



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de bellas artes
Master Universitario en Investigación
En Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Título:
El territorio como cuerpo sintiente.
Reflexiones sobre el *ahuecamiento* y la
contemplación de las heridas desde la
investigación en el arte contemporáneo.

Autor/a: Yessica Liliana Pira Daza
Tutor/a: Valerie Stephanie De La Dehesa Barbé

Área Temática: 1 Arte - Creación – Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Cuerpo y Territorio y la Teoría Decolonial

Convocatoria: Julio
Año: 2025

A mi madre quien me sostiene en cada instante, a mi padre del destino que me alienta a seguir los sueños, por más lejanos que parezcan. A la Madre Tierra que me recuerda a confiar en los procesos.

ÍNDICE

Resumen.....	7
Abstract	8
1.Introducción sobre el <i>ahuecamiento</i>	9
1.1 Motivación y justificación	11
1.2 Objetivos	12
1.2.1 General.	12
1.2.2 Específicos.....	12
1.3 Metodología	13
1.4 Hipótesis: porque el <i>ahuecamiento</i>	15
2. El panorama de un territorio ahuecado.	17
2.1 Descolonizar con la mirada, Mina el Cerrejón.....	17
2.2 El <i>ahuecamiento</i> , como definición de la herida	22
3. Poder y control dentro del concepto de ahuecamiento.....	27
4.Heridas abiertas, territorios vivos: resignificación y memoria en la práctica artística	28
4.1 La separación del territorio.	30
4.2 El hueco, una fisura estructural.	33
4.3 Un Intersticio como órgano.....	37
4.3.1 Entre la medicina y el arte.....	39
4.4 La unidad entre cuerpo y territorio	45
4.5 Cuerpos en dialogo con la herida.	50
4.6. El arte como medio de escucha de la naturaleza.....	53
4.7. El dibujo como practica atenta.....	57
4.8. Cartografías de entendimiento	60
4.9. Acobijarse en la herida, reconocimiento y reciprocidad..	62
5.Fundirse con la Naturaleza.	67

5.1 Re dibujarse con la tierra.....	67
5.2. El proceso experimental de escarbarse en el papel	71
5.3 Alejarse para volverse a encontrar.	74
5.4 Dentro de la herida también se respira.....	77
6. Conclusiones.	82
7.Referencias	84
8.Listado de Imágenes.	90

Resumen

Esta investigación propone el concepto de *ahuecamiento* territorial como un fenómeno que se observa en la producción artística contemporánea, específicamente en el contexto latinoamericano, el cual está marcado por extractivismo expansivo, crisis ecosistémica y una creciente desvinculación de la información sobre los procesos que transforman el paisaje. La investigación en artes se propone como un medio para vincular el cuerpo y territorialidades fragmentadas, permitiendo *sentipensar* y abrir reflexiones que fomenten diálogos de empatía. Convirtiendo así, las prácticas artísticas contemporáneas en un espacio para explorar, investigar y visibilizar vínculos profundos entre experiencia corporal y territorio.

Se abordarán teorías decoloniales, con especial énfasis en la ontología relacional, planteada por antropólogos que han establecido un vínculo cercano con comunidades originarias del territorio colombiano, para comprender la relación intrínseca que, como especie humana, mantenemos con el planeta. En tiempos de constante desasosiego, recuperar estas formas de pensamiento posibilita subvertir y corporeizar prácticas y símbolos que cuestionan nuestras maneras de habitar y relacionarnos con el entorno.

El arte, en este sentido, actúa como puente entre saberes ancestrales y contemporáneos, permitiendo la emergencia de nuevas sensibilidades. El arte no solo representa, sino que activa y reconfigura nuevas maneras en que nos vinculamos con la tierra y con los otros, proponiendo alternativas para un futuro más justo donde quepan otros mundos.

Palabras clave: prácticas artísticas, arte contemporáneo. ahuecamiento, decolonialidad , cuerpo como territorio.

Abstract

This research proposes the concept of territorial hollowing as a phenomenon observed in contemporary artistic production, specifically within the Latin American context, which is marked by expansive extractivism, ecosystemic crisis, and a growing disconnection from information about the processes that transform the landscape. Artistic research is proposed as a means to link the body and fragmented territorialities, allowing for sentipensar (feeling-thinking) and opening up reflections that foster dialogues of empathy. In this way, contemporary artistic practices become a space to explore, investigate, and make visible the deep connections between bodily experience and territory.

Decolonial theories will be addressed, with special emphasis on relational ontology, as proposed by anthropologists who have established close ties with Indigenous communities in the Colombian territory, in order to understand the intrinsic relationship that, as a human species, we maintain with the planet. In times of constant unrest, recovering these ways of thinking makes it possible to subvert and embody practices and symbols that question our ways of inhabiting and relating to the environment.

In this sense, art acts as a bridge between ancestral and contemporary knowledge, enabling the emergence of new sensibilities. Art not only represents, but also activates and reconfigures new ways in which we connect with the land and with others, proposing alternatives for a more just future where other worlds are possible.

Keywords: artistic practices, contemporary art, hollowing, decoloniality, body as territory.

1. Introducción sobre el *ahuecamiento*.

Las relaciones que se establecen en esta investigación parten de una visión ampliada del territorio colombiano, planteándose este como un *cuerpo sintiente*¹, hipótesis tan amplia como la extensión territorial que comprende este país. Se parte del concepto 'cuerpo territorial herido', abordando las prácticas de artistas latinoamericanos, donde se analizan las relaciones que estos establecen entre paisaje contemporáneo y producción en artes, desde diferentes formatos y técnicas. Colocando el foco principalmente en cómo se relacionan con el pensamiento contemporáneo decolonial, y ontologías relaciones, resaltando los conceptos de cuerpo y territorio.

Al buscar la definición de la palabra "herida" se establece: "f. Perforación o desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo" al seguir leyendo sus posibles definiciones aparece una Locución verbal Médica, (en su abreviatura Loc.Verb.Med.) "Manifestar la herida: Abrirla y dilatarla para conocer bien el daño y curarla con más seguridad"² El interés principal entonces será rastrear como los casos de estudio plantean y dan forma a estas heridas territoriales, sus soluciones plásticas formales y las reflexiones que establecen a partir de ellas.

Partiendo de que el cuerpo territorial colombiano se encuentra perforado con múltiples heridas del pasado, proponemos a través de una mirada crítica observar y atender estas manifestaciones, principalmente las referidas al extractivismo a causa de la minería.

Como lo expresaba el escritor Eduardo Galeano en su ensayo *las Venas Abiertas de América Latina* "cada país padece hondas fracturas en su propio

¹ El concepto del cuerpo sintiente es abordado por la investigación de Rogerio Haesbaert, Doctor en Geografía y profesor del programa de postgrado en geografía de la Universidad Federal Fluminense Niterói en Río de Janeiro.

² Significado de la palabra Herida, consultado a través de la página oficial de la Real Academia Española, recuperado de <https://dle.rae.es/herida#KCceJga> 14/04/2025

seno, agudas divisiones sociales y tensiones no resueltas entre sus vastos desiertos marginales y sus oasis urbanos" (Galeano, 2023, p. 288), sobre estas tensiones es de interés profundizar, en las representaciones plásticas que se generan desde el arte contemporáneo.

El concepto de *ahuecamiento*, tanto a nivel conceptual como estético se ha determinado como un fenómeno que estructura esta investigación, la intención será determinar cómo este fenómeno artístico se le ha dado importancia y valor, en la confrontación de lo que es ser parte de un contexto sociocultural y político como lo es el colombiano.

Esta reflexión del territorio y su resonancia en el cuerpo, supone establecer la relación entre la fotografía aérea en relación con la creación de imágenes propias, para comprender y conectar con el cuerpo habitado, que a su vez es parte del cuerpo territorial.

1.1 Motivación y justificación

La motivación que dio pie a la presente investigación retoma las preocupaciones que se desarrollaron en una investigación previa a la actual, titulada: *Nostalgia Catóptrica: una reflexión sobre ser mujer a través del autorretrato* (Pira, 2022) En este trabajo se abordaron cuestionamientos relacionados con la autopercepción corporal desde las artes visuales, específicamente desde la producción pictórica.

Estos cuestionamientos dieron paso a las preocupaciones que se abordaran, esta vez, el punto de partida considera los procesos auto etnográficos, que “reconoce y da lugar a la subjetividad, la emocionalidad y la influencia del investigador en su trabajo” Adams & Bochner (2010,p252) en relación con la manera de auto percibirse en un punto diferente de geolocalización.

Como lo expresa Gastón Bachelard, "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa" (Bachelard 1975, p.48). En este sentido, la relación con el concepto de casa aquí es interpretado como la tierra, y el cuerpo de imágenes que dan paso a las preguntas que aquí se pretenden resolver, son las fotografías aéreas tomadas por aparatos satelitales, los retratos de un cuerpo herido.

La investigación inició por el efecto de atracción a la vez que repulsión por las imágenes satelitales de la industria de la minería, las cuales son de acceso público. Aplicaciones como Google Maps o Google Earth permiten ver en tiempo real y en *time lapse* estos procesos de degradación del paisaje. El autorretrato permitió establecer un paralelismo con el cuerpo territorial, trasladando las sensaciones percibidas por estas imágenes en el propio cuerpo, dando paso a la investigación de la percepción del dolor de la tierra en el propio cuerpo.

1.2 Objetivos

1.2.1 General.

Establecer la interpretación de los cráteres sobre la tierra como heridas abiertas sobre el cuerpo territorial. Esta interpretación se concibe como un proceso de *ahuecamiento*, acción de degradación sistemática que se puede extrapolar a la investigación y creación en arte.

1.2.2 Específicos.

- Establecer una definición del concepto *ahuecamiento* aplicable al campo de la creación en artes, integrando perspectivas del conocimiento de los pueblos originarios de Colombia y teorías decoloniales.
- Analizar estrategias artísticas contemporáneas, donde se vea reflejado el concepto de *ahuecamiento* como metáfora de herida, específicamente en obras de artistas latinoamericanos recientes.

Reflexionar en la intersección entre la creación plástica y la performance como parte del proceso de conocimiento en las artes.

1.3 Metodología

Esta investigación adopta una metodología cualitativa basada en las artes, donde la práctica artística es simultáneamente herramienta de indagación y forma de conocimiento. Este enfoque disuelve la dicotomía sujeto-objeto, ya que como plantea el profesor Henk Borgdorff "la investigación en el arte no asume separación entre investigador y práctica artística, pues esta es componente esencial del proceso cognitivo" (2006. p. 21). Así el *ahuecamiento* no se estudia desde la distancia, sino que se encarna mediante ejercicios plásticos de experimentación continua que vinculan cuerpo, territorio y memoria.

Durante el desarrollo del apartado 5. *Fundirse con la naturaleza*, se incorporarán fragmentos de texto con un formato y disposición distintos. Se expresarán en primera persona pensamientos y reflexiones que, como artista he investigadora, considero pertinentes dejar consignados en este documento. Se cree pertinente abordar de esta manera la última parte de la investigación pues forma parte de la metodología auto etnografía mencionada en la motivación y justificación. La experiencia personal a través del propio cuerpo, ha sido fundamental para entender la hipótesis del territorio como cuerpo sintiente y el planteamiento formal de la práctica artística.

Como punto de partida en el proceso de acercamiento a los intereses que movilizaron esta investigación surgió un interés especial, por trasladar fotografías aéreas donde se observa procesos de extractivismo sobre la tierra, a diferentes técnicas y lenguajes plásticos. Se realizó una serie de ejercicios con la técnica del dibujo, parte fundamental al acercamiento y corporeización del *ahuecamiento*, fusionando la investigación con la comprensión y escucha, teniendo en cuenta las reflexiones de Juhani Pallasma entorno a la importancia de entender el dibujo como una manera de tocar y sentir la superficie de aquello donde se fija la atención (2011, p.99). Este ejercicio de hacer consciente lo inconsciente permitió interiorizar con más sensibilidad el *ahuecamiento* en mi propio cuerpo para establecer una investigación más profunda sobre el paisaje y el territorio colombiano.

Como segunda faceta en el proceso de investigación se establecieron una serie de patrones, resultados de la primera etapa, lo cuales dieron paso a analizar cartografías y diferentes procesos de mapeo. Permitiendo enriquecer el lenguaje plástico y la exploración en otros formatos y técnicas. Se realizó una serie de ejercicios donde se recortaron papeles de variados gramajes y texturas, teniendo como resultado diferentes mapas imaginarios.

En la última etapa de la investigación y creación plástica se buscó trasladar estos acercamientos por medio del papel, al lienzo. Este último material fue elegido por sus propiedades de rigidez y mayor dimensión, buscando a la vez subvertir los usos clásicos que se le ha dado como soporte pictórico, formalizando el dispositivo performativo que hace parte del performance *Manifestar la herida*, pieza con la que se concluye esta investigación.

A la par que se realizaba la práctica artística, se seleccionaron una serie de artículos, ensayos y teorías que abordan aspectos como la ontología relacional, teorías decoloniales, informes oficiales y multidisciplinarios, relacionados con las obras seleccionadas como casos de estudio. Priorizando aquellos textos que profundizan en las relaciones y formas de entender el territorio y las comunidades que habitan en Colombia.

Destacando fuentes que fomentan reflexiones situadas, sobre la crítica y comprensión de la explotación de recursos y las relaciones de dominación presentes en nuestra época. También se hizo uso de recursos digitales como sitios web, entrevistas online y páginas de artistas, los cuales permitieron ampliar el panorama y contextualizar las obras. Este cruce es clave para comprender cómo las propuestas plásticas contemporáneas desde el contexto latinoamericano se ligan con planteamientos de teorías decoloniales actuales, posicionándose dentro de debates que corresponden, ha distintas visiones del *ahuecamiento*.

1.4 Hipótesis: porque el *ahuecamiento*

Se ha partido de la hipótesis de que, los procesos de transformación industrial a los que se ha sometido el cuerpo territorial, específicamente del suelo colombiano, se manifiestan de manera paralela como una percepción de *ahuecamiento* en los cuerpos humanos y no humanos que habitan y convergen en el territorio.

El punto de inflexión que ha detonado esta hipótesis, ha sido la visualización de diversos registros fotográficos de minas a cielo abierto, (véase las figuras de la 1- 4) las cuales se encuentran ubicadas en distintas zonas geográficas, y se pueden encontrar por medio de aplicaciones geoespaciales, o a través de registros fotográficos tomados de internet por artistas contemporáneos.

Nuestra segunda hipótesis plantea que las distintas miradas de artistas contemporáneos latinoamericanos permiten comprender el *ahuecamiento* como un fenómeno estético, político y social. Sus diferentes formas de plantear piezas donde se exploran los *ahuecamientos* en Latinoamérica, permitirán trazar esta ruta, haciendo un análisis sobre como este fenómeno genera nuevos diálogos y como se entienden las heridas tanto del territorio como en la sociedad.

Como tercera hipótesis se planteará la elaboración de un dispositivo performativo donde la metáfora del *ahuecamiento* se convierta en una provocación emocional, con la intención de involucrar al público espectador como agente activo y participativo de la obra.



Fig. 1

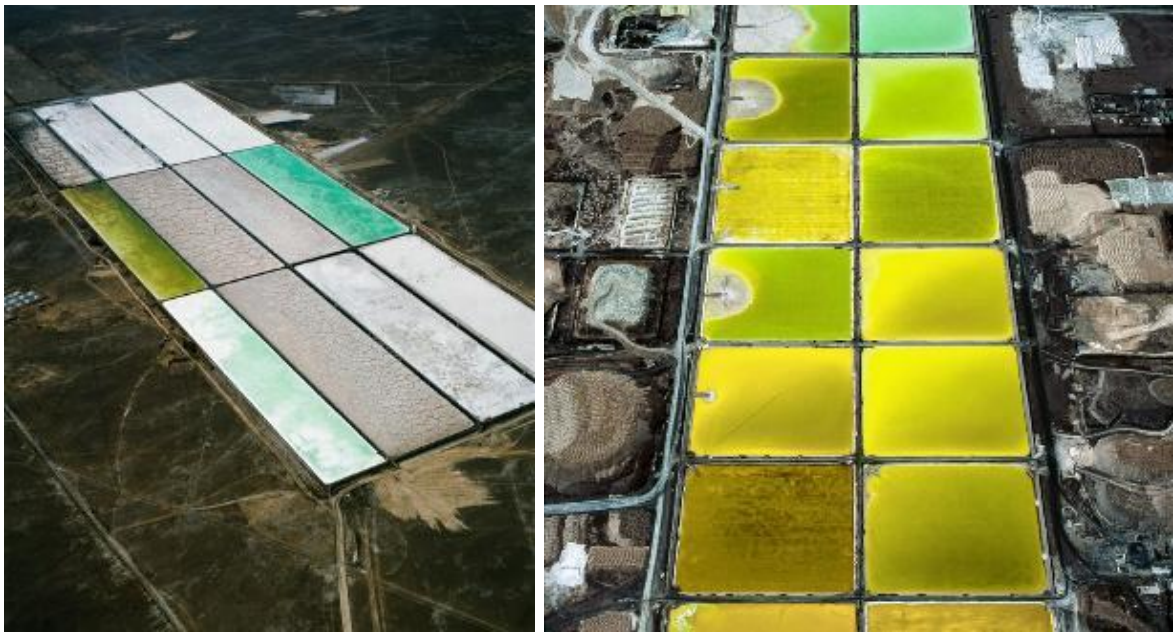


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

2. El panorama de un territorio ahuecado.

2.1 Descolonizar con la mirada, Mina el Cerrejón

La Mina del Cerrejón se encuentra ubicada entre los municipios de Albania y Maicao en el departamento de la Guajira en Colombia. Este proyecto de gran escala ha estado en operación desde 1980, con exploraciones y actividades mineras desde la década de 1970. Posicionándose en la actualidad como, una de las minas más grandes de toda Latino América, causando la contaminación, devastación, y desplazamiento forzado para la comunidad guajira. Cerca de 20.000 personas de las comunidades wayuu y afrodescendientes han sido obligadas a abandonar sus tierras ancestrales, Esta empresa del desastre está a cargo de Glencore, multinacional suiza, que desde el año 2022 tomó el cargo de la industria.

Vista a través de la aplicación satelital del navegador Google Maps, ubicando con la herramienta de lupa, se observa la ciudadela de operaciones, etiquetada con los nombres de. Administrativos Mushaisha, Cerrejón Minería Responsable, Oficinas, Combustible Mina Cerrejón. Ubicadas a lo largo de un territorio que oscila entre la forma de un diamante (figura 5A) y múltiples rectángulos que se expanden de forma horizontal (figura 5B) sobre el territorio. A medida que se sigue ampliando la imagen, se detallan una serie tres grandes complejos de construcciones, alrededor de estas, se ven dibujados en el espacio caminos que van mutando entre formas serpenteantes y caminos cuadriculados, enmarcando la distribución del complejo de la Industria minera, en el lado izquierdo de la ventana de navegación, aparecen una serie de 21 placas de color negro, (figura 5D) resultado del cuerpo ahuecado (figura 5C) de la excavación de carbón.

Se parte de esta “*descripción densa*” (Geertz,2003), con tintes geoespaciales con el propósito de analizar el ejercicio del *ahuecamiento* en la tierra. Posicionándonos desde la mirada alejada, descorporeizada, que imponen estas maquinarias de ocupación, por medio de las entidades estatales, fuerzas de poder fundamentadas desde una ontología única, que “intenta transformar todos los otros mundos en uno solo” (Escobar, 2016 p.10)³.

Esta intrusión, que socava la tierra, se ha convertido en un acto de despojo sistemático. Un proceso que no solo afecta al suelo, sino que expropia plantas nativas, desplaza aves y animales, altera ríos, montañas, perturba cuerpos humanos y no humanos de innumerables especies. Este “*problema de escalabilidad*” como señala Tsing (2021) fragmenta y desestabiliza una intrincada red ecosistémica, cuya complejidad e interconexión son fundamentales para el equilibrio ambiental.

Como plantea la antropóloga Tshing, el reto es poder comprender como estas formas de escalabilidad han transformado el paisaje, en esta investigación es de interés analizarlo desde la investigación en artes, al mismo tiempo saber ver donde falla la escalabilidad y surgen otras formas de relacionarse con estos procesos de transformación ecológica.

Entre más se aleja el cursor de la pantalla, emergen cinco cuerpos cóncavos, (figura 5C) sus dimensiones rebasan el área de las instalaciones de operaciones, estos grandes huecos que se distribuyen en el territorio del Norte de la Guajira se caracterizan por sus formas sinuosas, que dejan un dibujo el cual se extiende de manera irregular, generando caminos que conducen la mirada hacia el centro del cuerpo herido, son los trazos que las maquinarias pesadas van dejando sobre el cuerpo territorial erosionado y maltratado.

Esta lógica colonial, abordada por Cusicanqui fragmenta la trama relacional

³.Arturo Escobar es un antropólogo e investigador colombiano, que tiene por línea de investigación la ecología política, la antropología del desarrollo, los movimientos sociales, entre otros

territorio-cuerpo y cuerpo-territorio donde lo *Ch'ixi*—"gris jaspeado de puntos negros y blancos que conviven sin fusionarse"— resiste la homogenización (Rivera Cusicanqui, 2018). implicando una expropiación continua, la cual deja una llaga persistente en el espacio, que no se le permite sanar. Este gran cráter, no solo ha ahuecado el territorio, también ha generado un *ahuecamiento* en las vidas, memorias he historias de las personas que lo han padecido.

Vemos como a los costados de la Mina se genera un gran contraste, sobresale la frondosidad de un bosque que abraza el *ahuecamiento* de la mina, como un recordatorio de esperanza, un acto de resistencia ante la industria extractivista del despojo, prevalece resiliente el meandro del río Ranchería, como un caudillo rebelde continúa su curso, sin parar de dibujar de forma armoniosa su caminar con el territorio, el hilo del río que se extiende por el mapa, es el ejemplo de la *ontología relacional* que plantea (Escobar 2016, donde el río es una trama viva que va creando relaciones de conocimiento situado, encarnado y afectivo, nos permiten el *sentipensar*⁴.

Un paisaje sin vida a un paisaje vivo, (Gregoire,2020), dos formas contrastantes, ambas conviven, por un lado, el río, con su curso meándrico, dibuja a su camino una forma abierta, permeando el terreno que lo acoge. En este sentido, como afirma Huberman, al referirse al escultor y la materia sobre la imposibilidad de separación, entre agente, acción y resultado (Huberman 2009, p. 47). El río en este caso es el escultor de la tierra que, en contraste con las maquinarias, extensiones del cuerpo humano, se alzan sobre el territorio, vaciando el espacio, una penetración que resulta de la extirpación del carbón arremetiendo contra el cuerpo herido del territorio Wayuu.

En el texto *Ser cráneo lugar y contacto* Huberman (2009), describe el ejercicio que realiza Leonardo da Vinci al seccionar una cabeza humana por el medio,

⁴ El término *sentipensar* es desarrollado por Arturo Escobar en su obra *Sentipensar con la tierra* (2014) para referirse a una forma de conocimiento que integra razón y emoción, cuerpo y territorio.

comparándola con las capas de una cebolla, este al atravesar las capas del cráneo va abriendo la caja craneal enfrentándose con los intersticios que este alberga, haciendo el ejercicio de compararlo con las capas de una cebolla, al igual que esta el cráneo es contenedor, en medio de sus partes albergan intersticios, conexiones, *una topología orgánica que desafía la representación común* (Huberman p20), son en estos entremedios ,conexiones intersticiales donde surgen el pensamiento, en la suma de sus partes. Surgen aquí una serie de preguntas:

¿A medida que ahuecamos la tierra, estamos accediendo a la memoria contenida en ella? ¿por el contrario estamos estripando esta memoria sin saber las consecuencias? ¿Es este cráter artificial, un símil del cráneo que envuelve la memoria de la vida misma? Esta analogía invita a reflexionar sobre las consecuencias profundas de la minería a cielo abierto, no sólo en términos ecológicos, sino también en cuanto a la pérdida de memoria cultural y biológica que implica.

La memoria para los pueblos originarios de la comunidad Wayuu al contrario de la horadación *es tejido, y tejido es memoria*⁵ esta frase que se interpreta de una manera poética y mágica, es para la comunidad un concepto objetivo, palpable y cotidiano, el tejido tanto como el territorio, es red, así como el cráneo es contenedor del cerebro, es el territorio contenedor de la memoria del pueblo que lo habita.

Mañana es el día de la sabiduría. Imagínense dos días ¿sí? Que es de los abuelos antiguos, a las abuelas antiguas y mañana es la sabiduría. O sea, esto que tenemos en nuestro cerebro no puede [ser] sabiduría solo es sabiduría porque está conectado con el corazón, con el hígado [y] los pulmones. Entonces esa es la sabiduría, la conexión de todo, porque todos somos telaraña, somos un tejido y eso es lo que nuestros hermanos, hermanas nos han convocado para

⁵ Ramon Paz Ipuana Alé Eya Cosmovisión Wayuu, relatos sagrados. p. 40

sentir; que somos un tejido, que nada es posible solo, nada es posible sola, todo es posible si hay un tejido. Todo que el animal grande que nos enseña en ese tejido es la araña, por eso la araña para la cultura Wayuu es impresionante, y para muchas culturas la araña es importante, es el tejido, es la mujer.”⁶ (ONIC y CNMH, encuentro de fundadores ONIC, Abadio Green Stocel, líder del Pueblo Gunadule, finca Java Liviana, Silvania, julio de 2018)

El saber ser, es saber en la medida en que se está conectado con el cuerpo. La memoria existe porque hay un cuerpo que la ocupa, y la sabiduría ancestral persiste porque hay un cuerpo colectivo que replica las memorias. La tradición oral se contiene en el cuerpo tejido, y este cuerpo tejido es un contenedor de memorias. Para las comunidades, acumular la memoria es tejer esa red común de experiencias compartidas. Tejer la memoria no es solo una frase bonita que se repite sin sentido; es prolongar la herencia de un legado inicial, el legado de aquellos seres que comprenden nuestra interconexión fundamental.

2.2 El *ahuecamiento*, como definición de la herida

El término "hueco", según la Real Academia Española (RAE)⁷ proviene del latín *occāre*, que significa "ahuecar la tierra rastrillándola". Su definición incluye términos como vacío, cóncavo o abertura. Características adjudicadas a los procesos que implican la transformación de la materia. En el ámbito artístico, estos conceptos se han visto relacionados con lecturas, del territorio como paisaje, el cuerpo como territorio y territorio como cuerpo.

Para entender el término de *ahuecamiento* partimos de las imágenes asociadas a los sistemas de información geográficos⁸ analizadas desde las

⁷ Significado de la palabra hueco recuperado de Real Academia Española RAE, consultado a través de <https://dle.rae.es/hueco>

⁸ Armesto María 2024 ahonda sobre estos sistemas de representación en el capítulo Poéticas del ensamblaje, en su tesis doctoral Pintar sin pintar ni pintar. Prácticas artísticas en la era de la e-imagen

formas canónicas de la propiedad privada y del estado-nación occidental que realiza el Geógrafo Francés Jerome Monnet,⁹ este propone dos maneras para concebir “la territorialidad” primero la “territorialización areolar” y segundo la “territorialización reticular”.¹⁰ La primera, “es una territorialidad que se apoya en la geometría euclidiana de la superficie y se manifiesta en la realidad geográfica, mediante las formas canónicas de la propiedad privada y del Estado-Nación occidental moderno” Monnet (1999 p.2.) en esta tipología se podrían categorizar obras de artistas como Michael Heizer, con su proyecto City (1972-2020) (véase la fig.6).

Esta propuesta artística-arquitectónica, de carácter *site specific* hecha con hormigón y arena, en el desierto de Nevada, EEUU, le tomo a Heizer ejecutar durante cincuenta años, en el año 2020 se ha abierto al público y para poder visitar esta obra de arte en formato ciudad, de carácter site-specific solo son admitidos seis personas por día,¹¹ y el único medio de transporte que permite llegar a este lugar es en helicóptero.

En esta medida podemos entender que la propuesta con características megalíticas que plantea Heizer, visualiza el espacio natural del desierto, como un lugar de privilegio, reservado para unos cuantos, un gesto que refleja la ilusión moderna de que la naturaleza es un *recurso pasivo*, separado de la sociedad y disponible para su dominación (Latour, 2021)¹² donde se contempla el dominio espacial que replica la visión euclidiana del territorio, una *estética fósil* (Videl, 2018)¹³ que ejerce la visión del *ahuecamiento*, como

⁹ Dr. Jérôme Monnet, Profesor-investigador en Geografía y Planeación territorial,(1.999) Globalización y territorialización “Aeoral” y “reticular”: Los casos de los Ángeles y la Ciudad de México, seminario internacional de la red iberoamericana de investigadores sobre globalización y territorio.

¹⁰ Me interesa observar la perspectiva de un geógrafo con visión del norte global, ya que permite comprender formas estructurales que enmarcan las escalas de observación, para desarrollar la idea del *ahuecamiento*, más adelante se profundizará, desde una perspectiva latinoamericana.

¹¹Para más información sobre la visita a City consultar <https://propertyjournal.com.mx/city-arte-monumental-en-el-desierto/>

¹² Bruno Latour. (2021). ¿Dónde estoy? TAURUS.

¹³ Estética fósil es un término usado por el investigador Videl para referirse a “la forma del imaginario moderno en la que la materialidad de las sensaciones corporales la implantación del capitalismo industrial y la cosmovisión energética del universo se encuentran” p.16 Estética fósil, imaginarios de la energía y crisis eco social, 2018

un proceso de transformación del paisaje en búsqueda de *ciudades futuras*¹⁴ donde prima la idea del vacío de humanidad, vacío de información, ahuecado de historia, una territorialización areolar bajo la mirada del poder.



Figura 6. City, © Michael Heizer Triple, 1970 – 2022

Construcción megalítica de una ciudad inhabitada realizada por el artista durante 50 años.

Fotografía: cortesía de Fundación Aught.

La segunda mirada que nos plantea Monet es la “territorialización reticular” donde identifica la relación que establecen los individuos con los procesos experienciales en el espacio, sus formas de relacionar dinámicas cotidianas

¹⁴ Room, artículo de diseño, arquitectura y creación contemporánea.
<https://roomdiseno.com/city-michael-heizer-desierto-de-nevada/>

con los lugares que frecuentan, de los cuales hacen un hábito el transitar, *Annual Rings* del artista Oppenheim, puede ejemplificar esta mirada reticular ya que el artista *transforma el paisaje en mapa*¹⁵, haciendo la labor del topógrafo.

Desde una acción performativa, el artista se sitúa en la frontera entre Canadá y Estados Unidos, buscando dialogar con las barreras fronterizas impuestas. Esta búsqueda de la mirada reticular del espacio, se presenta en la sala del Museo Metropolitano de Arte. En la exposición "Profundidad de campo: Fotografía moderna en el Metropolitan", (25 de septiembre de 2007–23 de marzo de 2008). con el registro fotográfico de la acción efímera, acompañada de la imagen del mapa para poder ser entendida y ubicada en un espacio, territorio.

Los anteriores enfoques, que se establecen desde el urbanismo, y desde la mirada arquitectónica interpretan el concepto de lo territorial con formas de organización del territorio como capital, las propuestas que Heizer y Oppenheim plantean son procesos de *ahuecamiento* contemporáneo, ejercidas desde la mira de dos hombres que no establecen una relación profunda con el territorio. Sus planteamientos parte de la intención de la obra de arte que busca abarcar espacio, con piezas a gran escala, permanentes o efímeras, insisten en la mirada geo localizada, una mirada alejada del territorio no establece interacciones vivenciales.

Como señala George Didi-Huberman en *Ser Cráneo* (p. 59) "*El excavar no es solo cavar la tierra para sacar de ella cosas muertas desde hace mucho tiempo. Es también preparar, en la tierra abierta -laborada, trabajada, un paso para formas que tengan en sí mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros*" En esta medida tanto *City* como *Annual Rings* proceden a una idea de excavación de control y vaciamiento, replicando las mismas lógicas de representación y abstracción que impone los mecanismos

¹⁵ Michael Lailach *Land Art*, p.82, comentario de Smithson sobre la obra de Dennis Oppenheim,

de poder, sin pensar en la agencia misma del territorio.



Figura 7. Dennis Oppenheim, Anillos Anuales 1958, Collage compuesto de mapas topográficos y aéreos, fotografías y texto mecanografiado
Fotografía: cortesía de Museo Metropolitano de Arte Moderno

3. Poder y control dentro del concepto de ahuecamiento.

A partir de este primer acercamiento, desde la mirada que se ubica por encima del territorio, el ahuecamiento es entendido en primera medida como un proceso que implica la transformación y organización del espacio, con una visión geofísica, de poder y control, formas de dominación que impone la mirada patriarcal del norte global, donde se aplica la extracción de partes del territorio, fragmentos de tierra donde se concibe en esta medida la tierra como áreas, un objeto separado de lo humano, susceptibles a la intervención humana.

Este dualismo ontológico entre naturaleza y cultura, es una herencia de la racionalidad occidental, la cual reduce el territorio a un recurso explotable, desconectando la tierra de las comunidades que la habitan y legitimando prácticas extractivistas que perpetúan la colonialidad del poder (Quijano, 2000). El *ahuecamiento* espacial bajo esta lógica no solo despoja al territorio de su dimensión sagrada, sino que también reproduce estructuras de dominación que violentan tanto los ecosistemas como los cuerpos humanos, especialmente aquellos históricamente oprimidos, comunidades originarias y cuerpos femeninos.

Frente a esta visión fragmentaria, la teoría de la simbiogénesis que propone Lynn Margulis (1998) la cual entiende la Tierra como Gaia, un organismo vivo interconectado donde bacterias, plantas, animales y humanos coexisten en redes de interdependencia dialoga con el concepto aquí planteado del territorio como un cuerpo sintiente.

Los planteamientos de ecofeministas, como Verónica Gago (2019) reconocen las labores que las mujeres establecen como defensoras del territorio abordando su esfuerzo por defender y promulgar luchas sociales cotidianas donde se comprende que *el cuerpo es el primer territorio de explotación, pero también de resistencia* (p.48) el territorio como ente femenino es fuente de vida y del cual dependemos. Margulis demuestra que la vida no avanza por competencia, sino por cooperación simbiótica (p. 23), así el mito antropocéntrico de la dominación y expoliación sobre el planeta, se debe

desmontar. Entender que la tierra late como un cuerpo gestante, que se expande y contrae, que las heridas generadas deben ser reinterpretadas, poner en diálogo estos procesos de grieta y fisura se hace urgente.

La ecofeminista Val Plumwood (1993) profundiza en la crítica sobre el dualismo occidental señalando que la subordinación de la naturaleza y de las mujeres está entrelazada en una lógica de dominación, la cual legitima la explotación y el vaciamiento de ambos cuerpos. La "racionalidad maestra" de la modernidad ha invisibilizado la agencia de la naturaleza y de los sujetos feminizados, promoviendo una cultura de fragmentación y de control.

Su propuesta de una ética relacional y de cuidado se alinea con la visión de Margulis y Gago, y con las propuestas de las artistas que se abordaran a continuación, Plumwood insiste en que la verdadera transformación pasa por reconocer la continuidad y la interdependencia entre los seres y el territorio.

Las teorías ecofeministas y de ontología relacional no solo denuncian el *ahuecamiento* como herida, también propone prácticas de reparación y regeneración, donde el cuidado, la reciprocidad y la memoria colectiva se convierten en estrategias vitales para sanar tanto la tierra como los cuerpos que la habitan (Plumwood, 1993, p.45)

4. Heridas abiertas, territorios vivos: resignificación y memoria en la práctica artística

“Un espacio es donde recogemos el valor del tiempo, las memorias del tiempo, el espacio puede ser el vacío entre la uña y la carne, un vacío que se llena de tierra”(Didi-Huberman, 2009, p 70).

En este capítulo se analizarán las prácticas artísticas de diversos artistas latinoamericanos contemporáneos, entre los cuales se destaca la presencia de creadores con quienes se ha tenido la oportunidad de establecer un diálogo directo, como es el caso del artista colombiano Miller Lagos. Estas prácticas se caracterizan por abordar temáticas que exploran la relación entre naturaleza, memoria, materialidad y cultura, elementos que resultan

fundamentales para comprender los procesos actuales de creación contemporánea en América Latina.

La selección de estos artistas responde al interés por identificar cómo sus obras dialogan con el concepto de *ahuecamiento*, entendiendo estas como estrategias de resignificación del espacio que corresponden al propósito de esta investigación. Este enfoque nos ha permitido vincular la producción artística en relación con problemáticas sociales, ambientales y simbólicas propias del contexto latinoamericano, así como reflexionar sobre los modos en que el pensamiento que se genera desde la creación en artes desafía los discursos patriarcales y propone nuevas formas de habitar y percibir el entorno.

Materialidades como, la grieta, el hueco, el intersticio, el cuerpo y la herida, reinterpretaciones de mapas, diálogos del cuerpo con *ahuecamientos*, son los diálogos tanto a nivel simbólico como fenómenos sociales, han permitido trazar esta investigación alrededor del concepto *ahuecamiento*, paralelo a la búsqueda de investigaciones en teorías decoloniales. Como señala Carlos Castaño “el territorio es la condición espacial donde los sujetos permeados por emociones, sentimientos y símbolos construyen una identidad, el sitio que se habita se convierte en parte de sí mismos, su identidad personal y social”. (2021, p. 204)¹⁶

En el proceso de conmoción y asimilación de lo que está aconteciendo a diario con el planeta, se cree pertinente plantearse una deconstrucción de lo que es la identidad nacional. Para ello es importante tener en cuenta los procesos de agrietamiento histórico, físico y metafórico, como estos generan vacíos, espacios abiertos, intersticios, hendiduras.

La naturaleza que percibimos hoy en día está mediada por una herida colonial

¹⁶ Territorio y territorialización: Una mirada al vínculo emocional con el lugar habitado a través de las cartografías sociales. Revista Guillermo de Ockham, 19(2), 201–217.

fundada, como enuncia el escritor peruano Mariátegui,(1928) bajo una relación de explotación, que el colonizador peninsular y luego su heredero criollo cimentaron, en el territorio Americano; desprendiéndose mecanismos y prejuicios que han permitido desarrollar, como hemos mencionado antes, estructuras de explotación, basadas en el control y cohesión, sobre grupos sociales que en la actualidad habitan estos territorios y a los cuales se les ha asignado históricamente la subordinación¹⁷.

Esta acción entiende el territorio ahuecado, como un producto del cual se extraen diversos materiales alojados bajo su superficie, la política de *terra nullius*¹⁸, que significa 'Territorio sin dueño', fue el concepto legal que se utilizó durante la época de la colonización para reclamar las tierras de las Américas como tierras no ocupadas y que, por tanto, el estado descubridor o conquistador podía ocupar legalmente (Gruner 2017 p.4)

Como octavo adjetivo, para la RAE, hueco tiene como significado "Espacio vacío en el interior de algo". En el interior de ese algo existen otras posibles formas, que no han sido aún agujereadas, en esos *ahuecamientos* extractivista podemos encontrar entonces una serie de fisuras, donde antes había un algo que fue extirpado, "*territorios de r-existencia*", que necesariamente incluye la dimensión de cuerpo ligados al territorio,¹⁹ Para Rogério Haesbaert Doctor en Geografía con enfoque decolonial esta concepción se vincula a una lectura ontológica que defiende el "territorio como espacio de vida y existencia en un sentido amplio". (Haesbaert 2020,p. 269).

4.1 La separación del territorio.

Para empezar a hilar esta idea desde una mirada situada en el pensamiento

¹⁷ Mariátegui, como se citó en López Álvarez Tostado, Descolonizar el imaginario: reflexiones en torno a la herida colonial y el racismo en América Latina 2011 p. 46

¹⁸ Real academia española, Diccionario Panhispánico del español jurídico, Tierra Nullius, recuperado de <https://dpej.rae.es/lema/terra-nullius>

¹⁹ Rogério Haesbaert, es Doctor en Geografía de Brasil trabaja en el Instituto de Geociencias de la Universidad Federal Fluminense, donde dirige el Centro de Estudios Territoriales y Resistencias en la Globalización (NUREG)

latinoamericano iniciaremos este análisis con la imagen de la obra in situ *Shibboleth* (2007) de la artista colombiana Doris Salcedo. Una grieta de 167 metros de largo sobre el suelo de la antigua sala de turbinas en el Museo Nacional de Arte Moderno Británico²⁰.

Salcedo, realizó esta instalación, con el propósito de poner en dialogo temas como la discriminación, segregación y separación. El título de la pieza hace referencia específicamente a un pasaje del Antiguo Testamento en el cual se narra la historia de cómo los miembros de la tribu galaditas mataban a los miembros de la tribu de Efraín, por la manera en la que pronunciaban la palabra “Shibboleth” de manera diferente²¹. Esta gran grieta que Salcedo enmarca en uno de los museos más importantes de Europa, plantea una discusión tanto conceptual como política, es una denuncia pública a la imposibilidad de ignorar las múltiples grietas que se han generado a través de la historia por la expansión humana, causadas desde las instituciones, en este caso la sala del museo enmarca esta mirada de la institucionalidad del arte. Cuestionando la lógica de separación, y aislamiento, Salcedo confronta la experiencia vivencial del espectador con la experiencia del migrante y la violencia a la cual este es obligado a pasar.

Shibboleth establece en la experiencia de visitar el museo el ejercicio mismo de división y agrietamiento que predomina en la sociedad actual, generando cuestionamientos en los visitantes, a la vez que estableciendo una relación directa con sus sensaciones. A partir de esta pieza surgen las siguientes preguntas: ¿cómo convivimos con esos vacíos? ¿de qué manera las grietas se convierten en parte del paisaje? ¿cómo las formas de relacionarse con

²⁰ Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> consultado el 10/06/2025

²¹ “Entonces le decían: Ahora, pues, di Shibboleth. Y él decía Siboleth; porque no podía pronunciarlo correctamente. Entonces le echaban mano, y les degollaban junto a los vados del Jordán. Y murieron Entonces de los de Efraín cuarenta y dos mil. Jueces 12:5 Reina Valera Gómez recuperado de: <https://bibliaparalela.com/judges/12-6.htm>

esos *ahuecamientos* generan dinámicas de resarcimiento y comunidad?²²

Desde el contexto colombiano las heridas se encuentran latentes en el diario vivir, hacen parte del paisaje, podríamos decir que pertenecen a las maneras de habitar en el territorio. Que Salcedo disponga del concepto de la grieta no es fortuito, es una manera de reivindicar la herida, presentarla en el suelo del museo es la manera en que otros convivan con este paisaje, el cual para los colombianos y latinoamericanos este impreso en la memoria.

En esta instancia Salcedo convoca a mostrar las heridas, exponerlas, hablar de ellas, observarlas, detallar sus inicios, comprender sus retumbares, la grieta que es herida latente en el territorio colombiano traspasa al igual que sus tres cordilleras a toda la población, fauna y flora, hemos habitado en la herida históricamente, entre políticas que invisibilizan al indígena, pueblos afrodescendientes, territorios sagrados, mujeres, hombres y niños



Fig. 8 Shibboleth, Doris Salcedo, (2007)
Instalación in situ en Museo Nacional de Arte
Moderno Británico.
Fotografía: cortesía de la artista y el museo.

²² Creemos pertinente resaltar que en el contexto colombiano la obra de la artista Doris Salcedo es controversial, genera sin sabores entre la comunidad de artistas contemporáneos, pues se cree que su planteamiento estético se posiciona como otra forma de extractivismo social. En esta investigación creemos pertinente que esta ambivalencia que genera su obra también es el resultado de este fenómeno cultural de *ahuecamientos* sistémicos causados por las problemáticas sociales, políticas y económicas que se dan en el contexto colombiano.

4.2 El hueco, una fisura estructural.

Santiago Reyes Villaveces²³ es un artista colombiano contemporáneo; que a través de su obra “examina los sistemas de conocimiento utilizados para controlar y colonizar la naturaleza”.²⁴ En su última exposición individual titulada *El hueco* expuesta en la Galería Santa Fé del, 6 de marzo al 4 de mayo de 2025,(véase figura 9A y 9B) Reyes genera un diálogo, entre la exploración escultórica, las fallas geológicas y los problemas de planeación de la ciudad de Bogotá.

La eterna promesa de culminación en los procesos de reformas estructurales, que siempre retornan al colapso, fueron el punto de partida de la propuesta que desarrollo Reyes, la cual lo condujo a indagar en la historia geológica de Bogotá y su asentamiento sobre antiguas cuencas y humedales.



Figura. 9 A, Villaveces, Santiago, El hueco 2025 , Bogotá Colombia
Instalación In situ, de un fragmento de ciudad en la sala de exposición de la galería
Fotografía: cortesía del artista y Galería Santa Fe.

²³ Para más información sobre el artista Santiago Reyes véase su página oficial
<https://www.santiago-reyes.com/bio/>

²⁴ Fragmento de la descripción de la obra del artista recuperado de: <https://www.santiago-reyes.com/bio/>

El concepto de *ahuecamiento*, se evidencia en la forma de abordar la complejidad de este proyecto artístico. Reyes plantea, una reflexión sobre las relaciones en la que los ciudadanos establecen en la manera de habitar en la ciudad bogotana. A diferencia de la obra de Salcedo podíamos decir que *El Hueco*, es directo y contundente, lleva el caos de la capital de Colombia a la sala de la galería, aquí el artista toma las fallas estructurales, los baches, los huecos de la esquina del barrio, esos que, durante todo el año, los mandan a arreglar veinte veces, pero cada chambonada²⁵ que le hacen es peor que la otra.

El hueco es el reflejo de una fisura estructural, resultado de las políticas que están lejos de equitativas, públicas y mucho menos efectivas. *El hueco*, representa ese adoquín que faltó por pegamento, porque no estaba contemplado en el presupuesto, esa falla que va cediendo con el tiempo por la fricción, de una humanidad que habita; transita y convive, y sobrevive, en una ciudad que colapsa, entre la densidad poblacional que la supera, y problemas de un sistema de políticas corruptas, sobre la cual coinciden manifestaciones, dolores, enfrentamientos, boicots, tropeles²⁶, carros, tanquetas, chivas²⁷, ciclas, motocicletas, mulas y carritos de vendedores ambulantes.

Esta obra representa la mirada de un artista contemporáneo que es consciente de la historia de Colombia, de su constante autoconstrucción desde la precariedad. Aquí la belleza radica en observar estas fisuras en el paisaje, como la oportunidad de retomar el pensamiento andino colombiano, Reyes retoma el concepto de lo “bravo”, y lo “manso” y el proceso de

²⁵ “Chambonada” palabra coloquial usada en la jerga colombiana para referirse a una reparación mal hecha que en el futuro cercano tendrá que repetirse, suceso que ocurre frecuentemente en las obras de las vías públicas.

²⁶ “Tropel”. Palabra coloquial en la jerga colombiana para referirse a una discusión, usado específicamente para los enfrentamientos entre la ciudadanía y la policía.

²⁷ “Chiva” es el nombre que se le da a un tipo de vehículo colorido, de tracción potente, que regularmente transporta alimentos a la vez que pasajeros, donde campesinos llevan sus productos desde la montaña a la ciudad para vender su mercancía

“amancebamiento”²⁸ reivindicándolo en el proceso mismos de habitar y transitar la ciudad, buscando a su vez maneras de activar procesos de imaginación en él público y dar sentido al caos urbano.

“Creo que el artista podría responder que una instalación como *El Hueco* nos ofrece una reconfiguración sensorial, que propone otras formas de estar juntos en medio de la inestabilidad urbana. Nos recuerda que, incluso en la fragmentación, existe la posibilidad de reconocernos en nuestra vulnerabilidad compartida. Así, la exposición plantea una tensión fundamental entre el abandono y el afecto, entre la queja y la pertenencia” (Alejandra Villasmil, 2025, párr.7)



Figura. 9 B, Villacebes, Santiago, El hueco , 2025 , Bogotá Colombia
Instalación In situ, un fragmento de ciudad en la sala de exposición de la galería
Fotografía: cortesía del artista y Galería Santa Fe

²⁸ Los términos “manso” “bravo” y “amancebamiento” fueron recuperados de la ficha técnica proporcionada por el artista para ARTBO 2025 Recuperado de <https://www.artbo.co/finde semana2025/Circuitos/Centro-Historico/Galeria-Santa-Fe>

Esta constante promesa de finalización, eterno cambio, y fragmento de ciudad planteado por Reyes en la sala de la galería es una evocación a la idea de país que se respira en todo el territorio colombiano, constantemente ahuecado por fuerzas sociales y una historia que se repite en bucle, esta pieza a diferencia de *Shibboleth* es directamente hostil, y responde a las preguntas anteriormente formuladas.

Ambas piezas aluden a la fractura en los procesos de desarrollo y arraigo o pertenencia, es interesante ver las formas de abordar ambas piezas, Salcedo alude a una herida que puede ser entendida universalmente, en la medida que, parte de un suceso bíblico, Reyes por el contrario establece un juego con el lenguaje del colombiano de a pie, que habita entre la informalidad y la gracia de estar en un escenario de eterna resiliencia.

4.3 Un Intersticio como órgano.

Para abordar el concepto del cuerpo como territorio debemos posicionarnos como entendedores o aprendices de nuestro propio cuerpo, el primer territorio que habitamos, del cual dependemos, pero que a la vez sabemos tan poco. Dependemos de la mirada de otro para que nos enseñe como debemos cuidarlo. Desde la medicina el *intersticio* es una estructura anatómica recientemente reconocida como uno de los órganos más grandes del cuerpo humano. Se trata de una red de compartimentos llenos de fluido, entrelazados en una malla de colágeno y elastina, que se extiende bajo la piel y rodea órganos, vasos sanguíneos, músculos y sistemas digestivo, urinario y respiratorio. Actúa amortiguador, protegiendo los tejidos de daños por movimiento y facilitando el transporte de nutrientes, moléculas de señalización y células inmunes a lo largo del cuerpo.

El intersticio fue identificado como órgano en el año 2018 por un equipo de patólogos de la Escuela de Medicina de la Universidad de Nueva York, quienes publicaron sus hallazgos en la revista *Scientific Reports* (Benias et al., 2018). Este órgano extenso comparable con la piel había pasado desapercibido, debido a las técnicas convencionales de preparación de muestras para analizar los tejidos, los cuales se basan en cortar y teñir los tejidos con productos químicos.

Desde el punto de vista de las artes el descubrimiento del intersticio, legitima las perspectivas sobre la interconexión de los sistemas corporales que a la vez corresponden a los sistemas latentes en el cuerpo territorial, En la serie de dibujos *Orografías corporales* (Pira,2024) esta noción del intersticio se traslada al papel, planteándose un juego entre la cartografía y la observación atenta de las sensaciones que se producen en el cuerpo en el proceso de reubicación en el espacio.



Figura 10. Pira. L. Orografías Corporales 2024 Fotografía: Elaboración propia.

4.3.1 Entre la medicina y el arte.

La obra de la artista y médica colombiana Libia Posada, propone un diálogo sobre temáticas como cuerpo, territorio y memoria. Creando imágenes que resuenan con las palabras de Gago (2019) “los territorios vividos como cuerpo muestran batallas que se están dando aquí y ahora, señalan un campo de fuerzas, y lo hacen visible y legible desde la conflictividad” (p.96).

Posada aborda en su obra, problemáticas sociales y políticas que siguen vigentes en el contexto nacional, a través de su mirada profundiza en la exploración de cartografías de cuerpos que han vivido la guerra en primera persona adentrando al espectador en caminos intersticiales que se tejen en el territorio colombiano. Centrándose en los cuerpos femeninos que al igual que el territorio colombiano han sido explotadas, fracturadas, despojadas de su identidad y tradición.

Definición del Horizonte, es el nombre de la primera exposición antológica de Libia Posada, realizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) durante la contingencia del COVID-19 en 2020²⁹. Para esta exposición Posada imita en la instalación del museo una sala de hospital, emulando su estado aséptico, donde predominaba la luz blanca y abundaba el silencio. Paradójicamente las puertas del museo convertido en salas de un hospital distópico no pudieron abrirse al público debido a las restricciones impuestas por la pandemia.

Gracias a las tecnologías digitales, la exposición fue presentada mediante un recorrido 360 grabado en video y publicado en la plataforma de YouTube. A través de esta visita guiada por las diferentes salas del Museo, *Definición del horizonte* estuvo cargada de más sentido, transformándose en un dispositivo artístico que cuestionaba la medicina occidental como mecanismo de control

²⁹ Museo de Arte Moderno de Medellín, Dir. 2020. En sala con Libia Posada por la exposición *Definición del horizonte*. visitado mayo 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=0tnzGDE2q6g>.

poblacional. Las prescripciones médicas y registros de historial clínico fueron las temáticas abordadas por la artista, que esperaba a los espectadores/pacientes, los cuales se vieron encerrados en casa.

“Un mapa es un puente entre lo que observamos y lo que percibimos. Entre lo externo y lo interno. Entre lo objetivo y lo subjetivo. La mirada del cartógrafo, como la del artista, es por definición, selectiva.”
(Wittmann 2023, p. 15)

Dentro de esta exposición nos detendremos en una de las obras, expuesta en la sala B de *definición del horizonte*, la pieza *Signos cardinales*. 2009 (figura 11A). Esta serie fotográfica consta de catorce retratos de las piernas de mujeres desplazadas por la violencia, que residen en la ciudad de Medellín. Un trabajo colaborativo entre el Museo de Antioquia, Posada y algunas mujeres afectada por el desplazamiento forzado de Antioquia. Como la misma artista define “Este proyecto es una práctica de reconocimiento, ubicación, descripción, localización y sobre todo comprensión de las rutas de viaje del desplazamiento forzado descrito por estas personas en la geografía colombiana”³⁰

Dispuesto en sala, las catorce fotografías a blanco y negro, se encuentran en el espacio, siete a cada lado de la habitación, con un tamaño aproximadamente de 1 m de alto por 75 cm de ancho, situadas en la parte inferior de la pared, estos fragmentos de cuerpos, parece que estuviesen de pie en el espacio, encontradas unas de cara a la otras.

³⁰ Entrevista de Libia Posada para el Museo de Arte Moderno de Medellín 2020.

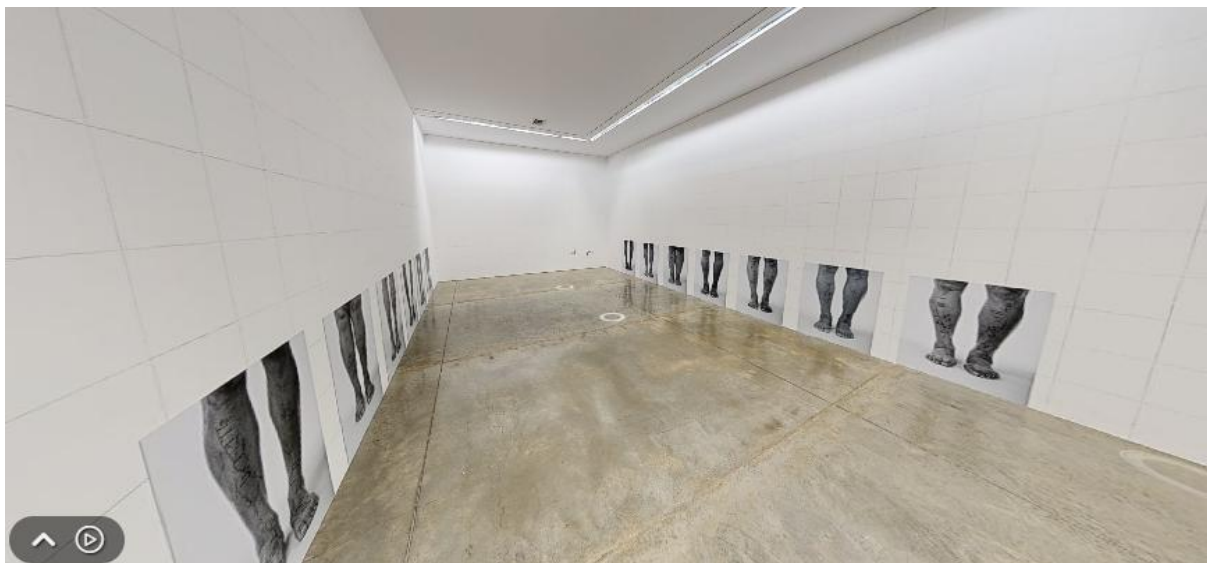


Figura. 11A. Posada. L. (2020) Signos Cardinales, Obra en sala en la exposición Definición del Horizonte Sala B, , vista 360 recuperada de Museo de Arte Moderno de Medellín.

Como si se tratara de una sala de observación clínica, la gran malla dibujada en sus paredes une las piernas en una interconexión que pone en tensión la simulación del ambiente aséptico de un hospital, el cuerpo y la geografía. Como un juego de paradigmas y contrariedades una brújula náutica se encuentra en el fondo de la sala, la cual ha sido recodificada por la artista, en el universo de Posada la señalización oriente -occidente ha cambiado por izquierda – derecha. Simbolizando la dinámica de pérdida, emulando una ruleta de des orientación, donde no hay una ruta de viaje específica.

También se puede leer como un signo de las facciones políticas más reconocidas en Colombia y que históricamente se han disputado el poder. Los de izquierda (liberales) los de derecha (conservadores). En su afán de gobernar “democráticamente” dejan en el medio personas reales que se ven inmersas en el laberinto permanente de políticas y estrategias que al final se ven invisibilizadas y transformadas en cifras/signos numéricos de sus archivos.

Estos retratos dispuestos en la habitación dejan ver los signos de la piel que pertenecen a cuerpos femeninos de edades avanzadas, sus cicatrices, dejan ver el paso del tiempo sobre su piel, ellas mismas han dibujado las rutas de

viaje que han recorrido por la geografía colombiana.

La piel aquí es una superficie de mapas que revelan un territorio de experiencias, tanto de manera simbólica como representacional, Posada hace uso del concepto de signo. Es un signo los pliegues que se van generando a través del tiempo en el cuerpo, un signo cada cicatriz que conduce a una historia, también es un signo cada representación simbólica que se ha dibujado, un signo es un indicio de un suceso, un suceso que se representa con la necesidad de confirmación que lo vivido fue realidad.

Estas cartografías corporales a la vez se encuentran acompañados de la pieza *Mapa de Convenciones no Convencional*, una guía de interpretación para entender las cartografías que se encuentran dibujadas en las fotografías de las piernas, el cual incluye medidas de desplazamiento, en pasos pies, zancadas, y millas, así como también el número de desplazamientos, representados en casas numeradas, líneas horizontales y verticales simbolizan lo que serían los lugares de masacre, esta tabla de convenciones (figura 11B) se transforma en un lenguaje de las travesías que se desconocen y permite comprender la historia del desplazamiento corporeizado en los cuerpos femeninos retratados por Posada.

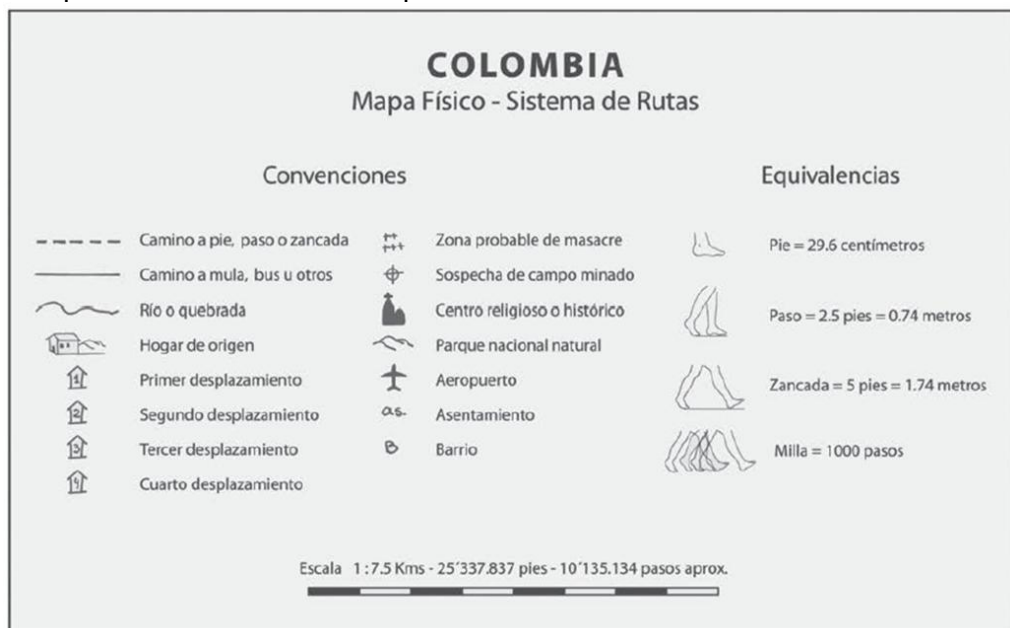


Figura.11 B Mapa de convenciones no convencional, Libia Posada 2009, parte de la serie de "Signos Cardinales". Fotografía: Tomada de Posada, Libia. "Signos Cardinales". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 2014

En la figura 11C, se puede observar la historia de desplazamiento de esta mujer. Iniciando en la pierna derecha, desde la vereda El Palmar en Apartadó, Antioquia. Su primer desplazamiento inicia hacia el Urabá, marcado por una casa rodeada de dos zonas de masacre y posibles campos minados, representados por círculos con cruces. La ruta continúa pasando por un lugar religioso o centro histórico en Santa Fe de Antioquia y dos pueblos más. En la pierna izquierda se señala el segundo y cuarto desplazamiento cerca de Medellín, mientras que el tercero se ubica más arriba, junto a otras zonas de posible masacre y campos minados. La representación culmina con unas montañas que indican la ubicación de un parque nacional.

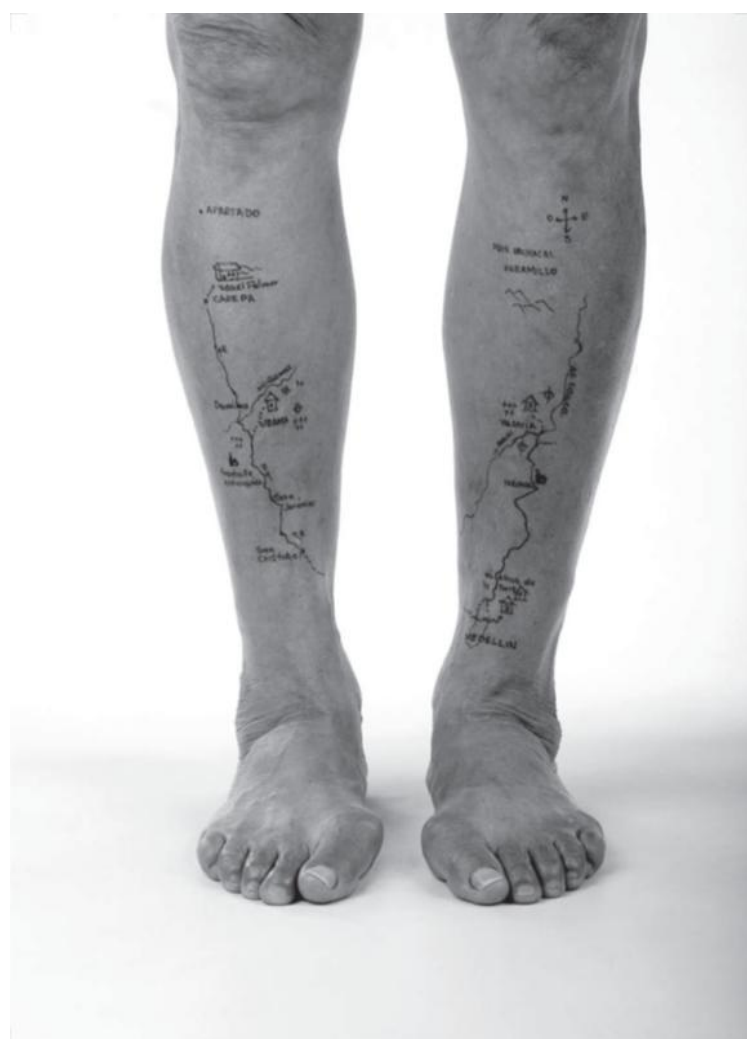


Figura.11.C. Fotografía de parte de la serie “Signos Cardinales”,
Libia Posada 2009, Fotografía: Tomada de Posada, Libia.
Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 2014

Aunque esta investigación no es el espacio para profundizar sobre las causas de desplazamiento en Colombia, si es pertinente enmarcar las razones iniciales por las cuales se ha dado el desplazamiento forzado en el país. Empezando principalmente a causa de disputas políticas, como se dijo anteriormente entre partidos políticos, los Conservadores y Liberales, en una época llamada *la Violencia* ³¹, posteriormente la disputa por control territorial a causa del conflicto armado interno aumentó la alarmante movilización de habitantes de zonas rurales a las grandes capitales del país³².

Actualmente, El Informe Global sobre Desplazamiento Interno (IDMC, 2025) indicó que, al 31 de diciembre de 2024, la cifra de personas viviendo en desplazamiento forzado interno por conflicto y violencia en Colombia ascendía a 7.264.767³³ Sumándose a esta cifra factores climáticos, desastres naturales o intereses internacionales, por la adquisición y apropiación de tierras, donde se lleva a cabo la extracción y explotación de recursos naturales, un ejemplo de ello es la mina de carbón a cielo abierto el Cerrejón en el norte de Colombia.

La propuesta de Posada invita al espectador a la identificación con estas historias, visibilizando los mapas que no figuran en registros oficiales pero que revelan, desde el propio intersticio, los signos y trayectorias del desplazamiento de cuerpo femeninos que son parte de territorios en disputa.

³¹ La época de la Violencia se dice que inició con el asesinato del candidato a la presidencia Jorge Eliecer Gaitán, y es el nombre que se le dio a este periodo histórico de luchas bipartidistas. El cual marcó la memoria de los colombianos, fue un antes y un después en la historia del arte del país, periodo comprendido por los años de 1948 y 1958 (Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015)

³²Desplazamiento Forzado en Colombia recuperado de <https://www.comisiondelaverdad.co/violacion-derechos-humanos-y-derecho-internacional-humanitario/desplazamiento-forzado>

³³ Datos obtenidos por IDMC, Internal Displacement monito ring Centre, dirigido por Consejo Noruego para los Refugiados (NRC) recuperado de: <https://www.internal-displacement.org/news/las-cifras-que-presenta-el-informe-global-sobre-desplazamiento-interno-2025/>

4.4 La unidad entre cuerpo y territorio

Desde la mirada simbólica y emocional, que atraviesan los territorios corporales o los *cuerpos dolientes*³⁴ es de vital importancia la naturaleza y el territorio. En el capítulo *Diálogos con la naturaleza*, Del Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición(2022).El territorio es reconocido como *sujeto de dolor*.

Estos diálogos recopilan una serie de entrevistas realizadas a los pueblos originarios afectados por el conflicto interno colombiano. Dentro de estas conversaciones las comunidades indígenas, desde sus visiones ancestrales, establecen con la naturaleza una comunicación directa, en la cual son conscientes de que las memorias de dolor y fractura, han quedado en los espacios intersticiales de la tierra misma, lo saben porque ellos mismos escuchan la voz del bosque, del agua, la montaña y los animales, ellos, guardianes de estos territorios, son conocedores de sus dolencias.

Lo que hoy en día llamamos violencia es desprenderse del hilo umbilical de la Madre Tierra y la pérdida del conocimiento de los códigos de ella. Cuando tú pierdes eso, te mueves de acuerdo con tus impulsos humanos, pero no con el impulso natural. El impulso como humano lleva a luchar entre hermanos. En otras palabras, la violencia se genera por el desorden a la Madre Tierra y la pérdida del conocimiento ancestral. (Mamo Evangelio en Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, 2022, p. 125)³⁵

³⁴ Los cuerpos dolientes es un término que se enuncia dentro del *Volumen Testimonial Cuando los pájaros no cantaban, Informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022)*.

³⁵ Conversación entre el equipo del proyecto y Hermes quien traducía al mamo Evangelio el cual habla en su idioma nativo iku.

Este testimonio del mamo³⁶ Evangelio del pueblo arahuaco es un recordatorio de que nuestra relación con la Madre Tierra, esta mediada por la conexión que podamos establecer con ella, para entender su cosmovisión es importante empezar por comprender el diálogo que entablan a partir del *tejer el territorio*.

El territorio ancestral es un espacio de vida colectiva, que está conformado por un amplio espacio geográfico, que no posee delimitaciones en área, sino que, se dimensiona desde el tejido espiritual de los lugares sagrados, (Villamil 2020 p.11)³⁷. La metáfora del tejido es una forma de representación que aparece a lo largo del pensamiento andino, este trasciende el pensamiento urbanístico y la mirada reticular, eurocéntrica y va más allá de la lógica geoespacial.

Juan Álvaro Echeverri antropólogo, profesor e investigador del Instituto Amazónico de Investigaciones (IMANI) se refiere a este “modelo relacional, como tejido no como áreas, la noción no-areolar, se ajusta mejor a una representación modelada como un cuerpo viviente que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos” Echeverri (2004 p. 263)

Este modelo relacional es conocimiento ancestral, y los pueblos originarios lo viven con el entorno. Una representación de este tejido de relaciones lo podemos encontrar en la obra de Mogaje Guihu conocido por su nombre occidental Abel Rodríguez.

Rodríguez también conocido como *El nombrador de las plantas* fue un Sabedor y maestro de la comunidad Nonuya, (la cual se encuentra asentada en la región de Araracuara en el Amazonas) desde la década de los 90,

³⁶ Mamo es un término usado para referirse al sabio, curador o líder espiritual de varias culturas indígenas de Latinoamérica.

³⁷ La territorialidad del pueblo Kamëntšá de Sibundoy (Putumayo, Colombia): Una dimensión cultural para la construcción política

plasmo por medio de acuarelas su vasto conocimiento sobre las plantas, los ciclos de cultivo, y las relaciones sociales en torno a la Chagra³⁸

Fue reconocido posteriormente como artista, fue el puente para que botánicos de la fundación Tropenbos identificaran especies endémicas del Amazonas, Rodríguez fue el traductor de su hogar, permitiendo el acercamiento de botánicos con los territorios ancestrales y los procesos de tejido y conocimiento que su comunidad establece con la naturaleza, transmitió todo lo que sabía sobre el sembrar en la chagra, las plantas ancestrales que crecen alrededor y las prácticas del cuidado por La Madre Tierra.

La particularidad en la obra de Rodríguez es la proximidad, sencillez y sutileza con la que plasma en el papel su sensibilidad por el mundo que le rodea, estos conocimientos adquiridos de manera experiencial le permitieron entender que cada planta es parte de un complejo tejido territorial, un cuerpo sintiente que no le pertenece, al contrario, del cual él es parte, con en el cual ha generado una sinergia.

En *Maloka con sus frutales*, (figura 12A) Rodríguez nos presenta el ejercicio de observación del entorno, no como un botánico que pretende clasificar y ordenar el territorio, sino desde el ejercicio de la mirada horizontal, la mirada de un niño que observa y escucha y se encuentra encantado por lo que ve.

En una entrevista que le realizó el Museo de Arte Moderno de New York MOMA en el 2024, Abel Rodríguez relata:

“De niño era curioso, con mucha atención le aprendí al mamo sobre las plantas, los animales y las palabras, y así con el tiempo me llamaron el nombrador de plantas. Ese conocimiento no es biológico,

³⁸ La chagra es una práctica agroecológica de cultivo que para los pueblos indígenas es la consagración del pensamiento y la palabra en obra, es donde se materializa el saber; por lo tanto, el alimento es sagrado y transforma el corazón y el pensamiento del ser humano” (Agreda, 2016, p. 16)

sino que está conectado materialmente, espiritualmente y sentimentalmente con la selva, con su energía.”

En *Las plantas cultivadas en La Chagra* (figura 12B) Rodríguez escribe en la parte superior derecha del papel “Las plantas que se siembran en la Chagra son tubérculos”, dibujando seguidamente, veintiún especies de tubérculos que son sembrados en la Chagra, con sus respectivos nombres, caracterizados por el tipo de follaje y raíz, una guía para recordar y preservar el conocimiento, ese que aprendió del mamo, y que ahora está contenido en las salas de museo como memoria viva de la selva.



Fig. 12A. La Maloka con sus Frutales, Abel Rodríguez, 2022
Fotografía: tomadas de la página oficial de Instituto de vision

4.5 Cuerpos en dialogo con la herida.

¿Qué es tener un cuerpo? ¿Qué es tener un territorio? En primer lugar, se «tiene» en el sentido de que se es parte. No se tiene como propiedad, no se posee. Ser parte implica entonces reconocer la «interdependencia» que nos compone, que hace posible la vida. No es un detalle que las mujeres defensoras de territorios también se llamen defensoras de la vida. (Gago,2019. p 98)



Figura 13 Tierra, Regina José Galindo, 2013 Fotografía: tomada de la pagina oficial de la artista

El cuerpo es contenedor de memorias, es parte del tejido, de ahí que el cuidado de la Chagra, (como vimos en los dibujos de Rodríguez), sea un ejercicio importante en la preservación de la memoria, del cuidado por el

territorio, del cual se obtiene el alimento que posteriormente retornará como compost, el cual seguirá alimentando a la Chagra.

La escritora argentina Verónica Gago reconoce esta característica en las prácticas de resistencia que se generan en comunidades indígenas del sur de América, haciendo distinción especial en los cuidados generados y mantenidos principalmente por las mujeres. Estas formas de resistencia encuentran eco en propuestas artísticas que también interrogan la relación entre cuerpo y territorio. Un ejemplo de ello es el performance Tierra del año 2013 de la artista guatemalteca Regina José Galindo (figura 13). Esta pieza performativa, de la cual hay un registro de seis fotogramas en la página oficial de la artista, presenta desde el primer fotograma el cuerpo de Galindo en un espacio natural, de pie, desnuda, mirando hacia el frente.

En el segundo fotograma aparece una máquina excavadora que empieza a extraer grandes montículos de tierra muy cerca de su cuerpo, ella, permanece inmóvil, mirando hacia el horizonte, aparentemente impávida ante la acción de extracción de tierra que genera la maquinaria. Poco a poco la máquina va extrayendo más tierra alrededor de su cuerpo, aproximando el brazo mecánico a pocos centímetros de su rostro y torso,³⁹ dejándola finalmente, como se observa en el último fotograma en una especie de isla o pedestal donde ella permanece de pie.

De esta acción podemos destacar el contraste de los cuerpos que se presentan ante la cámara, se percibe la tensión e incomodidad entre estos tres cuerpos, el cuerpo desnudo de Galindo que se encuentra arraigado a la tierra, la cual remite un tanto de fragilidad y extrañeza, una aparente calma, ante una máquina que dobla su tamaño y representa un inminente riesgo para su vida. La maquinaria, el segundo cuerpo transmite la sensación de imponente poder y violencia, su accionar mecánico, igualmente dirigido por un tercer cuerpo humano, (el cual se encuentra dentro de la cabina de

39 video expuesto en la Fundación OSDE recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6MskR6ZEG4>

controles de mando) que con agilidad maneja la máquina, acción de la cual depende la vida de Galindo. Un movimiento inexacto por parte de este puede ocasionar un daño inminente a la artista.

La descripción de la performance *Tierra*, transcribe un fragmento del interrogatorio entre un fiscal hacia su testigo, el cual pone en contexto la acción performativa. Esta acción denuncia como Guatemala vivió durante 36 años una guerra sangrienta, la cual llevo a cabo un genocidio nacional, dejando más de 200.000 muertos, siendo las comunidades indígenas del territorio guatemalteco las principales víctimas de esta guerra. Catalogadas como enemigos por los grupos insurgentes, una excusa para apropiarse de sus territorios, llevándose a cabo una persecución y despojo de las tierras de los guardianes que habitaban en ellas.

“El estado puso en práctica la tierra arrasada, práctica común y característica del conflicto armado guatemalteco... Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho “Regina J. Galindo, parf,2.

Esa porción de tierra en la cual Galindo permanece en pie, adquiere en esta medida la potencia de reivindicación ante el territorio. Ante esta acción surgen preguntas como: ¿cuántos cuerpos caben en esta fosa? ¿Cuántos cuerpos fueron sepultados en fosas como estas? ¿Cuántos cuerpos por debajo y a su alrededor hoy son parte de la memoria guatemalteca?

La tierra arrasada, que Galindo presenta por medio de esta acción, toma el carácter de intersticio, una mediación entre las memorias extirpadas y la máquina que genera estos *ahuecamientos*. Esta performance nos revela la dimensión que estos procesos de extractivismo generan, su cuerpo nos sirve como un parámetro de medida para entender, las capas mismas de la tierra que se van revelando.

A diferencia de las obras de Heizer o Oppenheim, Galindo involucra su cuerpo en el territorio mismo, una versión a mayor escala que se posiciona como una crítica a las políticas del *neodesarrollo* (Gago,2019), este ejercicio nos rememoran la performance de Ana Mendieta con su serie *Siluetas*,(1948-

1985) en la cual Mendieta utiliza el contorno del cuerpo para dejar una huella sobre la tierra, Galindo ya no solo usa su cuerpo individual como huella, sino hace de los mismas herramientas de extractivismo que están socavando el territorio y pone el cuerpo ante estas maquinarias.

“A través de la obra de Galindo el país es encarnado, y adquiere un cuerpo. Un organismo femenino, con sangre indígena. Un cuerpo continuamente sujeto a vejaciones y martirios, que incesantemente marcan su relieve. Es un cuerpo casi siempre inmovilizado con violencia, o anestesiado por el miedo. Un cuerpo perpetuamente amenazado con el asesinato. El cuerpo se erige en una nueva geografía.” (Ramírez B, 2009-2010, p. 531)

Tierra es una propuesta performativa que adquiere la acción de encarnar el cuerpo de Guatemala, un cuerpo de mujer⁴⁰ una temática recurrente en la trayectoria artística de Galindo. Como señala Ramírez, este tipo de propuestas de arte político con un marcado carácter nacional, identifican y otorgan un sello distintivo al arte Latino Americano contemporáneo, “Regina José Galindo adopta las formas plurales de los cuerpos de su país, y ese cuerpo es fundamentalmente un cuerpo maltratado”.(Ramírez 2010,p.532) Así su obra se convierte en un fragmento del testimonio vivo de la memoria colectiva y en denuncia de las realidades sociales que atraviesan América Latina.

4.6. El arte como medio de escucha de la naturaleza

Como parte importante de esta investigación es pertinente destacar y resaltar las prácticas contemporáneas donde se implica la observación y escucha a *los ecos y retumbares* de los paisajes naturales, (Rolnik & Guattari2006). El

40. Ramírez Blanco, Julia: “Regina José Galindo o el cuerpo como nación”

artista colombiano Miller Lagos, a través de la técnica del grabado, reproduce la voz de los árboles, a los cuales les proporciona el valor simbólico de *Testigos Silenciosos*⁴¹. Su exploración artística se fundamenta precisamente en cómo estas entidades tienen la capacidad de guardar memorias, como si fueran archivos de información, almacenan testimonios del tiempo en sus entrañas.

Uno de los mejores ejemplos de un ser vivo que está anclado en el suelo es un árbol, estructuralmente hablando, tiene una capacidad exploratoria que le permite desarrollarse en todas las direcciones del espacio e integrar la cuarta dimensión: el tiempo. Así el árbol es Memoria en movimiento, captura, dibuja, y codifica datos sobre el suelo y las condiciones climáticas, es un marcador ambiental y un ser palimpsesto. (Gregoire, Arenes y Aït-Touati 2020 p13)⁴²

Los anillos que poseen los árboles en su interior son las historias grabadas que estos seres han presenciado y conservan a través del tiempo, este fenómeno natural ha fascinado a Lagos y es temática central en su producción artística, a lo largo de su carrera ha reflexionado sobre la capacidad de los árboles de registrar el tiempo y contener la memoria. En una entrevista recientemente realizada con respecto a su última exposición individual,⁴³

El árbol en esencia, es otra manifestación del agua, estamos en una existencia del agua, nosotros como cuerpo dependemos del agua, y cuando nos vamos literalmente nos evaporamos, el agua es lo que posibilita la vida, entender que el árbol es el río tratando de alcanzar el cielo, el río tratando de elevarse. Para mí el árbol termina siendo la presencia de ese líquido que nos termina atravesando a todos".
(Miller Lagos, La Radio Tiene Ojos, 2025).

⁴¹ Término usado por el Artista Miller Lagos para referirse a los árboles.

⁴² Traducción propia de un fragmento de Gregoire, Arenes y Aït-Touati (2020), *Terra Forma: A Book of Speculative Maps* texto original en inglés)

⁴³ Fragmento de la entrevista realizada por Ana Morente *La Radio Tiene Ojos, ha el artista Miller Lagos en RNE Radio Nacional de España*, 17 de mayo de 2025.

En esta medida si los árboles son *testigos silenciosos*, el artista adquiere el papel de recolector de esos testimonios. Los Grabados que Lagos expuso del 24 abril al 31 de mayo del 2025 en la galería Max Estrella son el registro de esas memorias. Las de un Olivo de alrededor de 1.800 años, víctima de un arboricidio, murió a causa de la extravagancia de una persona, la cual decidió interrumpir su memoria, pues tenía la intención de trasladarlo de Italia a España. Como si de un florero se tratara. Desafortunadamente, y como era de esperarse, el olivo no sobrevivió al viaje.



Fig.14. *Ákrar Leuke Hispano-Cartaginés*, Miller Lagos, 2025,
Fotografía: tomada de la página oficial de la Galería Max Estrella

Lagos al enterarse de este suceso y saber que este cuerpo descartado se encontraba en un depósito de madera, decidió rendir homenaje a su memoria. Es así como nace *Getsemaní. Prensa de olivo*, una serie de grabados realizados con la técnica de intaglio lo que se conoce como grabado en relieve, técnica que permite dejar ver las huellas del tiempo de este testigo silencioso.

Lagos no solo habla del paso del tiempo del árbol en sí mismo, dentro de sus reflexiones también cuenta la historia de la humanidad, la misma huella del olivo calabrés, es un vestigio de las sociedades que surgieron alrededor de él, los pigmentos de cobre y limadura de hierro aluden a su historia como moneda, símbolo de riqueza y de expansión territorial.

Getsemaní preserva las marcas del olivo, como un contra archivo de la escalabilidad extractiva (Tsing,2021), frente a la lógica del *ahuecamiento* del territorio, los grabados de Lagos hacen visibles las entrañas del cuerpo del olivo, recordándonos que la naturaleza se extiende en un tiempo imperceptible ante la mirada de la explotación. En el proceso de producción creación de estas piezas (del cual se tuvo el privilegio de ser parte por un día) se pudo reflexionar sobre la escucha táctil, que posteriormente se integró en la realización de la performance *Manifestar la Herida*.

Al imprimir la huella del olivo, aproximadamente de dos metros de diámetro el intaglio se debió realizar manualmente, humedeciendo sutilmente el papel con un aspersor, con la colaboración de siete personas, (ayudantes del taller, familia y visitantes) se logró imprimir su contorno en el papel. Este ejercicio comunitario se convirtió en un proceso donde se involucraron todos los sentidos, una inmersión sensorial. El taller de Lagos, reivindica la idea del artista como genio creador. Este espacio abierto de co-creación, enriquece la visión sobre lo que es la práctica artística contemporánea. Retomando el pensamiento andino de ritual, unidad y resistencia, la creación de *Getsemaní* fue un diálogo con las cicatrices que la escalabilidad industrial intenta borrar.

4.7. El dibujo como practica atenta.

Esta escucha atenta de los sentidos resuena a la vez con la práctica de la artista Johanna Calle, su trabajo parte del dibujo como un ejercicio que permite entender el entorno que habita. En su obra *Perímetros* 2015 Calle transcribe la “*Ley de víctimas y restitución de Tierras de 2011*” con una máquina mecanográfica de los años 40s, utilizando el papel notarial y papel contable antiguo, en los cuales se llevaba el registro manual en las instituciones oficiales del estado colombiano.

En este ejercicio de transcripción, Calle va dibujando árboles de distintas especies endémicas del territorio, como un gesto performativo, donde adjudica al cuerpo de los árboles el papel de entes también despojados, restituyendo las tierras a sus dueños originarios, a la vez que, dignificándolos como entes de derechos, los cuales han habitado y permanecido en los lugares de conflicto interno del país y también merecen un resarcimiento.

“Como los registros antiguos de propiedad estaban escritos a mano, con faltas de ortografía o trazos ilegibles, se prestaban inexactitudes, por lo que una solución sería aportar pruebas o mejoras que, entre otras, son plantar especies vegetales útiles como árboles frutales o madereros. Con frecuencia, estos árboles sirven también para delimitar los linderos de sus tierras” Calle, Galería Moisés Pérez de Albéniz, 2024)



Fig.15 A. Perímetros, Jacaranda, Johana Calle. 2015.

La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011) es un régimen jurídico transicional que establece mecanismos para devolver las tierras a los campesinos despojados o desplazados por el conflicto interno colombiano. Según su presentación oficial, esta ley constituye un “*marco normativo completo e incluyente para que las víctimas reivindiquen su dignidad y cuenten con condiciones necesarias para desarrollar su proyecto de vida*” (Ministerio de Justicia y del Derecho, pág. 8).

Transcribir esta extensa ley es reconocer *la responsabilidad ética* (Plumwood 2002) que el discurso jurídico colombiano no establece dentro de la ley, este acto de reivindicación para con los seres no humanos, los cuales no son tenidos en cuenta dentro de estos lenguajes técnicos, que establecen estructuras gramaticales complejas, muchas veces incomprensibles

El acto de redibujar los árboles siguiendo esta estructura legal trasciende la plasticidad artística, es un gesto poético - performativo que busca adjudicar al cuerpo de los árboles el papel de seres igualmente despojados de sus cuidadores, y a la vez maltratados por el conflicto.

Dentro del discurso de restitución, la naturaleza, como elemento vivo del territorio, se convierte en protagonista de este proceso. Los árboles, en particular, como abordamos anteriormente son contenedores de memoria. Calle en este ejercicio busca también la reparación y justicia para estos.

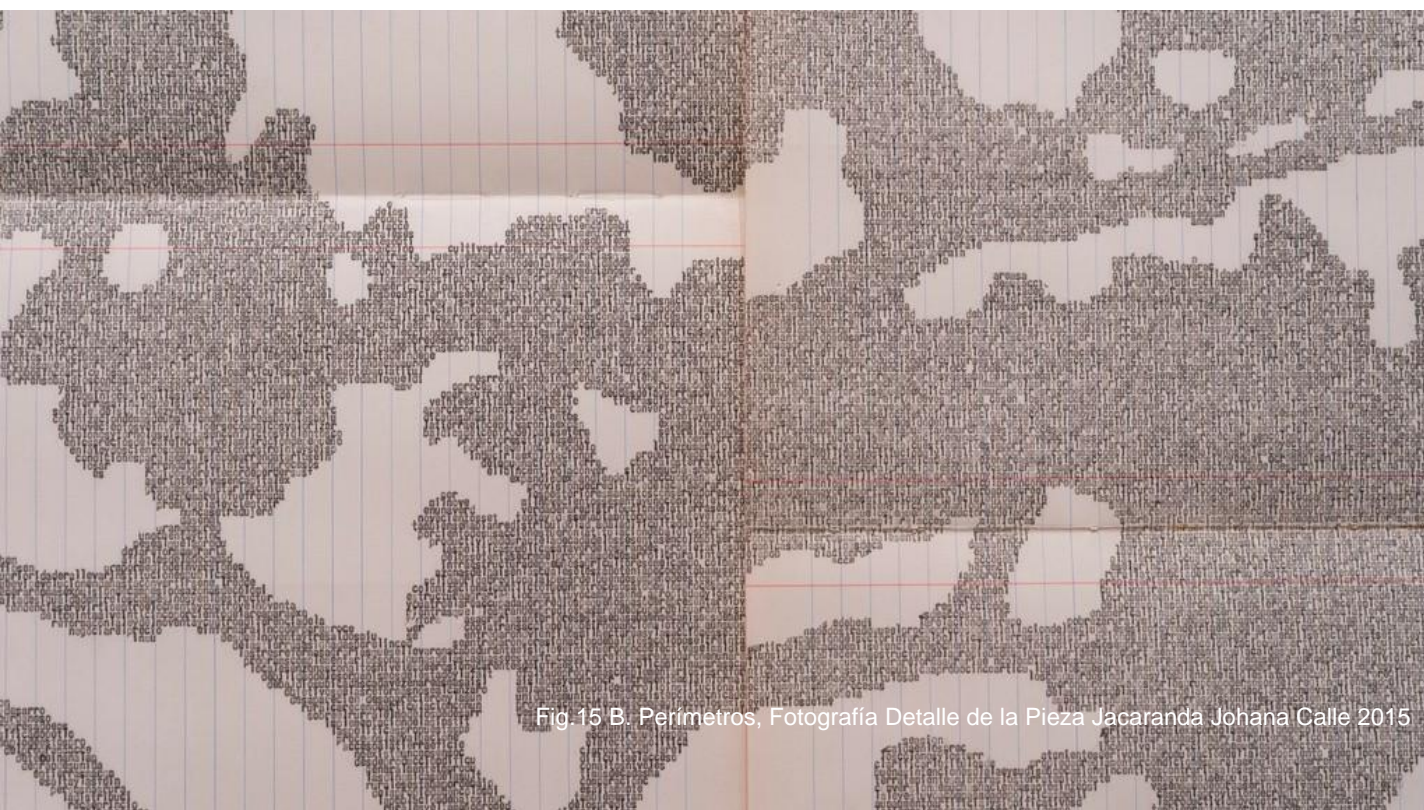


Fig. 15 B. Perímetros, Fotografía Detalle de la Pieza Jacaranda Johana Calle 2015

Perímetros, presenta en la sala del museo, el punto de percepción vital de un cuerpo terrestre que posee características y memorias que cobran valor e importancia en un proceso de enmienda con el territorio.

Esta perspectiva que nos plantean Calle y Lagos nos lleva a cuestionarnos: Si los humanos pudiésemos escuchar a los árboles, ¿qué nos dirían?, Es aquí donde la exploración artística, a través del dibujo y el juego, imagen texto, dan sentido al corporeizar una herida, estas prácticas artísticas, permiten acercar al espectador a estas preguntas.

Desde la observación atenta a otros *puntos de vida*, (Gregoire.et al,2019) se pueden entender los cuerpos no humanos y de esa manera abrirse a la posibilidad de percibir el propio. Como señalan Gregoire et al. "El suelo es tan sensible como la piel, y todos los fenómenos que sentimos (climas, tormentas, calor) también los siente el suelo. Este mapa-piel intenta capturar la manera en que las superficies se vinculan" (2019.p. 21)

Esta relación del suelo con la piel humana apunta precisamente a la característica específica de *interfaces sensibles* (Gregoire 2019) capacidad que nos permite reaccionar a los estímulos ambientales. Esta analogía establece un paralelo entre el cuerpo humano y la Tierra, implicando que los fenómenos que afectan al suelo también nos afectan a nosotros.

El Mamo Camilo expresa esta conexión de manera sencilla y elocuente, ampliando el significado de la piel y la tierra. Para la comunidad Kogui la tierra es un cuerpo completo y es inconcebible su separación.

"A nosotros nos han enseñado que la naturaleza es como una persona, y una represa es como cerrarle las venas. Una explotación del carbón es como sacarle los órganos. La tierra no es para eso. Si la tierra está sana, el hombre está sano. Pero si la naturaleza está enferma, nosotros también. Por eso no tenemos salud. Entonces, ¿cuándo vamos a ser felices?" (Mamo Camilo en La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, 2022, p.128.)

Ambas perspectivas, una desde la investigación científica y otra desde la sabiduría indígena, convergen en la noción de unidad, que reconoce la interdependencia entre la salud humana, y la salud del cuerpo de la Tierra.

4.8. Cartografías de entendimiento

Tres cordilleras se extienden a lo largo de Colombia: la Oriental, la Central y la Occidental. Múltiples comunidades indígenas habitan este territorio, y su sabiduría ancestral permea la cultura que reside en el cuerpo de nuestro país. Cada una ha narrado los horrores que la guerra ha marcado a su paso y es el cuerpo de la tierra el que narra los dolores que la aquejan.

En el documental *La perla de nácar*, el director Patricio Guzmán encarga a la artista Emma Malling la realización de un mapa completo de Chile. Este proyecto surge como un intento de comprender la geografía chilena en su totalidad, algo que Guzmán describe como un desafío; "Desde que era niño, jamás he podido ver una imagen entera de mi país (...) Era necesario dividir Chile en tres partes: el norte, el centro y el sur, como si fueran tres países" (Guzmán, 2015, 23').



La labor de la artista Emma Malling, de unificar estas secciones, presenta por primera vez ante los ojos de los chilenos a través del documental un cuerpo terrestre completo, evocando la memoria de un entramado de encuentros geográficos y culturales.

Esta representación integral desafía la percepción fragmentada que muchos chilenos, como Guzmán, han tenido de su propio país a lo largo de su vida.

Malling por medio del papel y su maleabilidad logra desplegar en el espacio la materia que llamamos cuerpo geográfico, unificando la plasticidad entre la memoria y la percepción objetiva de un cuerpo que contiene memorias de otros cuerpos, de historias de despojos y guerras.

Figura 16 A Emma Malling, Carta de Chile, 2015. Pieza creada para la película "El Botón de Nácar" de Patricio Guzmán, 2015. Fotografía: Aurelien Mole

En esta medida es interesante entender el concepto de cartografía como un objeto que trasciende lo tradicional, ver el mapa como una construcción de un cuerpo territorial expandido.

“El ejercicio plástico que a través del mapa se realiza podríamos pensarlo como una cristalización de lo que pulsa a Guzmán a lo largo de sus dos films, que es el intento por disponer de ‘todas’ aquellas narraciones a partir de las cuales se constituyen los relatos sociales sobre la memoria política e histórica de Chile” (Zarini, 2017 p 88)

Ubicarse en un territorio fragmentado evoca en la mente, una sensación muy distinta a la que produce la percepción de un cuerpo unificado. En este sentido, la obra de Malling se convierte en un punto de referencia para el ejercicio *Escarbarse en el papel*, en el cual se estableció un diálogo directo con la exploración intuitiva, entendiendo la herida que se ejerce sobre el papel, como una extensión del cuerpo mismo. Este planteamiento dispone el papel como un espacio activo de identificación y corporeización que evoca a un ritual de identificación y asimilación del *ahuecamiento*.



Figura 16 B. Emma Malling, Carta de Chile, 2015. Obra creada para la película “El Botón de Nácar” de Patricio Guzmán, 2015
Fotografía: Aurelien Mole

4.9. Acobijarse en la herida, reconocimiento y reciprocidad.

En el último recorrido de estos espacios intersticiales del *ahuecamiento*, se encuentra la obra *El Roce de las Pielas 2021*, de la artista Gabriela Viridiana, esta pieza consiste en un acto performativo, en el cual la artista busca unir dos montañas distantes. Para lograr este propósito Viridiana realiza un dispositivo con lana natural, el cual adquiere el cuerpo de la primera montaña, la montaña de Sopo y por medio de la acción de caminar se acerca a la montaña de Iguaque, la cual se encuentra en Villa de Leyva, Boyacá.



Fig.17 A, *El Roce de las Pielas*, Gabriela Viridiana 2021
Fotografía: Tomada de la página oficial de la artista.

Este camino que la artista emprende durante dos horas junto con su compañero, no es una decisión tomada al azar, la montaña sobre la cual establecen este recorrido es un territorio que fue considerado ancestral y sagrado para las comunidades Muisca que habitaron este territorio.

En el punto más alto de la montaña se encuentra la Laguna de Iguaque, de la

cual proviene su nombre, según la leyenda, de sus aguas emergió la diosa Bachué, una mujer de gran belleza acompañada de un niño. “Bachué enseñó a los Muisca las artes de la agricultura y la pesca y luego, junto a su esposo, se sumergieron nuevamente en la laguna en forma de serpiente”. (Cano, J. 1985. p.33)

Esta performance invita a mirar hacia abajo, hacia atrás, a reencontrarse con la raíz y a habitar la tierra desde el cuidado y la escucha atenta, Viridiana convierte este manto en un acto de reparación simbólica frente al olvido y la erosión de la Madre Tierra.

El Roce de las Pielas, convierte la montaña en casa y cuerpo, el acto de tejer transforma este manto en una segunda piel, que busca reunir los dos cuerpos. Una acción que busca enlazar memoria y pertenencia. En este sentido la práctica performativa de Viridiana, hace eco con los planteamientos formales de la performance *Manifestar la Herida*, en ambas piezas se busca crear una relación sensible y ética con el territorio, en oposición a las lógicas extractivas que lo hieren y fragmentan.

Manifestar la Herida, a diferencia del *Roce de las pieles*, plantea un acercamiento al encuentro con el útero sagrado. Esta acción expone esta primera herida que surge de la separación con la madre, planteando un reencuentro, entre el espectador y el dispositivo sonoro que es activado por la artista desde su interior.



Fig.17 B, El Roce de las Pielles, Gabriela Viridiana 2021
Fotografía: Tomada de la página oficial de la artista.





Fig. 18 Liliana Pira, 2024-25
Serie de dibujos, Orografías Corporales,
grafito sobre papel en formato A4.
Imagen: Elaboración propia.

5. Fundirse con la Naturaleza.

5.1 Re dibujarse con la tierra.

Hablar del cuerpo territorial es un proceso que ha implicado la observación, escucha y dialogo con las diferentes voces que se han plasmado a lo largo de esta investigación, mediado igualmente por la experimentación continua con el propio cuerpo de la investigadora.

Teniendo en cuenta las formas de corporeización en que los artistas observan y dialogan con el territorio, a partir de este apartado, el uso de la primera persona se justifica, ya que es desde el propio cuerpo del cual se va a hablar. Narrándose así las experiencias directas, subjetivas y encarnadas, que han llevado a la reflexión alrededor del *ahuecamiento*, la cual surge desde la vivencia íntima y la percepción personal.

Empecé desde una mirada geoespacial con mi propio cuerpo, me observé como un plano en el cual trazar mis angustias, mis dolores y sus heridas, mis momentos de deslocalización, y reubicación. La reciente re-geolocalización de mi cuerpo, llevo a retomar preguntas previas, ¿qué es ser mujer? Pero esta vez ampliando aún más estos cuestionamientos. ¿Qué es ser una mujer latinoamericana consciente del dolor que siente la tierra, pero el cual es silenciado día a día? ¿Qué es tener un cuerpo migrante en un contexto donde somos tratados como maquinarias de obra barata? ¿Cómo poner en pausa el cuerpo y poder generar reflexiones en medio de objetos de consumo inmediatos? ¿cómo se puede conseguir esto desde las artes?

Los seres humanos nos desplazamos en cantidades masivas, entre continentes en búsqueda de un lugar donde sentirnos seguras, a salvo. Buscando mejores oportunidades laborales o simplemente buscando un espacio donde las heridas sean existenciales y no físicas.

Desde un terreno ya conocido, el autorretrato, empecé cada dibujo, reconociendo mi cuerpo como un lugar, reubicado, pero que parte de otro territorio. “Verse lejos de la tierrita”, (esa frase que pronunciamos tanto los colombianos). Me permitió reflexionar sobre ¿Qué es ser parte de ese cuerpo territorial que respira, que ama en comunidad, que siente diferente y posee prácticas de contención, ¿ pensarse lejos de casa permite replantearse todo aquello que en algún momento me hizo sentir segura aun en medio de la incertidumbre. Ese punto en el espacio que me permite denominarme colombiana hoy está lejos y es al cual retomo en cada dibujo.

Ver las noticias desde la distancia me hace sentir el dolor. Cada desaparecido es un hueco. Cada ataque es un hueco. Cada masacre es un gran ahuecamiento. Cada cráter que dibuje en partes de mi cuerpo es un recordatorio de que soy parte de ese cuerpo herido que percibe desde la sensibilidad de los otros.

Verse lejos de casa es aceptar que la mirada geoespacial es real. El punto de observación se ve transformado, dibujar estas cartografías en mi cuerpo fue un proceso donde identifique múltiples emociones.

Este primer ejercicio permitió el acercamiento a la identificación del objeto de estudio. Establecí ahí las relaciones entre las fotografías de las minas que tanto impacto habían causado y el ejercicio de dibujar como una forma de entender estos procesos de extractivismo en el propio cuerpo.



Fig. 19 Liliana Pira, 2024-25
Serie de dibujos, Orografías Corporales,
grafito sobre papel en formato A4.
Imagen: Elaboración propia.

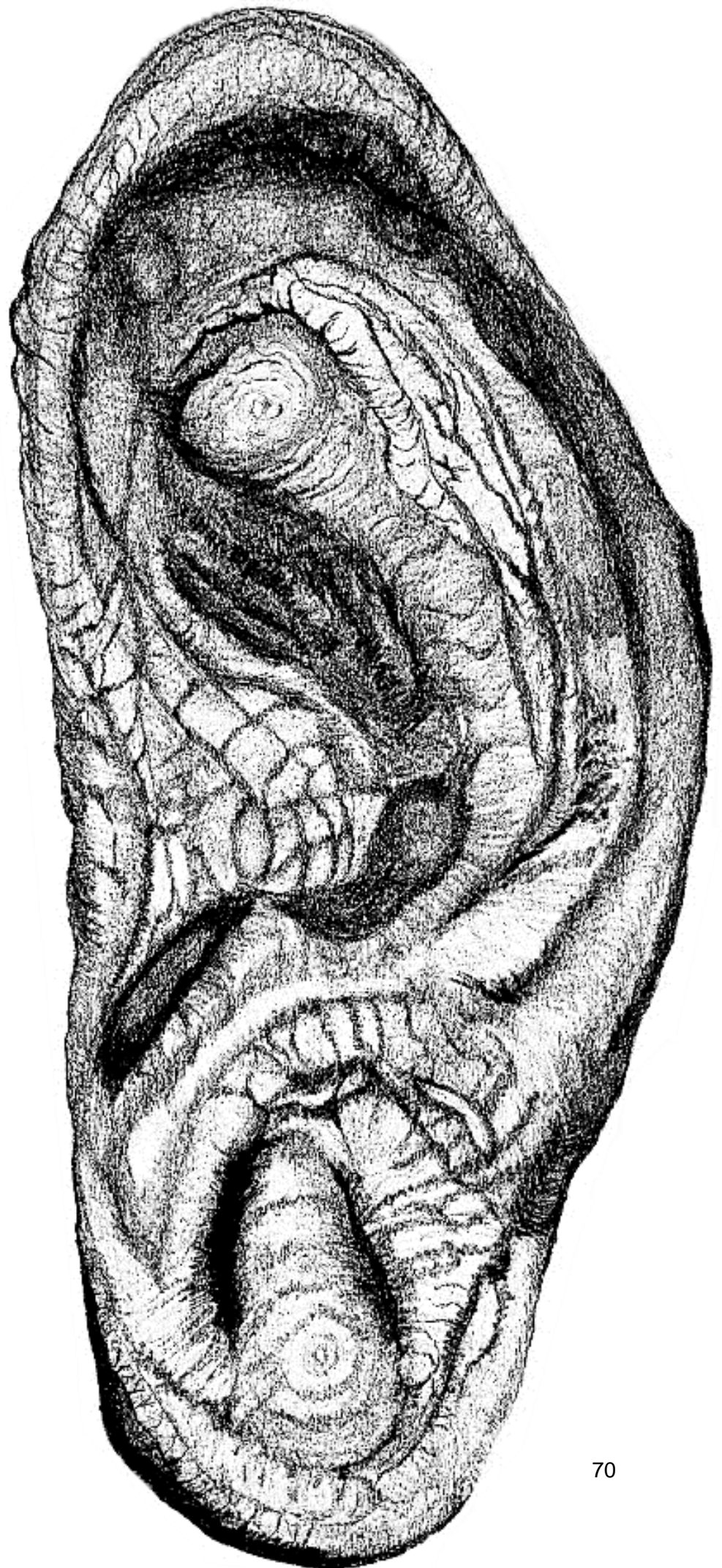


Fig. 20. Liliana Pira, 2024-25
Serie de dibujos, Orografías
Corporales,
grafito sobre papel en formato A4.
Imagen: Elaboración propia.

5.2. El proceso experimental de escarbarse en el papel

Escarbarse en el papel fue el resultado de la experimentación, la cual empezó en el taller teórico práctico de la asignatura de Laboratorio de Dibujo Experimental, a cargo del profesor Ignacio Tejedor. En este taller, se exploró el papel en sus diferentes dimensiones. Tejedor nos invitó a ser papel, y como parte de su consigna, se escuchó el papel, la pregunta detonadora que dio paso a esta propuesta de exploración plástica fue: *¿Si fueras un pliego de papel que te gustaría llegar a ser?*



Fig. 21. Liliana Pira, 2024-25
Serie de cortes sobre papel.
Imagen: Elaboración propia.

Pensé que, si mi destino era ser un pliego de papel plano, sin mayor profundidad, me gustaría transformarme en volúmenes que se desplegaran entre sí. Así que, me fui cortando con una tijera y empecé a abrirme lentamente. Primero me doblé a la mitad, en dos partes iguales, y de una de ellas hice una fisura justo en el centro. De esa pequeña fisura fui desplegándome lentamente. Con la tijera fui dibujando un laberinto que se desenrollaba desde el interior. Así, poco a poco me fui desplegando, me fui abriendo y haciendo de mi cuerpo plano un espacio más amplio. Empecé a desdoblarme por la mesa y cuando ya mi parte superior se desdobló lo suficiente, continué



Fig.22. Archivo personal Liliana Pira, 2024-25
Registro de ejercicio en clase Laboratorio de dibujo experimental



Fig. 23, Archivo personal Liliana Pira, 2024-25
Serie de cortes sobre papel medidas variables.
Imagen: Elaboración propia.

cortando la segunda mitad. Poco a poco dos grandes brazos de mí aparecieron y me fui adhiriendo por partes a la pared. La cinta me sirvió de aliada y me sostuve de ella para mantener mi ingravidez. Por unos instantes fui también parte de esa superficie vertical.

Este ejercicio permitió la reflexión sobre el proceso plástico de corporeización, algo que ya se estaba desarrollando en los dibujos y que, al trabajar con el papel desde un proceso más escultórico, trasciendo el plano. De este modo se pudo integrar el concepto de expansión. En este proceso de entender el cuerpo separado de lo conocido resultó necesario el ejercicio del cortar para poder redibujar desde otras maneras.

Se permitió así experimentar con otros papeles y las posibles formas de cortar, estableciendo un paralelo con la sensación de cortarse, y trasladar el cuerpo a otros objetos como el cúter, que de igual forma incide y perfora en la superficie, al igual que una máquina de excavación perfora el territorio.

La imagen resultante de este ejercicio remitió a pensar en los meandros del río, sus formas ondulantes, las líneas vibracionales que después remitieron el pensamiento a las palpitaciones del corazón, que son a la vez los caminos que recorre un migrante, los pasos que se dejan sobre el territorio, la suma de los restos de un plano cartográfico que se transforma en montañas y valles.



Fig. 24. Liliana Pira, 2024-25
Serie de cortes sobre papel.
Imagen: Elaboración propia.



Fig. 25. Liliana Pira, 2024-25
Serie de cortes sobre papel.
Imagen: Elaboración propia.

5.3 Alejarse para volverse a encontrar.

Con la intención de seguir explorando con otros lenguajes plásticos la investigación que se inició en el taller de Dibujo experimental se trasladó al taller de Grabado con la técnica de grabado menos tóxico guiada por la Profesora Marta Aguilar Moreno quien fue guía clave en este proceso de entender el lenguaje del hueco y el relieve, técnicas que se conectaban tanto con la investigación teórica como con la exploración plástica que se venía desarrollando

La experiencia en el taller de grabado me llevo de nuevo a alejar la mirada, después de haberme adentrado en los intersticios realizados minuciosamente con el bisturí sobre el papel, traduje este ejercicio a lo digital, llevando posteriormente los recortes de papel a imágenes digitales por medio del escáner. Con el programa de adobe Photoshop se manipularon las imágenes para darles las características que se requerían, esto con el propósito de trasladar las imágenes resultantes a las placas de fotopolímero.

Este ejercicio de traducir un mismo concepto a diferentes lenguajes plásticos, permitió darle mayor versatilidad y amplitud al proyecto, brindando múltiples herramientas de entender el concepto de *ahuecamiento*, se hizo uso de las técnicas de positivo autográfico, la técnica de hueco y relieve. Estos ejercicios de investigación a través del recorte y grabado resultaron en una serie de estampaciones en diversos papeles. Como proyecto final, se concluyó en la propuesta de un libro de artista, elaborado artesanalmente con cartón piedra y lienzo.



Figura 26. Liliana Pira, 2025
Elaboración del Libro de artista en el taller de Grabado
Imagen: Elaboración propia



Figura 27. Liliana Pira, 2025
Placas de fotopolímero en hueco y relieve,
taller de Grabado menos toxico
Imagen: Elaboración propia

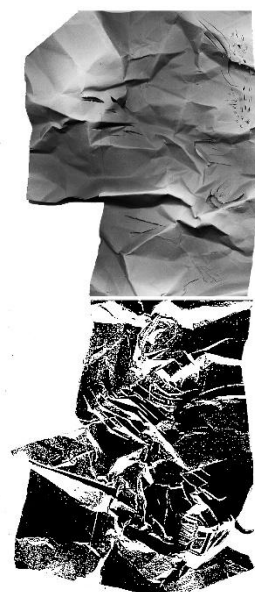
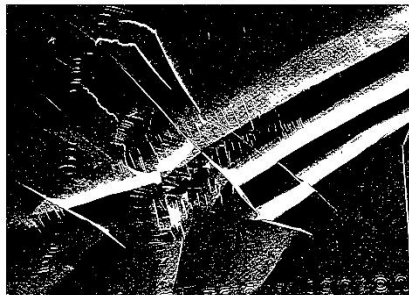
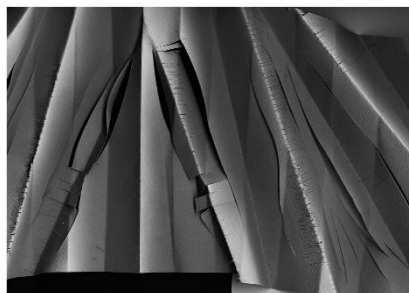


Figura 28. Liliana Pira, 2025
Estudio digital de los recortes.
Imagen: Elaboración propia



Fig. 29. Dispositivo para el performance Manifestar la Herida, Liliana Pira Daza. 2025.
Imagen: Elaboración propia

5.4 Dentro de la herida también se respira

“Disminuir la velocidad del razonamiento no significa dejar de pensar; por el contrario, es un llamado a pensar lo impensable y a romper nuestro hábito condescendiente” de la Cadena, 2008, p.3

Madrid , España, Barrio Tetuán, 30 de mayo de 2025; en el espacio Nébula se inauguró la exposición Otros Templos, la sala abrió sus puertas al público a las 19:00 hrs. Cinco artistas jóvenes presentamos obras que exploran lo orgánico, lo corporal y lo natural, cada una desde una sensibilidad poética y única pero que en conjunto generábamos un tejido de entendimiento y escucha. La ficha curatorial describía la exposición Otros Templos,⁴⁴ como una invitación a contemplar arqueologías íntimas que exploran lo orgánico, lo corporal y lo natural, desde sensibilidades poéticas. Esta muestra plantea una reapropiación visual y afectiva de lo que nos rodea y de lo que nos construye. A través de la especulación, la fantasía, la escucha y contemplación,⁴⁵

Volver a abrir la mirada, “volver a mirar las cosas, correr el velo que las opaca” palabras de Graziela Speranza, citadas por el curador Adrian Elbaz, para cerrar la ficha curatorial, y siguiendo a su intuición Elbaz selecciono y dispuso en la sala, estas cinco reflexiones evocadoras, que dialogaban entre sí, piezas que representan lo que es habitar en este mundo contemporáneo convulsionado.

⁴⁴ Grabación de la performance Manifestar la Herida, Liliana Pira 2025 <https://youtu.be/gGQs1P2X-N0?si=Zspet45xS6B485SK>

⁴⁵ Fragmento de la ficha curatorial de Otros Templos, Exposición colectiva, 30 de mayo al 22 de junio 2025 recuperado de <https://nebulaespacio.com/exposicion-otros-templos/>

Tres artistas madrileñas y dos Latinoamericana, latitud norte y la latitud sur del planeta, dialogamos en el espacio, retratando la visión de una naturaleza que habita en la cotidianidad caótica. La sala de exhibición se transformó en espacio de conexión y permitió la contemplación de una sensibilidad visceral, se pensó lo impensable, se invitó a detenerse y observar con las entrañas.

Mi participación en esta exposición fue mostrar la serie de dibujos *Orográficas corporales*, y la presentación del performance *Manifestar la Herida*. Esta oportunidad de exponerme ante el público dio paso a enriquecer esta investigación, contar con la percepción sensorial de los interlocutores presentes en aquel momento ratificaron y reiteraron mi hipótesis, somos capaces de sentir las heridas del territorio.

Alrededor de cien personas proceden a entrar en el salón donde en el centro se encuentra mi cuerpo femenino, visto una trusa de un tono parecido a mi color de piel, con la intención de mimetizarme con la pieza sin exponer mi propio cuerpo, sentada, sobre la piel que he tratado y elaborado previamente, extensión de mí misma y desplegada junto a mí; me encuentro mirando un punto fijo, mientras las personas van sentándose en el lugar que han definido como el más adecuado para presenciar el acto siguiente; cuando percibo que la mayoría de ellos ya se han acomodado, procedo a cobijarme con mi piel, me aseguro de que mi cuerpo, que se encuentra en posición fetal esté completamente cubierto. Respiro. Inhaló. Exhalo. Contraigo lo que más puedo la tela hacia mi pecho, la abrazo, me abrazo, esta materia me acobija, me aferro con fuerza a ella, a esta piel, extensión momentánea de mi cuerpo, pertenezco a ella y ella me reconoce, me aferro a su textura arrugada, un tanto hostil, seca y carrasposa, agrietada, con unas fisuras más amplias que otras.

Este espacio que he creado me genera placer, me contiene, me da paz y me permite entrar en trance, estoy abrazando mi cuerpo con esta piel que me remite a la tierra que me sostiene, he vuelto al útero, he creado un útero, vuelvo a la madre, vuelvo al centro.

Tengo un micrófono de bolsillo dentro de la ropa, puesto sobre mi pecho, este amplifica el sonido en los parlantes que se encuentran dispuestos en la sala, el público expectante escucha en tiempo real mis pulsaciones, mi respiración y rozar de mi cuerpo con la tela. Separados por uno o dos metros de distancia, podían alcanzar a percibir en sus cuerpos las sensaciones que yo experimentaba.

Poco a poco empiezo a generar una serie de movimientos de expansión y contracción, seguidos uno tras otro, en intervalos de velocidad que varían entre movimientos lentos y rápidos, mi rostro y torso empiezan a generar una especie de danza con la tela, alcanzó a observar por sus fisuras, la presencia de quienes me observan, y noto su concentración, su atención puesta en la extrañeza de esta masa amorfa moviéndose. Vuelvo a mi centro, arqueo mi espalda, la elevó, la dejo caer, vuelvo a la posición inicial, a medida que el calor de mi cuerpo se hace más intenso y empiezo a sudar cada vez más, siento como el material va cediendo a esta humedad, sus arrugas ya no son tan firmes; como si fuera una masa de arcilla que se va impregnando en las manos, la tela se unía a mi piel, continuó veinticinco minutos dentro de mí misma reconociendo mi cuerpo en el movimiento constante, dentro de un espacio con aire limitado y espacio restringido.

Al finalizar la acción observé los rostros de todas las personas que se encontraban en la sala, sentí su concentración. El sonido fue el punto acertado, lo más potente, la respiración amplificada se convertía en una reverberación colectiva, sentí que pude llegar a un punto de conexión, con el cuerpo de los espectadores, con sus pulsaciones, sus órganos internos, con su presencia, lo que me interesaba se cumplió, remitir a la memoria que permanece y habita en cada ser.

Al finalizar algunas personas se me acercaron y me comentaron muy entusiasmados, sus emociones y sensaciones, con caras de sorpresa y felicidad, expresaban diferentes sensaciones y emociones que les

genero la acción performativa, algunos me dijeron que habían sentido las capas tectónicas de la Tierra, les transmití una sensación que ocurre dentro del territorio, otra persona comento que pudo sentir el dolor de la tierra, su agonía, otro por el contrario me dijo, que sintió que había entrado en trance, simplemente se dejó llevar por el momento.

El hecho de que todos se sentaran alrededor permitió generar una forma concéntrica alrededor de una forma agrietada, una herida transformada en cuerpo, que se estaba desgarrando, un círculo en expansión, no solamente se contraía y se expandía mi cuerpo dentro de la tela, sino que, también se expandía y contraía la mirada del espectador. Alrededor de esta acción algunos sintieron con sus entrañas, otros sintieron con su mente, otros sintieron con el oído, pero al final, todos sentimos con el cuerpo.

Esta experiencia permitió la reflexión sobre la capacidad del arte performativo como proceso de reivindicar el cuerpo, activador de memorias profundas en otros. El cansancio físico posterior permitió recordar que hablar de la herida es también experimentarla. Comunicar desde el cuerpo implica poder conectar con lo que cada quien lleva dentro, poner el cuerpo es también un acto de reivindicación con el territorio.

Remover, revolver, hurgar, arañar, rascar, raspar. indagar, averiguar, investigar, buscar, rastrear, fisgar, sondear, profundizar, percibirse en la vulnerabilidad de fundirse con la tierra. En esta medida la mente y el corazón se enraízan con el territorio que es La Madre, permitirse ser vulnerable ante ella es sentir plenitud con la tierra que nos contiene.



Figura 30 Manifestar la herida [Fotograma en 00:00 min] Pira Liliana 2025,
Nébula Espacio [video] <https://youtu.be/gGQs1P2X-N0?si=u7NURZSM3Qx48isy>



Figura 31. Manifestar la herida [Fotograma en 11:55 min] Pira Liliana 2025,
Nébula Espacio [video] <https://youtu.be/gGQs1P2X-N0?si=u7NURZSM3Qx48isy>

6. Conclusiones.

Uno de los mayores valores que aporta esta investigación es la recopilación de diversas fuentes y voces que narran las vivencias a lo largo del territorio latinoamericano. Se considera pertinente que la manera de abordar los conocimientos que provienen de relatos, saberes y experiencias amplió la perspectiva y abordaje de esta investigación artística.

Se logró comprender el concepto de ahuecamiento, entendiéndose como un fenómeno en el campo de la creación plástica. El análisis de cada obra evidenció como los artistas transforman su visión, teniendo en cuenta fenómenos culturales y sociales, dialogando a la vez con teorías que son abordadas desde la sociología, las teorías ecofeministas, al igual que, con nociones relacionales que aún persisten a lo largo del territorio andino.

Se destaca que los conocimientos ancestrales de cuidado y preservación de La Madre Tierra son parte importante de las relaciones simbólicas que artistas contemporáneos reinterpretan y relacionan con problemas actuales a nivel global, la crisis ecosistémica, desplazamiento forzado como estrategia de obtención de tierras para la explotación de territorio en favor de la minería expansiva, entre otras situaciones que existen en todo el planeta.

El artista, desde esta perspectiva, se convierte en un agente de escucha y mediación, capaz de traducir y plantear intersecciones entre saberes ancestrales, conocimientos académicos y la atenta observación y escucha por la naturaleza. Reconociendo en ella su capacidad de agenciamiento y ética eco social. Es por eso que el investigador debe posicionarse desde una labor de un interlocutor activo. Asumiendo el ejercicio de subvertir conceptos y redefinir fórmulas de poder hegemónicas.

Finalmente, se considera que este trabajo de investigación teórico-práctico abrió la posibilidad de navegar entre teorías y discusiones que anteriormente no se tenían en cuenta, dando paso a futuras propuestas de investigación y producción de obra.

7. Referencias

- Agreda, N. L. (2016). La chagra tradicional o jajañ en la comunidad indígena kamëntša: Una propuesta didáctica para la construcción de conocimiento escolar y conocimiento tradicional. Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/2863> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- Armesto, M. (2024) *Pintar Sin Pintar Ni Pintar, Prácticas Artísticas En La Era De La E-Image, 1998-2023 [Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid]*. Facultad de Bellas Artes, Repositorio institucional UCM.
- Anna Lowenhaupt Tsing. (2021). La seta del fin del mundo. Capitán Swing Libros.
- Bachelard, G., & Champourcin, E. d. (1975). La poética del espacio (2ª ed. en español de la 8ª en francés, 13ª reimp). Fondo de Cultura Económica.
- Benias, P. C., Wells, R. G., Sackey-Aboagye, B., Klavan, H., Reidy, J., Buonocore, D., Miranda, M., Kornacki, S., Wayne, M., Carr-Locke, D. L., & Theise, N. D. (2018). Structure and distribution of an unrecognized interstitium in human tissues. *Scientific Reports*, 8(1), Artículo 4947. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-23062-6> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Ámsterdam: Amsterdam School of the Arts. Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>
- Borrero. C (2024) *La materia es memoria. Exploración del territorio como índice del panorama social, [Trabajo Fin de Master, Universidad Complutense de Madrid]* Repositorio Institucional UCM.
- Castaño-Aguirre, Carlos Alberto, Baracaldo-Silva, Pilar, Bravo-Arcos, Angela Milena, Arbeláez-Caro, Joan-Sebastián, Ocampo-Fernández, Juliana, & Pineda-López, O. L. (2021). Territorio y territorialización: Una mirada al vínculo emocional con el lugar habitado a través de las cartografías sociales. *Revista Guillermo de Ockham*, 19(2), 201–217.
- Colombia, Congreso de la República. (2011). Ley 1448 de 2011, "Por la cual

se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones". Diario Oficial No. 48.096, 10 de junio de 2011. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=43006>

De la Cadena, M. (2008). Política indígena: un análisis más allá de 'la política'. *Revista de Antropología del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, (4), 139-162.

Centro Nacional de Memoria Histórica y Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) (2019) *Tiempos de vida y muerte: memorias y luchas de los Pueblos Indígenas en Colombia*" Capítulo sobre la Red Vital, sección de testimonios y fragmentos de líderes indígenas"

Clemente de Alejandría. (1919). *Protrepticus* (G. W. Butterworth, Trad.). Harvard University Press

City, Recuperado de: <https://propertyjournal.com.mx/city-arte-monumental-en-el-desierto/> (Consultado por última vez 16/06/2025)

Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia (Volumen testimonial del Informe final). <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/202206/Informe%20final%20capi%CC%81tulo%20volumen%20testimonial%20cuando%20los%20pa%CC%81jaros%20no%20cantaban%20Castillejo%20.pdf> (Consultado por última vez 16/06/2025)

Cusicanqui, S. (2018) *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón.

Definición de Tierra Nullius, Real academia española, Diccionario Panhispánico del español jurídico recuperado de: <https://dpej.rae.es/lema/terra-nullius> (Consultado por última vez 16/06/2025)

Desplazamiento Forzado en Colombia recuperado de <https://www.comisiondelaverdad.co/violacion-derechos-humanos-y-derecho-internacional-humanitario/desplazamiento-forzado> (Consultado por última vez 15/05/2025).

Didi-Huberman, G. (2009). *Ser Cráneo : lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro.

- Echeverri, Juan, (2004) *Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: ¿Dialogo intercultural?* En Surrallés, A. y García Hierro. P (Dir.), Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno,(p.259 – 275) Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo sobre asuntos Indígenas.
- Eliade, M., Culianu, I. P., Vidal, J., & Homar, R. (2022). Diccionario de los símbolos 1ª ed. Fragmenta editorial
- Escobar, A. (2016). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(1), 11–32. <https://doi.org/10.11156/aibr.v11i1.68045>
- Fundación OSDE, Exposición del video performance Tierra, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6MskR6ZEgG4> (Consultado por última vez 20/04/2025)
- Gago, V. (2019). La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo. Tinta Limón y Traficantes de Sueños
- Galeano, Eduardo, (2023) *Las Venas Abiertas de América Latina*, p288, editorial Siglo XXI de España Editores
- Geertz, Clifford. “*Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*” y “*Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*”, en *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, 2003.
- Gregoire, A., Arenes, A., & Ait-Touati, F. (2020). *Terraform: A book of speculative maps*. MIT Press.
- Grunner, S. (2017). Territorio y el ser decolonial, Mujeres y los Pueblos en Tiempos de Conflicto, Paz y Desarrollo Ponencia. Conferencia "La Construcción Social del Territorio", Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): Contribuciones decoloniales. *Cultura y Representaciones Sociales*, 15(29), 267–301.
- Homero. (2005). *Himnos homéricos* (J. B. Torres, Trad.). Cátedra. De la Cadena, M. (2008). Asumir la política indígena en sus propios términos requiere un análisis más allá de lo 'político'. *Crónicas Urbanas*, 13, 98-117. Recuperado de [rechttps://www.proquest.com/docview/214854704/citation/63053BA3](https://www.proquest.com/docview/214854704/citation/63053BA3)

BF0D4747PQ/1 (Consultado por última vez 16/06/2025)

Internal Displacement Monitoring Centre (IDMC). (2025, 13 de mayo). Las cifras que presenta el Informe Global sobre Desplazamiento Interno 2025. <https://www.internal-displacement.org/news/las-cifras-que-presenta-el-informe-global-sobre-desplazamiento-interno-2025/> (Consultado por última vez 16/06/2025)

IDMC, Internal Displacement monitoring Centre, dirigido por Consejo Noruego para los Refugiados (NRC) recuperado de: <https://www.internal-displacement.org/news/las-cifras-que-presenta-el-informe-global-sobre-desplazamiento-interno-2025/> .(Consultado por última vez 20/05/ 2025)

Latour, B., & Vivanco, J. (2021). ¿Dónde estoy? : una guía para habitar el planeta (1ª ed). Taurus.

Lailach, M., & Grosenick, U. (2007). Land art. Taschen.

López Álvarez Tostado, E. (2011). Decolonizar el imaginario: reflexiones en torno a la herida colonial y el racismo en América Latina REALIS, Revista de estudios antiutilitaristas e Poscoloniais. Vol1.

Margulis, L. (1998). Symbiotic Planet: A New Look at Evolution. Basic Books.
Ministerio de Justicia y del Derecho. (n.d.). Restitución de tierras. Recuperado el 11 de marzo de 2025, de <https://www.minjusticia.gov.co/programas-co/justicia-transicional/Paginas/OJTC-Restitucion-de-Tierras.aspx> (Consultado por última vez 16/06/2025)

Miler Lagos. (2025, 15 de mayo). Entrevistado en La Radio Tiene Ojos [Emisión de radio]. Radio Nacional de España. <https://www.rtve.es/play/audios/la-radio-tiene-ojos/>

Monnet, Jérôme (1.999) Globalización y territorialización “Aeoral” y “reticular”: Los casos de los Ángeles y la Ciudad de México, seminario internacional de la red

Museo de Arte Moderno de Medellín, dir.2020. En sala con Libia Posada por la exposición Definición del horizonte.(Consultado por última vez 15/05/ 2025) <https://www.youtube.com/watch?v=0tnzGDE2q6g>.

Nébula Espacio, Exposición Temporal Otros Templos 2025 <https://nebulaespacio.com/exposicion-otros-templos/> .(Consultado por última vez 20/06/ 2025)

Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina, base de datos versión

- 2.4.5 recuperado de https://mapa.conflictosmineros.net/ocmal_db-v2/conflicto/view/21 (consultado por última vez 16/06/2025)
- Pallasmaa, Juhani, (2011) *La mano que piensa Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p.99 (1ª ed.) Editorial GG
- Paz, R, (2016) *Alé Eya Cosmovisión Wayuu, relatos sagrados*. p. 40 (1ª ed.) Fondo editorial Wayuu Araurayu ISBN: 978-958-58293-1-2
- Pira Daza, Y. (2022). *Nostalgia Catóptrica : una reflexión sobre ser mujer a través del autorretrato*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad del Valle] Repositorio Institucional UV
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=168813> [Repositorio institucional UCM]
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber* (pp. 201-246). CLACSO.
- Rolnik, S., & Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1ª ed.). Traficantes de Sueños
- RAE. Significado de la palabra hueco, recuperado de Real Academia Española, consultado a través de <https://dle.rae.es/hueco> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- Ramírez Blanco, J. (2009-2010). Regina José Galindo o el cuerpo como nación. *Boletín de Arte*, (30-31), 519–532. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.
- Regina José Galindo. (s.f.). *Tierra 2013*, Recuperado el 14 de mayo de 2025, de <https://www.reginajosegalindo.com/> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- Reyes Villaveces, S. (s.f.). Santiago Reyes Villaveces – Bio. <https://www.santiago-reyes.com/bio/> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- Room, artículo de diseño, arquitectura y creación contemporánea, recuperado de: <https://roomdiseno.com/city-michael-heizer-desierto-de-nevada/> (Consultado por última vez 16/06/2025)
- TATE Museum. Página oficial, consulta de Shibboleth Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> (consultado el 10/06/2025)
- Villamil Ruiz, J. R. (2020). *La territorialidad del pueblo Kamëntšá de Sibundoy*

(Putumayo, Colombia): Una dimensión cultural para la construcción política [Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura Mención en Políticas Culturales]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Vindel, J. (2020). Estética fósil : imaginarios de la energía y crisis ecosocial. Arcàdia : Macba.

Villasmil, A. (2025) Habitar la fisura. Santiago Reyes Villaveces: El hueco, Artículo de Exposición para Artishock (2025) recuperado de: <https://artishockrevista.com/2025/04/26/santiago-reyes-villaveces-el-hueco/>. Consultado por última vez 17/06/2025

Viridiana, Gabriela (s.f), Gabriela Viridiana Bio Página oficial de la artista <https://www.gabrielaviridiana.com/statement-espa%C3%B1ol>

Wittmann, Kevin R. 2023. La huella de los mapas: cartografías de lo humano. Barcelona: Geo planeta.

Zarini, M. (2010) Constelaciones de la memoria: sobre Nostalgia de la luz (2010) y El botón de nácar (2015) de Patricio Guzmán. Tempo e Argumento, 9(21), 74-93.

8. Listado de Imágenes.

Figura 1, Serie de fotografías capturadas por David Maisel, Minera Centinela, Mina de Cobre, Región de Antofagasta, Desierto de Atacama, Chile, 2018. Impresión pigmentada de archivo | 122 x 122 cm, edición de 6 + 2 AP | 73 x 73 cm, edición de 6 + 2 AP recuperado de: pagina oficial del artista. <https://davidmaisel.com/works/desolation-desert/> consultado por última vez 20/06/2025

Figura 2. Izquierda. David Maisel Extracción de nitrato de sulfato de yodo 1, Aguas Blancas, Atacama, Chile, 2018 Impresión pigmentada de archivo | 122 x 122 cm, edición de 6 + 2 AP | 73 x 73 cm, edición de 6 + 2 AP página oficial del artista <https://davidmaisel.com/works/desolation-desert/>

Figura 2.Derecha. por David Maisel Extracción de litio 2, Salar de Atacama, Chile, 2018 Impresión pigmentada de archivo | 122 x 122 cm, edición de 6 + 2 AP | 73 x 73 cm, edición de 6 + 2 AP Página oficial del artista: <https://davidmaisel.com/works/desolation-desert/>

Figura 3.David Maisel Mina de Cobre 1, Chuquicamata, Atacama, Chile, 2018 Impresión de Pigmento de Archivo | 48 x 48 pulgadas, edición de 6 + 2 AP | 29 x 29 pulgadas, edición de 6 + 2 AP

Figura 4. Mina el Cerrejón, Foto: dw.com – El Cerrejón, en Colombia, es una de las mayores minas de carbón a cielo abierto del mundo. Publicado originalmente en Inglés en Dw.com, recuperado de: <https://www.colectivodeabogados.org/enmedios-el-sucio-carbon-colombiano-de-alemania-por-dw-alemania/>

Figura 5.A, B, C, D captura de pantalla de la imagen satelital de Google Maps, Imagen satelital del complejo Mina el Cerrejón. recuperado de <https://www.google.com/maps/place/Mina+Cerrejón> consultado por última vez 02/02/2025

Figura 6 City, 1970 – 2022 © Michael Heizer. Courtesy Triple Aught Foundation. Fotografía de: Eric Piasecki recuperada de <https://thenevadaindependent.com/article/michael-heizer-began-city-50-years-ago-does-it-hold-up-today> (Consultado por última vez 16/06/2025)

Figura 7 Dennis Oppenheim, Anillos Anuales 1958, Collage compuesto de mapas topográficos y aéreos, fotografías y texto mecanografiado,

recuperado,de:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/2827>

58

Figura 8. Shibboleth (2007) Doris Salcedo, Instalación in situ para el Museo Nacional Británico de Arte Moderno, imagen detalle recuperada de <https://historia-arte.com/obras/shibboleth> (Consultado por última vez 17/06/2025)

Figura 9.A El hueco, de Santiago Reyes Villaveces, Galería Santa Fe, Bogotá, 2025, Instalación In situ, fotografía detalle de la exposición, recuperada de: <https://artishockrevista.com/2025/04/26/santiago-reyes-villaveces-el-hueco/> (consultado por última vez 17/06/2025)

Figura 9.B El hueco, de Santiago Reyes Villaveces, Galería Santa Fe, Bogotá, 2025, Instalación In situ. Fotografía recuperada de: <https://artishockrevista.com/2025/04/26/santiago-reyes-villaveces-el-hueco/> (consultado por última vez 17/06/2025)

Figura 10. Dibujo parte de la serie de dibujos, Orográficas Corporales. Grafito sobre papel en formato A4.Liliana Pira. Imagen: elaboración propia, 2024-25.

figura 11 A. Sala B, Signos Cardinales, exposición Definición del Horizonte, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Libia Posada 2020 captura de pantalla de vista 360, recuperada de [tps://www.elmamm.org/exposicion/definicion-del-horizonte/](https://www.elmamm.org/exposicion/definicion-del-horizonte/) (consultado por última vez 15/03/2025)

Figura 11.B. *Mapa de Convenciones no convencional* parte de la serie *Signos Cardinales*, Libia Posada 2009. Recuperado de. Posada, Libia. "Signos Cardinales". Cuadernos de música, artes visuales es y artes escénicas, 9 (2), 217-222, 2014

Figura 11.C Figura.11.C. Fotografía de parte de la serie "Signos Cardinales", Libia Posada 2009,Fotografía: Tomada de Posada, Libia. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 2014

Figura 12 A La Maloka con sus Frutales Abel Rodríguez,2022 Tinta y pintura acrílica sobre papel, 70 x 100 cm recuperado de Instituto de vision <https://institutodevision.com/es/obras/la-maloka-con-sus-frutales/> (Consultado por última vez 17/06/2025)

Figura 12. B. De. Las plantas cultivadas en la chagra, Abel Rodríguez, 2021, Tinta sobre papel, 53 x 51 cm recuperado de Instituto de vision

<https://institutodevision.com/es/obras/la-maloka-con-sus-frutales/>

(Consultado por última vez 17/06/2025)

Figura 13 Tierra 2013, Regina José Galindo, imagen fragmento de la performance Tierra, cámara y fotografía Bertrand Huet - Didier Martial. recuperado de: <https://www.reginajosegalindo.com/> (Consultado por última vez 3/04/2025)

Figura 14 Ákrar Leuke Hispano-Cartaginés, Miller Lagos 2025.[Intaglio con laminilla de cobre rosado, limadura de hierro y cobre sobre papel artesanal 100% algodón 220 x 220 cm, en la sala de exhibición de la Galería Max Estrella] <https://maxestrella.com/es/exhibition/getsemani-prensa-de-olivo/>

Figura 15.A Perímetros, Johana Calle,2015, Fotografía Detalle de la pieza *Jacaranda* 2015 recuperado de <https://galeriampa.com/planta-par-> (consultado por última vez 13/03/2025)

Figura 15.B Johana Calle. 2015. Perímetros. Fotografía Pieza *Jacaranda* 2015 recuperado de <https://galeriampa.com/planta-par-> (consultado por última vez 13/03/2025)

Figura 16 A -B. Carta de Chile, Emma Malling 2015, Mapa de Chile en técnica mixta, 1500 x 50 cm - obra creada para la película “El Botón de Nácar” de Patricio Guzmán, 2015. Fotografías de Aurelien Mole, en la sala de exposición Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte ,2023. Exposición colectiva comisariada por Amílcar Packer. recuperada de la página https://www.cracalsace.com/fr/607_les-quatre-points-cardinaux-sont-trois#i38 (Consultado por última vez 24/06/2025)

Figura 17 A -B El Roce de las Pieles, 2021, Gabriela Viridiana, Manta elaborada con lana natural. recuperado de: <https://www.gabrielaviridiana.com/el-roce-entre-las-pieles> (Consultado por última vez 5/06/2025)

Figura 18 .Archivo personal Liliana Pira, 2024-25. Dibujo de parte de la Serie, Orografías Corporales. Grafito sobre papel en formato A4, Imagen: Elaboración propia.

Figura 19 .Archivo personal Liliana Pira, 2024-25. Dibujo de parte de la Serie, Orografías Corporales. Grafito sobre papel en formato A4, Imagen: Elaboración propia.

Figura 20.Archivo personal Liliana Pira, 2024-25. Dibujo de parte de la Serie,

Orografías Corporales. Grafito sobre papel en formato A4, Imagen:
Elaboración propia.

Figura.21. Liliana Pira, 2025 Serie de cortes sobre papel. Imagen:
Elaboración propia

Figura.22. Archivo personal Liliana Pira, 2024-25 Registro de ejercicio en
clase Laboratorio de dibujo experimental, Imagen: Elaboración propia

Figura.23, Archivo personal Liliana Pira, 2024-25Serie de cortes sobre papel
medidas variables. Imagen: Elaboración propia.

Figura.24. Liliana Pira, 2024-25, Serie de cortes sobre papel. Imagen:
Elaboración propia.

Figura.25. Liliana Pira, 2024-25, Serie de cortes sobre papel. Imagen:
Elaboración propia.

Figura 26. Liliana Pira, 2025,Elaboración del Libro de artista en el taller de
Grabado, Imagen: Elaboración propia

Figura 27. Liliana Pira, 2025. Placas de fotopolímero en hueco y relieve,
taller de Grabado menos toxico. Imagen: Elaboración propia

Figura 28. Liliana Pira, 2025, Estudio digital de los recortes. Imagen:
Elaboración propia

Figura. 29. Fotografía detalle del dispositivo para el performance Manifestar
la Herida, Liliana Pira Daza. 2025. Imagen: Elaboración propia

Figura 30 – 31. Manifestar la herida [Fotograma en 00:00 min] Pira Liliana
2025, Nébula Espacio [video] <https://youtu.be/gGQs1P2X-N0?si=u7NURZSM3Qx48isy>

LILIANA PIRA DAZA

1997 - 678776989 - liliana.piradaza@gmail.com



Mis **líneas de investigación** se centran en la exploración de prácticas que ponen en diálogo la **sensorialidad corporal**, entendiendo **el cuerpo como territorio** de experiencia y creación.

Trabajo con diferentes medios, como dibujo, performance y escultura, estableciendo conexiones entre **cuerpo, materia y espacio**. Utilizando mi propio cuerpo como medio expresivo e integrando elementos de la naturaleza para potenciar la **experiencia sensorial**.

Busco romper barreras entre arte y vida cotidiana, proponiendo encuentros poéticos y reflexivos que tienen como objetivo **transformar lo íntimo en colectivo**. Esta perspectiva me permite investigar cómo el cuerpo, concebido como territorio, puede ser un espacio de resistencia, memoria y comunicación.

OBRA EXPUESTA

- 2025 - Exposición colectiva Otros Templos, Nébula Espacio, Madrid España.
- 2025 - Exposición colectiva La Memoria del Desplazamiento, Espacio Amazonas, Madrid, España.
- 2024 - Exposición colectiva Intercambio cultural Colombia - Cuba, Festival Internacional Teatral” Bayamo, Cuba.
- 2021 - Exposición colectiva “Ser mujer es” Teatro Guillermo Barney Materón, Palmira, Valle, Colombia.
- 2016 - Exposición colectiva “Espacios comunes” Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle Cali, Colombia.

PREMIOS RECIBIDOS

- 2024 - 2025 Beca Jovenes Talentos del Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior.