisión consciente de que quería pintar, porque yo no pintaba. Hace años había tomado la decisión consciente de que no quería pintar, yo hacía objetos. *Valientes hombres de mi Patria* (2007) eran objetos y *performance*. Yo más bien me negaba a pintar, porque consideraba a la pintura un espacio demasiado cargado de historia occidental. Pero me gustaba la pintura popular, yo quería pintar así. De ahí va saliendo *La Lotería A Todo Dar* (1998), toda esa serie... Si te das cuenta cómo está pintada *La Ruleta* es cuando no sabía pintar (risas). Eso me fue apasionando, quería poder pintar mejor; después, empecé a basar la pintura en las fotos, ahí empezaron otros problemas.

He entendido que yo vengo de una línea de pensamiento distinta de la que se proponía en el contexto local en ese momento. Hay líneas de pensamiento: freudianas, marxistas, heideggerianas, etc. Yo vengo de

una línea informada por una búsqueda espiritual y del Otro, búsquedas alternas de todo tipo, muy abiertas. Ahí sucedió un cortocircuito entre esta línea superlógica cartesiana, con esta otra, mucho más rizomática, flexible, molecular, deleuziana, si se puede decir. Se produjo un choque tremendo. Por eso, a veces he sentido que esa obra no me representa...

RV: ¿Cuál?

AF: La que más le gusta a todo el mundo: *Que la Patria os premie* (2000-2002), todos esos cuadros que son más políticos. Yo sentía que no me representaban. Ahora, sin embargo, he hecho las paces con esa época. Siento que es una parte muy querida de mi obra, amo esa obra. Además, porque puse mucho cariño en "pintar bien" (risas). Pero yo sentía que eso era como una máscara, que no era yo. Yo quería poder ser yo. Y para mí, yo era el dibujo. Cuando me fui a hacer la maestría, me pasó lo que a todos nos pasa, hubo un quiebre súper intenso. Para mí el dibujo es mucho más fácil, dibujo y listo. Pintar de esa forma en la que estaba pintando es un "camello"... estar copiando la foto, ¡qué pereza! Nunca más pinté así.

RV: ¿Cómo sucedió la transición al dibujo? ¿Cómo fue el momento en el que dijiste "esto puede ser"?

AF: Yo dibujaba al lado como si fuera una muleta de la pintura. Cuando me fui a hacer la maestría me di cuenta que no era una muleta. También me encontré con estos profesores que eran *drawers*, dibujantes: gente que solo dibuja. Eso me pareció fantástico. Pensé: eso es lo que yo quiero hacer, ¿por qué no hacer que el dibujo sea lo principal, en vez de la pintura? Me dediqué dos años solo a dibujar. Ahí dibujé *La Procesión* (2006-2008). Y una cosa que pensé también fue: yo quiero ser lo más cercana a lo que siento adentro mío y hacer eso, dibujar eso. No quiero exterior. No quiero política. Es un viaje al interior, como un psicoanálisis. Eso es lo que hice y salieron un montón de demonios... (risas). Ahí vuelvo a retomar lo espiritual, ahí sí retomo la noción de espíritus, de todos los espíritus que nos pueblan.

RV: Tú hablas de Perspectivismo, de los puntos de vista de otros seres. Yo pensaba en estos seres: plantas y animales, que están poblando las pinturas, pero están acompañando la figura central. En *La Procesión* hay un paso al dibujo, también hay el paso a un uso distinto del espacio, pero también pasa que todos estos otros seres



Figura 4. *Recuerdos de Ecuador*, 2000. Acrílico sobre tela. 6,00 x 1,50 m.

Foto: cortesía de Ana Fernández.

salen a caminar.

AF: Es un cambio completo porque es la entrada polifónica de muchas voces, de muchos caracteres, de muchos lenguajes, es un carnaval. En el sentido bajtiniano, es carnavalesco. A pesar de que sí había un cierto afán carnavalesco en lo otro que hacía antes, especialmente en *Recuerdos de Ecuador* (2000) y *Such is life en el trópico* (2000), hay esa procesión, esos personajes... pero en *La Procesión* entran, como tú dices, a caminar, salen a caminar todas estas voces. Yo le doy lugar a todas estas voces. Justo estoy leyendo a Bajtín ahora, la heteroglosia, que son muchas lenguas de las que ya no tienes control. Ahí salen esos personajes y se van y qué sé yo qué harán...

RV: Y qué mismo serán...

AF: También son íncubos con los que no le deseo a nadie encontrarse en una noche. Es un momento importante en mi obra. Yo le considero el momento más importante. Es como un amanecer a mi obra madura.

RV: Para *La Procesión*, ¿crees que la distancia de Ecuador sirvió?, estar lejos del anterior “cortocircuito”, de la presión...

AF: La distancia sirvió y sirvió la maestría. Yo, por complejos del contexto local, siempre me preguntaba: yo quiero dibujar, y ¿qué tal si no es contemporáneo? Los gringos no tienen esos traumas. Es contemporáneo porque lo que estás trayendo a la mesa es una claridad y una lucidez sobre las preguntas que vas a hacer o a formular en este momento, con respecto a tu contexto, por eso es contemporáneo —en el sentido en el que Agamben piensa lo contemporáneo—. Pero no porque una manifestación sea más actual que la otra.

RV: Como una especie de molde...

AF: Exactamente. Un molde para entender, un molde para poder clasificar. La maestría me sirvió para hilvanar mi práctica. Mi práctica no era solo el dibujo, al mismo tiempo pintaba; hice estos grandes cuadros en pintura pero que eran muy diferentes de lo que había estado haciendo antes, mucho más abstractos. Y seguía haciendo *performance*. La tesis que hice tuvo veinte poemas y cada uno era un *performance*. Aprendí a hilvanar mi práctica entera, que antes era esquizofrénica. ¿Será que soy esto? ¿será que soy esto otro? Soy todo esto, hago todo esto. Entonces esa es una herramienta de las muchas que vienen de la maestría.

RV: Al ver tu trabajo, noto que siempre hay palabras y textos en las pinturas y en los dibujos. Después, conozco que escribes y que tienes una práctica de escritura hilvanada, como dices, con el resto de tu práctica ¿cómo funciona la escritura para ti?

AF: Siempre me ha gustado escribir, desde que era muy joven. Nunca he hecho un diario, pero siempre he escrito cosas en mis cuadernos. En los dibujos de antes de irme a la maestría puedes ver que tengo un montón de texto, dibujos enormes que son puro texto pero no en el sentido estructuralista del texto semántico, el significado y *signified*, no... ¡no!. Si no en un sentido poético y del gesto de la escritura como dibujo, es decir, para mí, escritura y dibujo son casi lo mismo. A mis alumnos que dicen que no pueden dibujar les pregunto: ¿puedes escribir?, entonces puedes dibujar, es parecido. Aprender a dibujar es como aprender a escribir, es difícil cuando aprendes,



Figura 5. *La Procesión*, 2014-2016. Instalación de dibujo a tinta y *gouache* sobre papel recortado. Dimensiones variables. Foto: Javier Lazo Barco.



Figura 6. *Jardín del pulpo*, 2011. *Gouache* y *collage* sobre papel recortado. 50 x 50 cm. Foto: Pernilla Pearson.



Figura 7. *Poemas de amor y cartas de recomendación*, performance de Miranda Texidor.
Foto: Aime Friberg.

pero la práctica te da experticia.

Empecé a escribir estos poemas en prosa y me fascinó. Tenía que haber hecho eso desde antes. Por consejo de uno de mis profesores empecé a sacar el texto aparte. Tomé también una clase de Escritura creativa muy importante para mi práctica. Mi tesis de veinte poemas se llamó *El museo en una caja de Miranda Texidor* (2006) y cada poema es un *performance*. Ahí es cuando empecé a dejar de escribir tanto en los dibujos.

Luego tomé una clase de Escritura creativa en la CCE (Casa de la Cultura Ecuatoriana) que me publicó ese librito de *Mapas para reconocer el universo* (2016). Algunos textos son lindísimos, otros no tanto. Después empecé a hacer el doctorado y empecé a escribir más allá de los textos poéticos.

RV: La escritura se transformó...

AF: Totalmente. No he escrito más textos poéticos... No, sí he escrito algunos, pero totalmente diferentes, mucho más pensados... No sé si eso es tan bueno. Recién escribí un lindo poema sobre ser planta.

RV: ¿Quién es Miranda Texidor?

AF: Ya no sé... (risas)

Cuando fui a hacer la maestría me encontré con que había otra Ana Fernández ahí. No solo vivía ahí y era artista, sino que iba a hacer la maestría en la misma escuela que yo. Pensé: "¡qué bestia! ¿y ahora? no me puedo llamar igual que esta otra". Decidí que me tenía que cambiar de nombre. Era todo un *remake* en ese momento. Una mañana me desperté y tenía este nombre en mi cabeza: Miranda Texidor. Empecé a ser Miranda Texidor para el primer *performance* que hice que se llamó *Miranda Texidor's theory of dreams* (2005).

Tuve una clase con la famosa Andrea Fraser y nos pidió que cada uno haga un *performance*. Ella era la profesora estrella de la escuela. Yo era conocida por haber hecho la muerte del Sucre (¡Hasta la vista *baby!*, 2000), pero ese fue un *performance* social, nunca iba a poder recrear algo así. Como estaba haciendo *La Procesión*, tenía un montón de estos animalitos dibujados recortados y estaba leyendo *Zone: fragments for a History of the Human Body* (1989), además leía algunas cosas de la Kristeva y de otros filósofos y estaba fascinada. Mis lecturas tenían

un poco de mitología, pero también algo de psicoanálisis y filosofía. Emulando un poco al Dr. Freud, compuse la *Teoría de los Sueños de Miranda Texidor*. Tenía este dibujo enorme de un ser alado, como un ángel-demonio. Me vestí por primera vez de Miranda Texidor: me puse un vestido rojo, un chal negro, unas pestañas rojas y unos guantes rojos. Puse con velcro todas las figuritas encima de este ser y me puse a explicar, como si fuera una académica explicando una teoría, la Teoría de los Sueños que iba más o menos así: los sueños, como fluídos, se cuecen en las partes inferiores del cuerpo y durante el descanso hacen un viaje, hasta que llegan al cerebro, una vez ahí se tornan aquello que, en la mañana, después de la reflexión, llamamos sueños. Hice el mapa de ese trayecto. A Andrea Fraser le fascinó.

Yo ya he adoptado ese nombre como parte de mi nombre. Me llamo Ana Fernández Miranda Texidor. Los gringos creen que todos esos son mis apellidos. Es un pseudónimo que va pegado a mi nombre, pero que me distingue, porque Ana Fernández se llama todo el mundo.



Figura 8. *Conexiones botánicas en galaxias lejanas*, 2015.
Tinta, gouache y collage sobre papel calado. 1,90 x 1,06m.

Foto: Dolores Ochoa.

RV: En una conversación previa me contaste de cómo ahora las plantas, que antes estaban en los bordes de los cuadros, se van hacia el centro, a tomar protagonismo, ¿cómo sucede esto?

AF: Como en *La Bella Durmiente*, que se duerme por cien años y crece toda la naturaleza encima del castillo... (risas). Antes todas esas plantas eran decoración. Pero llega un momento en el que adquieren protagonismo como seres con un punto de vista. Dentro del uso de las plantas sagradas, en pintas o visiones y después de haber estado estudiando algunos textos sobre plantas, ellas se hicieron presentes para mí de una forma nunca antes vista. Empezaron a hablarme de cierto modo, pero yo no entendía su lenguaje. Pensaba que me querían hablar en lenguaje humano. Después, para mi propuesta de tesis doctoral, he estado leyendo a Michael Marder, en su libro *Plant-thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013), donde dice que el lenguaje de las plantas no es un lenguaje vocal, es un lenguaje corporal, de movimiento. Me empecé a dar cuenta que las plantas se comunican así y eso es realmente fascinante y emocionante. Nunca hubiera entendido esa conexión si es que no la entendía desde la toma de la medicina ancestral. Entendí que las plantas son seres que te conocen, te huelen y saben cuándo entras o sales; te puedes comunicar con ellos y te dicen si están bien o si no están bien. La filosofía que tienen las comunidades amerindias amazónicas está en función de su comunicación con las plantas, la comunicación al plantar un jardín medicinal, antes que nada —para poder curarse a través de eso—, de la conexión que tienen con la *chagra* o la *chakra*, la tierra. Y los animales también, todos los animales tienen un lugar en esta cosmovisión; hay animales más poderosos que otros, unos se presentan de una forma, otros de otra y también los ves en visiones. No son iguales las plantas que pintaba antes a las de ahora, ¿sí se ve?

RV: Totalmente. Como te decía, hay una carnosidad...

AF: Hay una encarnación, *embodiment*.

RV: ¿Crees que esto está relacionado con vivir en La Merced?

AF: Sí. También llega un punto en el que yo me doy cuenta que la ciudad me enferma. Yo desde hace

mucho tiempo que no he vivido en Quito, pero cuando vivía en San Francisco, vivía en la ciudad. Venía de aquí con una energía y una vitalidad y en dos meses ya me sentía con cero energía, cero vitalidad; esa ciudad me chupaba la energía totalmente. En Quito me pasaría lo mismo, es cuestión de la ciudad, del cemento, de la polución. El poder, la potencia de la tierra, de meter las manos en la tierra, es absolutamente vital para mí. Ahora siento que tengo una conexión con el territorio, yo no creo en la desterritorialización. Creo que uno se conecta con la tierra y uno es parte de ese rizoma. No estamos flotando. Somos conectados con la tierra. Cuando hay desconexión de la tierra es cuando hay enfermedades, como la ansiedad o la depresión. Compartimos una relación con todo el cosmos. Somos dados la mano con todo, como la micorriza. La micorriza es la relación entre los hongos que crecen en las raíces de los árboles y las plantas y que pueblan toda la tierra, así está conectada la tierra entera. Todo lo que nos puebla, las bacterias que nos pueblan son parte de lo que nos conecta con las plantas —porque somos hechos de plantas también—, con los animales, con el suelo, con los ríos, con las piedras, con todo. Y eso en la “pinta” lo ves clarito.

Los presocráticos: Parménides, Heráclito, Anaxágoras, Anaximandro... todos hablan de la conexión que tenemos con el cosmos y que empezamos a perder con la metafísica platónica. Creemos que estamos flotando por ahí, desconectados de todo y no es verdad. Esa es una de las grandes razones por las que nos enfermamos tanto en el siglo XXI, tanta depresión ansiedad, PTSD, etc., todas las enfermedades del espíritu. No sabemos más de la conexión con la tierra, pensamos que somos unos seres que no tienen nada que ver con lo demás. Afortunadamente somos conectados.

RV: Afortunadamente, también, hay la posibilidad de reconectarse, en caso de ser necesario...

AF: Hay posibilidad. Pero, ¿qué posibilidad va a haber si hay gente que vive en el cemento, se mete al carro, va al edificio, trabaja en la computadora, después se va al bar y finalmente se mete en la cama en medio de un cuadrado de cemento? Ahí pierdes la conexión, pierdes el alma. Esa es una de las enfermedades más tóxicas que tenemos.