



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La construcción de una huaca: Lo íntimo. Proyecto de
instalación interactiva

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Torres Cardozo, Alejandra

Tutor/a: Martínez de Pisón Ramón, M. José

Cotutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

La construcción de una huaca: lo íntimo se trata de un proyecto de investigación y producción de prácticas artísticas que se inserta dentro del campo instalativo audiovisual.

El proyecto trata la temática del desarraigo, la memoria y la identidad. Se juega con las nociones de aparición y desaparición, lo que está y lo que estuvo. La creación de un proyecto de esta índole nace de la necesidad de canalizar inquietudes y traducir vivencias personales a un campo artístico como lo sería la instalación y los proyectos multidisciplinares.

Con este trabajo, se pretende crear un espacio íntimo y poético que dialogue con las realidades socio-políticas de países latinoamericanos. En su desarrollo se articula el marco teórico-conceptual y el referencial junto con la descripción pormenorizada del desarrollo del proyecto.

Palabras clave: identidad, hogar, memoria, migración, nostalgia, instalación, audiovisual, sincretismo, archivo

RESUM

La construcció d'una huaca: l'íntim es tracta d'un projecte d'investigació i realització de pràctiques artístiques que s'insereix dins del camp instalatiu audiovisual.

El projecte tracta la temàtica del desarrelament, la memòria i la identitat. Es juga amb les nocions d'aparició i desaparició, la qual cosa està i el que va estar. La creació d'un projecte d'aquesta índole naix de la necessitat de canalitzar inquietuds i traduir vivències personals a un camp artístic com ho seria la instal·lació i els projectes multidisciplinaris.

Amb aquest treball, es pretén crear un espai íntim i poètic que dialogue amb les realitats soci-polítiques dels països llatinoamericans. En el seu desenvolupament s'articula el marc teòric-conceptual i el referencial juntament amb la descripció detallada del desenvolupament del projecte.

Paraules clau: identitat, llar, memòria, migració, nostàlgia, instal·lació, audiovisual, sincretisme, arxiu

ABSTRACT

The construction of a huaca: the intimate is a research project and realization of artistic practices within the audiovisual installation field.

The project deals with the themes of uprooting, memory and identity. It plays with the notions of appearance and disappearance, what is and what was. The creation of a project of this kind arises from the need to channel concerns and translate personal experiences to an artistic field such as installation and multidisciplinary projects.

With this work, the intention is to create an intimate and poetic space that dialogues with the socio-political realities of Latin American countries. In its development, the theoretical-conceptual and referential framework is articulated together with the detailed description of the project's development.

Key words: identity, home, memory, migration, migration, nostalgia, installation, audiovisual, syncretism, archive

AGRADECIMIENTOS

A mis padres John y Jenny por el apoyo incondicional y el amor que me brindan.

A mi familia que se quedó cuando me fuí pero aún me tienen en sus mentes y corazones.

A mi abuelita Mery, cuyo recuerdo vive en mí.

A mis amigas por nutrirme y enseñarme el mundo de las hadas.

A mis tutores MJ Martínez de Pisón y JL Cueto por ayudarme y guiarme en este proceso.

“La vida es tan continua, que nosotros la dividimos en etapas, y a una de ellas la denominamos muerte. Yo siempre había estado viva, poco importa que no yo propiamente dicha, no eso a lo que había convenido llamar yo. Siempre estuve viva. [...]

Soy cada trozo infernal de mí misma; la vida en mí es tan insistente que si me cortasen en dos, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose. Soy el silencio grabado en una pared, y la mariposa más antigua revolotea y se me enfrenta: la misma de siempre. Desde el nacer hasta el morir esto es lo que yo llamo humano en mí, y nunca moriré propiamente.

Pero esta no es la eternidad, es la condenación. Cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos. Es un silencio de cucaracha que observa. El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro; en este desierto las cosas conocen las cosas. Las cosas conocen tanto las cosas, que a esto... a esto lo llamaré perdón, si quiero salvarme en el plano humano. Es el perdón en sí. El perdón es un atributo de la materia viva”

La pasión según GH. Clarice Lispector

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS	6
METODOLOGÍA	6
MARCO TEÓRICO	7
LA MEMORIA HISTÓRICA	7
DESARRAIGO E IDENTIDAD	9
CONTAR HISTORIAS	11
LAZOS CON LA NATURALEZA	11
TOPOFILIA Y FILOPATRÍA	12
EL MUNDO AL REVÉS	13
ESTÉTICA DECOLONIAL	13
EL AFROSURREALISMO	13
SOBRE EL ESPACIO	16
MARCO REFERENCIAL	17
ANA MENDIETA	17
OSCAR MUÑOZ	18
ANNA BELLA GEIGER	18
ADRIÁN BALSECA	19
LAURENT MIGNONNEAU & CHRISTA SOMMERER	20
DESARROLLO PRÁCTICO	21
CONTAR HISTORIAS, CREAR ATMÓSFERAS	21
TRABAJOS ANTERIORES	22
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HUACA	25
LA HUACA COMO SÍMBOLO POÉTICO	25
CONCLUSIONES	34
BIBLIOGRAFÍA	35
ÍNDICE DE FIGURAS	39
ANEXOS	41

INTRODUCCIÓN

La migración como estrategia humana para obtener nuevas y mejores condiciones de vida se puede remontar desde la existencia del ser humano: “desde las invasiones y la colonización de territorios ocupados por diferentes culturas hasta las migraciones del campo a las ciudades en los tiempos modernos, y los desplazamientos más o menos forzados por razones políticas que han ocurrido, especialmente desde la Primera Guerra Mundial, en el continente europeo” (Elizaga, 1979 p.210). Guillermo Castro explica que los motivos de estos movimientos humanos, a finales del siglo veinte y principios del veintiuno, son el resultado de los procesos de acentuación de la desigualdad, el deterioro de los niveles de desarrollo socioeconómicos y la precarización de las condiciones de vida de diversos países del sur, en el contexto de la expansión del capitalismo neoliberal y los procesos de acumulación de capital. (Castro, 2020, p.16)

Pero más allá de las causas, que son muchas, vamos a centrarnos en los efectos de estos procesos migratorios. Una de las consecuencias más notables es el desarraigo: abandonar una nación por otra a pesar de los fuertes lazos que se mantienen con su lugar de origen. Este sentimiento se puede vincular con lo que Yi-fu Tuan denomina como Topofilia, es decir, el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante (Tuan, 2022, p. 13). En su libro *Topofilia* el autor plantea que la reacción al entorno puede ser el sentimiento que le produce a uno un lugar porque lo identificamos como nuestro hogar, como el asentamiento de nuestras memorias (Tuan, 2022, p. 130). Así mismo, cuando este lazo afectivo se concibe como una emoción fuerte y predominante en la vida de una persona declara el autor que “podemos estar seguros de que el lugar o el entorno se ha transformado en portadores de acontecimientos de gran carga emocional, o que se perciben como un símbolo” (Tuan, 2022, p. 130).

Entendemos la necesidad de conectar con lo primordial como un sentimiento universal y de ninguna manera se limita al trauma del desarraigo, sino como un trauma compartido, así argumenta Rebeca Tamás la posición del filósofo ecologista Timothy Morton: “Los seres humanos arrastran el trauma de haber cortado los lazos que les unían a los seres no humanos, lazos que persisten en lo más profundo de sus cuerpos” (Tamás, 2022, p.65). Es a través de la búsqueda de la naturaleza, la memoria histórica, la búsqueda de identidad y el hogar interno que podemos encauzar el proceso del duelo y el desarraigo.

OBJETIVOS

Como objetivos generales, nos encontramos con:

- Realizar un proyecto instalativo de carácter interactivo.
- Aplicar los conocimientos adquiridos durante el grado.
- Llevar a cabo un ejercicio de reflexión e introspección para canalizar inquietudes personales.
- Dotar a la obra de un lenguaje poético.

Los objetivos específicos son:

- Hablar y reivindicar la memoria histórica.
- Reflexionar sobre la identidad y el espacio íntimo.
- Investigar conceptos enmarcados en el decolonialismo.
- Dar lugar a la activación del espectador.
- Formar lazos con la naturaleza, abriendo caminos alternos al antropocentrismo.
- Mantener una cohesión entre los conceptos teóricos, los referentes y las prácticas realizadas.

METODOLOGÍA

El desarrollo del presente trabajo se ha basado en gran medida en la investigación conceptual y en la reflexión e introspección que parte del sentimiento de desarraigo. Las historias familiares, el archivo y la memoria histórica fueron los motores para iniciar la conceptualización de este proyecto.

La materialización se lleva a cabo de manera simultánea, si bien necesitamos un punto de partida conceptual, los procesos de esquematización, mapas conceptuales y bocetos se iban formando a la vez que la idea.

Encontramos en la creación simultánea un ejercicio constructor de conexiones, conceptos que unen y relacionan otros conceptos y derivan en nuevas texturas y dimensiones para la formación matérica. La concepción física de la obra parte del ensayo-error y de la experimentación con los medios, materiales y las técnicas artísticas. Encontramos en la instalación interactiva los resultados que buscamos en cuanto a concepto y posibilidades estilísticas, siendo la incompatibilidad técnica entre sistemas operativos uno de los mayores obstáculos.

Finalmente, se procede a su construcción y documentación.

MARCO TEÓRICO

LA MEMORIA HISTÓRICA

En el siguiente apartado nos disponemos a desarrollar acontecimientos históricos del territorio latinoamericano marcados por las políticas extractivistas y sus impactos en el medioambiente y en la memoria histórica.

LA FIEBRE DEL CAUCHO

“La importancia de sentir dolor como una sensibilidad histórica activa” (Haraway, 2019, p.325)

En la región amazónica tuvo lugar la llamada fiebre del caucho que consistió en la extracción y comercialización del caucho, su apogeo tuvo lugar entre 1879 y 1912.

El interés por la extracción del caucho fue resultado de hitos importantes en la historia como fue el descubrimiento de la vulcanización que mejoraría su resistencia y plasticidad, la invención de la llanta, la masiva producción en cadena de automóviles de Henry Ford, al igual que el armamentismo previo a la Primera Guerra Mundial. Inicialmente se exportó en pequeña escala hacia los Estados Unidos de forma clandestina, y es a mediados del mismo siglo que el caucho se convirtió en un material altamente demandado en las industrias de Norteamérica y de Europa, siendo su primer socio Inglaterra, obteniendo el nombre de oro blanco, también por su alto coste.

Los caucheros tanto colombianos, brasileños, bolivianos, venezolanos como peruanos desempeñaron el papel de colonos, con el objetivo de extraer y transportar el caucho esclavizaron a los indígenas amazónicos. (Uribe, 2013, p.38)

El mayor imperio comercial y exportador de caucho fue la Casa Arana, fundada por Julio César Arana, éste se expandió por la zona comprendida entre los ríos Caquetá y Putumayo, dicho territorio limítrofe entre Colombia y Perú carecían de presencia estatal debido a disputas entre las dos naciones sobre su dominio. Posteriormente, y arbitrado por el Papa Pío X, acuerdan la no intervención del territorio lo que facilitó la imposición de poder de la Casa Arana. (del Pilar, 2009, p. 88) Las causas inmediatas fueron la mano de obra barata por medio del endeude (Molano, 1987, pp. 24-29), la esclavitud, mutilaciones, tortura, violaciones y eventualmente el genocidio de diversas tribus amazónicas.

El Putumayo, “tierra de nadie” (Pennano, 1988, p.162), estaba habitado mayoritariamente por diversas comunidades indígenas carentes de contacto con la economía-mundo, descritos por los censos como “salvajes”, “irracionales” y “antropófagos”, diferenciados de los indígenas “civilizados” por haber sido influenciados por las misiones católicas. Los funcionarios, comerciantes y colonos eran denominados “racionales”. (La casa Arana en el Putumayo, Pineda Camacho, Roberto). La Casa Arana que vista desde fuera se presentaba como un modelo de empresa, se estructuraba en una jerarquía de poder y explotación donde en nombre de la “civilización” y apoyándose en la ideología imperante colonialista, etnocentrista y la expansión del capitalismo industrial, se permitió esclavizar comunidades indígenas, predominantemente los Uitoto y Ocaina y a otras etnias como los Andoke y de la familia Bora, los Bora, Bora-Mirafña, Nonuya y Muinane. (Uribe, 2013, p.46)

Se estima que la población indígena del territorio se diezmo en un 84% entre 1910 y 1912 (Garavito, 2010). Si bien éstos no fueron las únicas víctimas de la explotación de los caucheros y la Casa Arana, se muestra relevante ante el presente trabajo como claro ejemplo de la inserción colonial, estatal y capitalista.

“Lo que los ‘conquistadores’ invasores estaban buscando eran indios que podían ser obligados o inducidos a sangrar los árboles y traer el caucho en las condiciones impuestas por el hombre blanco ” (Casement, 2011, p.78)

Caoutchouc, el árbol que llora, así llamaban los indígenas al caucho (Wade, 2009, p.276). Obligados a destruir su hogar, sus deidades, a hacer llorar y sangrar a los árboles. Así lo describe Rivera en la novela *La Vorágine* “Mientras le ciño al tronco goteante el tallo acanalado del caraná, para que corra hacia la tazuela su llanto trágico, la nube de mosquitos que lo defiende chupa mi sangre y el vaho de los bosques me nubla los ojos. ¡Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatiremos hasta sucumbir!” (Rivera, 1976, p.138).

La política extractiva que tuvo lugar no supuso ningún beneficio directo a las personas obligadas a extraer la materia prima o al entorno que era invadido. “Irónicamente, de todas las riquezas producidas en el período, los únicos realmente beneficiados (en términos económicos) fueron los barones del caucho y las industrias del norte global” y no es un concepto extraño si tenemos en cuenta la dependencia de las economías latinoamericanas, después de las independencias, hacia el Imperio británico, también llamado imperialismo informal británico (Nachar, 2018).

Más allá de la economía, que no es poco, hacemos hincapié en la memoria obliterated de estas comunidades, pues “importa qué historias contamos

para contar con ellas otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos” (Haraway, 2019, p.182).

Esta es una de las muchas historias no contadas por los discursos historiográficos hegemónicos. Pero podemos escuchar a la líder uitoto Fany Kuiru, descendiente de víctimas sobrevivientes de la fiebre del caucho, abogada y directora de la Fundación Mujer, Tejer y Saberes. Uno de sus muchos objetivos es rescatar la memoria tanto de su comunidad, como de otras comunidades. Así comenta ante una entrevista con la FILAC (Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe) sobre su decisión a estudiar derecho: “Siempre me cuestioné por qué no se hizo algo contra esa violencia en mi pueblo, por eso dije, voy a estudiar derecho para buscar justicia”. (Suarez, 2021)

En su tesis para conseguir la maestría en estudios políticos e internacionales expone las acciones de resistencia y las estrategias generadas (espiritualidad, chamanismo, medicina, control alimenticio, territorial y control de su cuerpo) por su comunidad, en especial por parte de las mujeres, a modo de memoria viva del pueblo Uitoto y cómo estas prácticas conforman, en la actualidad, “las bases para la configuración de las acciones políticas de las mujeres Indígenas de La Chorrera”. (Kuiru, 2019)

DESARRAIGO E IDENTIDAD

“Nosotros teníamos la tierra y ellos la biblia, nos dijeron cierren los ojos y recen cuando abrimos los ojos, nosotros teníamos la biblia y ellos la tierra” (Galeano, 1992).

Las conquistas y las colonizaciones se han dado por doquier, sin embargo, en el caso de América las civilizaciones autóctonas, cosmovisiones y culturas fueron destruidas o han desaparecido y se instauró un modelo único, impuesto por la potencia dominante vigente de la época. Los papeles que ha jugado Latinoamérica desde su conquista no han sido inocentes, considerada un anexo o simplemente un territorio que explotar sin miramientos.

Si nos fijamos en los términos para la autodenominación como iberoamericano, ibero, perteneciente de España o hispanoamericano, aludiendo a España y dejando fuera a Brasil. ¿Dónde se incluye lo autóctono? ¿incluye la cultura afro? o ¿la cosmovisión indígena? o la palabra América Latina que tiene su origen en las pretensiones de Francia para hacer frente a la expansión sajona de Estados Unidos. Con la política exterior panlatina de “unificar” la “raza” latina podían racionalizar el expansionismo económico francés y justificar que Napoleón III invadiese México en 1861. Pero ya desde 1490 un continente vaciado, que no vacío, un continente invadido, que no descubierto, se

transforma para dejar de denominarse *Abya yala* para llamarla *las Américas* o *Nuevo Mundo*, construido a base de imposiciones sobre el modo de pensar, de rezar, de producir, de ver la vida. Primero fue la conquista-colonización, luego la independencia-dependencia y actualmente la globalización neoliberal (Ramos, 2003, p.122).

La identidad latinoamericana, como toda identidad, es amplia, diversa y con múltiples influencias culturales y étnicas, aun así, es una cultura que se ha construido, se transforma y muta dentro de la economía-mundo, y dentro de una cultura dominante (que no mayoritaria) que sigue siendo la colonial. Es a partir de este caso, que se reflexiona sobre cómo podemos evitar la pérdida de la identidad sociocultural a manos de la globalización neoliberal y en casos más específicos, como dentro la presente sociedad contemporánea envuelta en el auge de movimientos migratorios y la destrucción ambiental, podemos usar el duelo y la muerte para acarrear con el desarraigo y restaurar una memoria histórica y cultural.

La migración como estrategia humana para obtener nuevas y mejores condiciones de vida se puede remontar desde la existencia del ser humano: “desde las invasiones y la colonización de territorios ocupados por diferentes culturas hasta las migraciones del campo a las ciudades en los tiempos modernos, y los desplazamientos más o menos forzados por razones políticas que han ocurrido, especialmente desde la Primera Guerra Mundial, en el continente europeo” (Elizaga, 1979, p.210). Guillermo Castro explica que los motivos de estos movimientos humanos, a finales del siglo veinte y principios del veintiuno, son el resultado de los procesos de acentuación de la desigualdad, el deterioro de los niveles de desarrollo socioeconómicos y la precarización de las condiciones de vida de diversos países del sur, en el contexto de la expansión del capitalismo neoliberal y los procesos de acumulación de capital. (Castro, 2020, p.16)

Pero más allá de las causas, que son muchas, vamos a centrarnos en los efectos de estos procesos migratorios. Una de las consecuencias más notables es el desarraigo: abandonar una nación por otra a pesar de los fuertes lazos que se mantienen con su lugar de origen. Además, los desplazamientos forzados destruyen ciudades y comunidades, marginan personas que se ven obligadas a trasladarse a los cinturones de pobreza de las grandes ciudades, creando así un ciclo sin fin de desigualdades.

En el contexto actual viviendo en un mundo multicultural, multiétnico la presencia colonial sigue pisando fuerte tanto en las culturas dominantes como en los mismos afectados, hay que aprender a mirar de otra manera. Deconstruir nuestro pensamiento, hacer oír al subalterno, llorar y estar en duelo por la tierra, pero también resistir y resurgir.

CONTAR HISTORIAS

La autonarrativa que tiene como protagonista a la modernidad es una narrativa que celebra los logros de Occidente. Tal narrativa, construida por quienes controlan el conocimiento y se benefician de él. (Gómez y Mignolo, 2009)

Contar historias diferentes a las hegemónicas ofrece la posibilidad de imaginar alternativas al mundo presente. La autora Ursula K Le Guin en su obra *The Carrier Bag Theory of Fiction* cuenta una historia anti-heroica, se enfrenta a la historia dominante y revisa su contenido. Los relatos culturales dominantes exponen su origen en instrumentos largos y duros para golpear, matar y pinchar, sus protagonistas y héroes son humanos. K Le Guin busca también su humanidad, pero incapaz de verse reflejada en dichos relatos expone: “Wanting to be human too, I sought for evidence that I was; but if that’s what it took, to make a weapon and kill with it, then evidently I was either extremely defective as a human being, or not human at all” (K Le Guin, 2017, p. 151). La autora concluye que hemos estado involucrados en la historia dominante demasiado tiempo y correremos el mismo final, es por ello que la autora se refugia urgentemente en la naturaleza, en el sujeto en las historias del subalterno.

Haraway en esta misma línea de pensamiento explica que las historias son “of the world, not in the world. Worlds are not containers, they’re patterns, risky co-makings, speculative fabulations.” (Haraway, 2019)

LAZOS CON LA NATURALEZA

“Cuando nace una niña todos los animales de la selva se alegran, especialmente la lagartija, porque la mujer es la que labra tierra para sembrar el maní facilitándole así su madriguera o su nido” Fábula Uitoto (Kuiru, 2019, p.32)

Al igual que K Le Guin o Ana Mendieta, buscamos con urgencia la naturaleza, una naturaleza dañada, destruida, con traumas y grietas irreparables. En el libro *Seguir con el problema*, Donna Haraway nos muestra un modo de resurgir en un mundo dañado, de formar nuevas historias que se contrapongan a las hegemónicas. La autora hace hincapié en la importancia de la *simpoiesis*, término que define como “generar con”, es decir una manera de entender y crear nuevos mundos y configuraciones de manera colectiva, tanto para humanos como no-humanos. Haraway deja clara su crítica al humanismo moderno (colonial, antropocéntrico, androcéntrico y racista) pero lo hace también desde el conocimiento situado, creando así un diálogo interseccional.

Hacemos uso del término ecología afectiva de Hustak y Myers para ilustrar la definición de *simpoiesis*, usado por Haraway “It is an affective ecology in which creativity and curiosity characterize the experimental forms of life of all practitioners, not only the human ones. We will need this mode of ecological thinking in order to do more effective work in challenging the status quo of ecological irresponsibility” (Hustak & Myers, 2012, p.106). Así mismo la autora argumenta que “Hasta que no se reconociera la simpoiesis con los muertos, la simpoiesis con los vivos sería radicalmente incompleta” (Haraway, 2019, p.238).

El duelo es una herramienta que nos ayuda a prestar atención, a comprender lo que sucede a nuestro alrededor, a sanar. “La aflicción por la muerte es un sendero hacia la comprensión del enredo de vivir y morir [...] Sin una rememoración sostenida, no podemos aprender a vivir con fantasmas y, por tanto, no podemos pensar” (Haraway, 2019, p.71). Ésta no es una práctica exclusiva del ser humano, el filósofo y escritor Thomas Van Dooren pone en cuestionamiento la dicotomía humano/animal que predomina en el pensamiento filosófico occidental del excepcionalismo humano, la idea que la humanidad es radicalmente diferente y aparte del resto de la naturaleza y de otros animales. Van Dooren, por medio de diversas ejemplificaciones del mundo animal, expone que al igual que las personas lloran la pérdida de sus hábitats, seres queridos o formas de vida, otros seres también tienen esa capacidad (Van Dooren, 2016, pp. 125-144). Además, el luto no nos permite solo respetar aquello que ya no está, si no que, en palabras de Thomas Atting: “In choosing to grieve actively, we choose life” (Atting, 1996, p.61)

TOPOFILIA Y FILOPATRÍA

Como se ha señalado al inicio del presente trabajo, una de las consecuencias más notables de los procesos migratorios es el desarraigo: abandonar una nación por otra a pesar de los fuertes lazos que se mantienen con su lugar de origen.

Este sentimiento se puede vincular con lo que Yi-fu Tuan denomina como Topofilia, es decir, el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. (Tuan, 2022, p. 13).

En su libro *Topofilia* el autor plantea que la reacción al entorno puede ser el sentimiento que le produce a uno un lugar porque lo identificamos como nuestro hogar, como el asentamiento de nuestras memorias. Así mismo, cuando este lazo afectivo se concibe como una emoción fuerte y predominante en la vida de una persona declara el autor que “podemos estar seguros de que el lugar o el entorno se ha transformado en portadores de

acontecimientos de gran carga emocional, o que se perciben como un símbolo". (Tuan, 2022, p. 130).

En busca de crear un diálogo de interespecies, nos parece relevante mencionar el caso que investiga Van Dooren sobre los pingüinos azules (*Eudyptula minor*) y su forma de anidar filopátrica (amor por el hogar) donde en biología se describe como el proceso de un animal a volver a su lugar de nacimiento para reproducirse. (van Dooren, 2016, p.70)

EL MUNDO AL REVÉS

ESTÉTICA DECOLONIAL

“La tarea fundamental de los proyectos decoloniales es invertir el proceso y poner la vida (de los seres humanos y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella”(Gómez y Mignolo, 2009, p.15). La estética colonizó la *aesthesis*. El objetivo es decolonizar la estética (rama filosófica) para liberar la *aesthesis* (sensibilidad). Para ello se practica la *aesthesis* y la decolonización de los conceptos para rebelarnos ante los principios del discurso filosófico-estético.

El pensamiento decolonial de ninguna manera se aplica únicamente al campo del arte y la estética, engloba diversos campos afectados. Decolonizar la estética no es volver atrás y repetir el concepto de *aesthesis* de la Poética de Aristóteles que adoptó el Renacimiento (hasta el siglo XVIII) en busca de la catarsis y tampoco se trata del refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en todas sus facetas. El decolonialismo se presenta como una opción que entiende las verdades universales como opciones, no hechos. En este ámbito se pretende construir colectivamente una visión decolonial de la estética. (Gómez y Mignolo, 2009, pp.14-16).

EL AFROSURREALISMO

El uso de la palabra afrosurrealismo fue acuñada por primera vez en 1974 por el escritor Amiri Baraka para describir, como expresionismo afrosurreal, la obra de Henry Dumas (Baraka, 1988). Éste término fue retomado ya en 2009 por D. Scot Miller cuando escribió el *Manifiesto Afrosurreal*, dicho manifiesto nace de los movimientos tanto sociales-culturales como políticos de The Harlem Renaissance, Négritude y el Black Radical Imagination.

¿Qué es el afrosurrealismo? El afrosurrealismo es un movimiento literario y artístico donde sus partidarios reconocen que es en la naturaleza (incluida la humana) donde se producen las experiencias más surreales, que existe un mundo invisible a la espera de ser manifestado. Aunque su nombre esté compuesto por el prefijo afro-, no se limita únicamente a afrodescendientes

o a una cuestión racial, comprende a todos aquellos que vivan al margen de la hegemonía occidental moderna, mujeres, comunidad queer, grupos subalternos. Y aunque su raíz sea surrealismo, no se vincula al surrealismo europeo, ya que “European Surrealism is empirical. African Surrealism is mystical and metaphorical”(Scot, 2009), los afrosurrealistas usan el exceso y la hibridación a modo de legitimar la subversión y la desobediencia, distorsionan la realidad para un impacto emocional. También encontramos interesante cómo llevan a cabo un ejercicio de revisión histórica por medio de la apropiación de símbolos coloniales y de esclavitud como lo harían Yinka Shonibare o Kara Walker, respectivamente. (Scot, 2009).

Un precursor al movimiento sería la obra de Ralph Ellison *Invisible man* de 1952. Ellison expone en su ensayo *Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity* como la forma más maliciosa y menos entendida de segregación es el uso de la palabra en todas sus formas, proverbios, novelas, obras de teatro, etc. Explica que la palabra es ambivalente, se muestra eficaz y reveladora cuando se expone las dos caras de la moneda, lo bueno y lo malo, sin embargo, también tiene el poder enmascarar y sesgar, como ocurre con la representación del afroamericano ante la ficción americana moderna, “when he approaches for a glimpse of himself he discovers an image drained of humanity” (Ellison, 1953, p. 134) .

En la obra *Invisible man* el autor usa las metáforas de distorsión y realidad para encauzar la búsqueda de identidad y de autodefinición del personaje encajado en la invisibilidad, en la no representación (Afolabi, 2001, pp. 324-325). El personaje se mueve entre la conciencia/ inconsciencia de su invisibilidad y los acontecimientos y fuerzas externas le afectan directamente a esta percepción. Al igual que K Le Guin, el personaje de Ellison afirma su humanidad a pesar de circunstancias que distorsionan su visibilidad:

“Soy un hombre invisible. No, no soy uno de aquellos trasgos que atormentaban a Edgar Alan Poe, ni tampoco uno de esos ectoplasmas de las películas de Hollywood. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso cabe afirmar que poseo una mente. Sabed que si soy invisible ello se debe, tan sólo, a que la gente se niega a verme. Soy como las cabezas separadas del tronco que a veces veis en las barracas de ferias, soy como un reflejo de crueles espejos con duros cristales deformantes. Cuando se acercan a mí únicamente ven lo que me rodea, o inventos de su imaginación. Lo ven todo, cualquier cosa menos mi persona”(Ellison, 2016).

Otra precursora del movimiento sería la pensadora surrealista Suzanne Roussi-Césaire que junto con su marido Aimé Césaire introdujeron nuevas ideas al movimiento surrealista teorizando el concepto de “domain of the Marvelous”. Si bien el surrealismo tiene sus orígenes en Europa el pensa-

miento y modos de actuar, argumenta Robin D. G. Kelley que ya se encontraban en la cultura de la Afrodiaspora. Los surrealistas descubrirían en las culturas de África, Oceanía y la América Nativa la confirmación de sus ideas más fundamentales, por ejemplo, el autor defiende que el automatismo surreal o escritura automática en lugar de ser una estrategia de escritura es un estado mental que se relaciona más al chamanismo y al estado de trance que al concepto moderno que se tenía en occidente, “automatism was a struggle against the slavery of rationalism, a means to allow the imagination to run free” (Kelley, 2002, pp.159-160).

Para Roussi el surrealismo no era una tendencia estética, sino que lo concibe como un estado mental para la liberación “a permanent readiness for the Marvelous” así lo concebía ella “the domain of the strange, the marvelous and the fantastic, a domain scorned by people of certain inclinations. Here is the freed image, dazzling and beautiful, with a beauty that could not be more unexpected and overwhelming. Here are the poet, the painter and the artist, presiding over the metamorphoses and the inversions of the world under the sign of hallucination and madness” (Rosemont, 1998, p.137). Así mismo, unía el pensamiento surreal con las cadenas de dominación colonial, sin olvidar las dificultades de la vida cotidiana para los habitantes subalternos tanto de su región natal Martinica, como del resto del mundo, declarando que el surrealismo en lugar de contradecir su actitud revolucionaria la empodera (Roussi, 2012). Suzanne y sus pensamientos suponen una importante figura para la historia afro-surreal.

Roussi nos invita a despojarnos del exotismo a descubrir la riqueza cultural propia, en buscar “esa imagen verdadera de quienes solos realmente, es el resultado del deseo profundo de poder ser quienes somos”. Para verse a sí misma, mira a su entorno sin exotismos alienantes, acepta la tranquilidad y lo maravilloso, pero también acepta el aspecto caótico tanto hacia el exterior como en el interior (Santiago, 2013, p. 234-240). Nos atrae especialmente el lenguaje poético que utiliza la autora para luchar contra la exotización, presenta la realidad del presente y cartografías del entorno circundante por medio de la *ecopoética*, por ejemplo, así describe y juega con la complejidad del territorio Caribe: “It is thus that the Caribbean conflagration blows its silent fumes, blinding for the only eyes that know how to see [...] if the flowers have known how to find just the right colors to leave one dumbstruck, if the tree-like ferns have secreted golden saps for their white crooks, rolled-up like a sex organ, if my Antilles are so beautiful, it is because the great game of hide-and-seek has succeeded, it is then because, on that day, the weather is most certainly too blindingly bright and beautiful to see clearly therein. (Sharpley-Whiting, 2002, p. 97).

SOBRE EL ESPACIO

Las instalaciones artísticas como las conocemos hoy en día, surgen gracias a los movimientos de vanguardias producidos en el siglo XX, buscaban romper y desligarse de las exposiciones que habían tomado lugar hasta la fecha. Exploran nuevas formas de percepción para el espectador y crean un entorno de diálogo entre el objeto expuesto y el espacio expositivo, dando a las prácticas artísticas nuevas relaciones obra-espacio. También desarrollaron el concepto de *ambiente* aplicado al proyecto expositivo, éste debía transmitir un mensaje artístico o estético. Así pues, la obra se traslada de la pared al espacio tridimensional.

Respecto al espacio, Foucault describe el espacio del exterior, “El espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo. (...) vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles” (Foucault, 1984).

En cuanto al espacio interior, nos aliamos con Bachelard ya que en su obra *La poética del espacio* encontramos un objetivo común, desarrollar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. “La casa soñada debe tenerlo todo. Debe ser, por muy basto su espacio, una cabaña, un cuerpo de paloma, un nido, una crisálida. La intimidad necesita el corazón de un nido” (Bachelard, 1992, pp. 123-124).

En el tema instalativo, nos parece relevante mencionar lo que Claire Bishop denomina “Activation and decentring”, es decir la activación del espectador y la implicación activa en el ámbito social-político. La instalación artística, explica Bishop, en lugar de representar, presenta los elementos directamente al espectador para ser experimentados y ello implica su participación física y sensorial.

La idea del *decentred subject* fue influenciada en gran medida en las nuevas ideas de panóptico y la mirada masculina (*male gaze*) que se introdujeron en las teorías perspectivistas. Así mismo, este concepto promueve la visión de que la condición humana es fragmentada, múltiple y descentralizada (Bishop, 2005).

MARCO REFERENCIAL

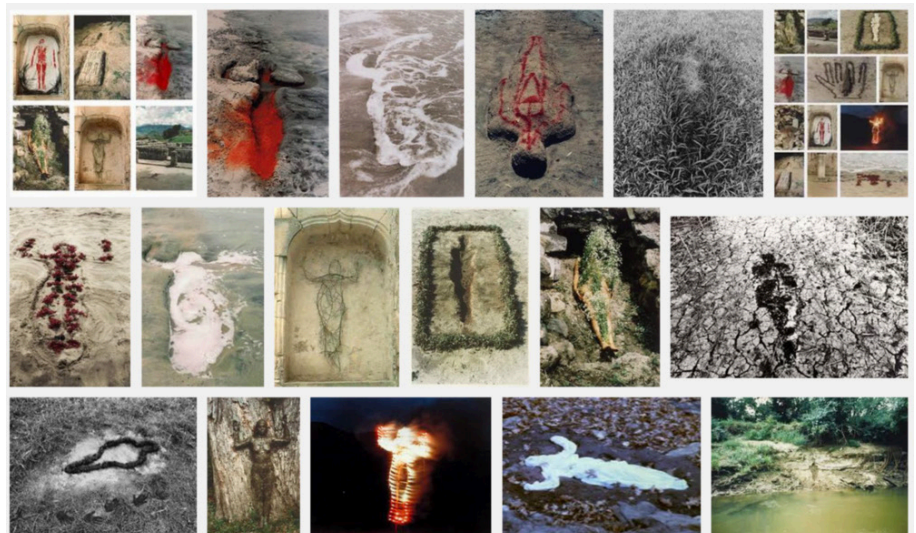
En este apartado nos disponemos a mencionar algunas obras y referentes artísticos que han aportado ya sea de manera conceptual o práctica, al desarrollo de nuestro trabajo.

ANA MENDIETA

Creo relevante mencionar la obra de la artista Ana Mendieta que en su situación de persona migrante sufrió el desarraigo al haber sido arrancada de su tierra natal, Cuba, cuando era una adolescente. Su obra refleja la crisis identitaria que esto le produjo y su rabia interna, citando textualmente: “I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source” (Mendieta, 1981). Es precisamente el trauma del desarraigo que produce la búsqueda incesante de reconexión, “This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the reactivation of primeval beliefs” (Mendieta, 1981).

La obra de Ana Mendieta nos interesa debido al modo que tiene la artista de canalizar el desarraigo, por medio de la búsqueda de la naturaleza. En su obra realizada entre 1973 y 1980 que Mendieta ha llamado *Siluetas*, recurre a materiales naturales, como el agua, la sangre, las flores e interviene en la naturaleza. Los lugares intervenidos son elegidos a conciencia pues se trata de lugares con presencia arqueológica. Con estas siluetas de su cuerpo deja huellas en una tierra y realiza acciones rituales mágico-religiosos (influenciada por la santería) donde intenta fundirse con la naturaleza para darse territorio y existencia.

Fig. 1. Ana Mendieta: *Siluetas Series* (1973–80)



OSCAR MUÑOZ

La memoria y el uso de la fotografía como herramienta social transformadora es tema recurrente en la obra de Oscar Muñoz.

Muñoz originario de Colombia trata el tema de las desapariciones de personas. “En 1994 se produjeron 1.577 víctimas por hechos de violencia política, violación de derechos humanos y violencia contra marginados y discriminados. Esta suma de hechos podrían clasificarse de la siguiente manera: 1.268 asesinatos y 113 desapariciones de personas por motivos políticos o presumiblemente políticos y 196 asesinatos contra marginados. A esto se suman las 841 víctimas producidas por las acciones bélicas, contando entre ellas particulares, militares y guerrilleros [...]”

Los sectores más castigados por la violencia siguen siendo los más humildes e indefensos. En las regiones agrarias los campesinos son frecuentemente víctimas de los organismos de seguridad del Estado que los acusan de guerrilleros o colaboradores de la guerrilla y también de los grupos guerrilleros que les atribuyen la condición de informantes del ejército. Igualmente, los campesinos son víctimas de las acciones de los grupos paramilitares y de los enfrentamientos armados entre el ejército y la guerrilla. Se informa que durante el período enero a septiembre 305 campesinos fueron asesinados y 27 desaparecidos” (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 1995).



La obra *Aliento* es una instalación que consta de una serie de espejos circulares impresos en serigrafía sobre película grasa. El espectador puede verse a sí mismo, interactúa con la obra al respirar sobre estos espejos, una vez el vaho entra en contacto con éste, aparecen por un instante los rostros no identificados de colombianos desaparecidos. “Lo espectral se hace presente, visible, a través de nuestras acciones, un ligero fulgor de la vida en un respiro, un ligero pasado que se hace evidente y que a la vez es incontenible en sí mismo en un solo aliento. La tradición de la memoria Colombiana, ha sido una lucha por el consenso del olvido entre diferentes agentes de la sociedad y el estado; la cual busca hegemonícamente un destino para las reflexiones acerca de la guerra civil colombiana” (Virguez, 2017). Así, la instalación de Muñoz permite que la imagen del desaparecido vuelva a aparecer mediante el soplo de aliento del observador.

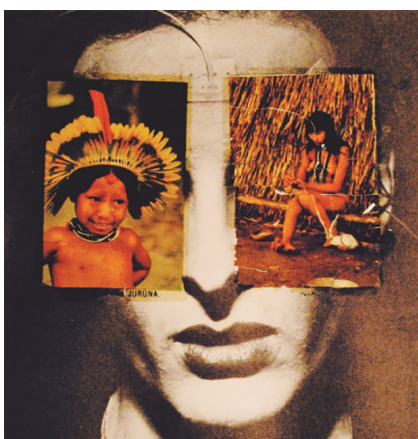


Fig. 2. Oscar Muñoz: *Aliento*, 1995

Fig. 3. Anna Bella Geiger: *História do Brasil: Little Boys & Girls*, 1975-1976.

ANNA BELLA GEIGER

El trabajo de Ana Bella Geiger nos interesa de manera especial por su carácter crítico y subversivo, su aplicación plástica caracterizada por la repetición, el collage, el vídeo o el dibujo. Conceptualmente trata temáticas relacionadas con las políticas coloniales y los estereotipos culturales.

La geografía física y humana será el intermediario en su obra. Respecto a

la geografía física, Geiger se adentra en los campos de estudios predominantemente masculinos para tergiversarlos, como la cartografía.

“A lo largo de la historia los mapas fueron diseñados por hombres. Herramienta militar, de conquista, táctico y estratégico para invadir y (hasta hoy) explotar cuerpos y territorios. (...) El uso de los mapas ha servido para defender los territorios en contra de las industrias extractivas” (Goldman, 2020. Los espacios que traza Geiger son juegos a modo de parodias desde el sutil sentido del humor.

ADRIÁN BALSECA

“The idea that man stands apart from nature and rightfully exercises a kind of authority over the natural world was thus a prominent feature of the doctrine that has dominated the ethical consciousness of Western civilization” (Leiss, 1994, p. 32)

La obra de Balseca ha sido de gran inspiración para nuestra trayectoria en este proyecto. Adrian Balseca, artista nacido en Quito, presenta una obra que abarca las temáticas de la memoria histórica, las jerarquías de poder, la explotación sistemática de los recursos naturales y sus impactos en el medio ambiente.

En *Plantasia Oil Co.*, Balseca reflexiona sobre la catástrofe socio ambiental que se vive en territorios Amazónicos de Ecuador desde finales de la década de los sesenta, como consecuencia de la extracción de petróleo por parte de empresas transnacionales. En su exposición *Estela blanca*, también hace evidentes los daños y consecuencias causados tras la Fiebre del Caucho.

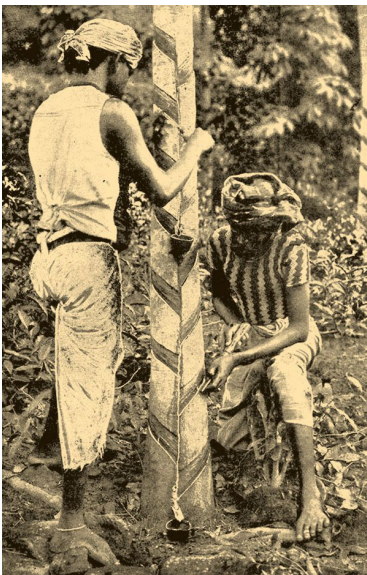


Fig. 4. Adrián Balseca: *Incisiones*, 2019

Fig. 5. Cortes en un árbol de caucho para extraer el látex.



Fig. 6. Adrián Balseca. *Plantasia Oil Co.*, 2021

LAURENT MIGNONNEAU & CHRISTA SOMMERER

A partir de su obra *Interactive plant growing* (1992) nos interesamos por el trabajo de Mignonneau y Sommerer, especialmente por el concepto de ver en tiempo real un espacio 3D donde crece la planta por medio de la interacción del espectador y por el uso de elementos de la naturaleza como la propia materialidad de la planta. Esta obra parte del estudio del concepto de crecimiento: “The rate of growth deserves to be studied as a necessary preliminary to the theoretical study of form, and organic form itself is found, mathematically speaking, to be a function of time. (...) We might call the form of an organism an event in space-time, and not merely a configuration in space” (Thompson, 1992). Christa está formada en biología y estudios botánicos por la Universidad de Viena en Austria, posteriormente se formó en estudios artísticos, por lo que gran parte del trabajo del dúo está influenciado por esta vía de la investigación de lo natural y la botánica.



Fig. 7. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau: *Interactive Plant Growing*, 1992

Fig. 8. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau: *Life Writer*, 2006



Otra de sus obras que nos ha influenciado es *Life Writer* (2006), consiste en una máquina de escribir antigua, el papel de ésta se usa como pantalla de proyección. La interacción toma lugar en el momento que el usuario escribe en la máquina y empuja la palanca de carro libre, entonces, aparecen pequeñas criaturas que simulan arañas en blanco y negro que sustituyen las letras. Estas criaturas son creadas diferentes en condición de si el espectador escribe rápido o lento. Se mueven frenéticamente buscando texto del que alimentarse para mantenerse con vida y una vez han comido lo suficiente pueden incluso reproducirse. Así pues, estas pequeñas simulaciones de bichos están creadas con algoritmos genéticos donde el texto es usado como código genético que determina el comportamiento y los movimientos de las criaturas.

DESARROLLO PRÁCTICO

Buscamos encontrar las posibilidades políticas de subversión que pueden darse desde la sensibilidad y lo íntimo. En nuestro recorrido dentro del aprendizaje artístico, el uso del arte como herramienta social siempre ha estado presente, el hecho de haber migrado por cuestiones ajenas a nuestra persona ha contribuido a mantener una inquietud constante sobre la identidad y la relación con el entorno. Expondremos proyectos y temáticas trabajadas anteriormente para ilustrar el recorrido procesual.

Como hemos mencionado anteriormente en el apartado de metodologías, gran parte de la fuerza motivadora para la creación es una cuestión de transformación social y un modo de canalizar inquietudes personales. La parte conceptual tiene gran peso a la hora de encauzar nuestros proyectos creativos, así mismo, nos parece relevante destacar que aunque partimos de obras críticas hemos buscado acercarnos a lo simbólico y lo poético.

CONTAR HISTORIAS, CREAR ATMÓSFERAS

Las historias contadas de boca en boca, la palabra y la fábula han sido un factor esencial en el proceso de concepción de nuestro trabajo. Las anécdotas familiares, cuentos de ficción, fotos, archivos que remitan a un momento en el tiempo o a una atmósfera. Quizás es ahí donde encontramos el interés por las obras instalativas, esto nos permite contar historias por medio de la atmósfera y el entorno intervenido.



Fig. 9. Fotograma de instalación realizada en 2021



Fig. 10. Fotograma de instalación realizada en 2021

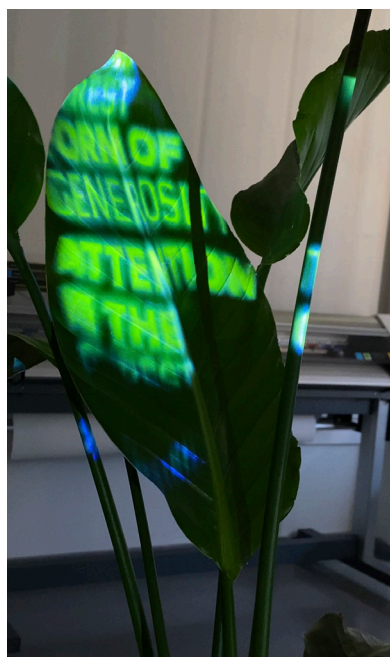


Fig. 11. Fotograma de proyección realizada sobre planta



Fig. 12. Fotograma de proyección realizada sobre rin de llanta Ford



Fig. 13. Pegatina de la guerrilla de la comunicación



Fig. 14. Grabado en cuatricromía



Fig. 15. Collage con imágenes personales.



Fig. 16. Fotograma de animación

TRABAJOS ANTERIORES

Como hemos mencionado anteriormente, en nuestro recorrido creativo partimos de obras críticas que tratan temas sociopolíticos, los sistemas y jerarquías de poder. Estos conceptos fueron desarrollados principalmente durante la asistencia a clases como *Micropolíticas* y *realidades artísticas*, al igual que *Crítica y teoría de los medios*, donde nos gustaría destacar, entramos en contacto con el término guerrilla de la comunicación.

Hemos abordado distintas técnicas que nos han aportado nuevas herramientas para la creación, inclinándonos generalmente hacia las vertientes experimentales de éstas. En las elaboraciones más procesuales como grabado, serigrafía o fotografía analógica (cianotipias y estenopéicas), nos embarcamos a experimentar con los procedimientos químicos y los distintos resultados que surgen al incidir con mayor o menor medida con los componentes externos, ya sea el ácido, la tinta o la luz solar. De estas experimentaciones obtenemos resultados que nos interesan como son las superposiciones y en especial, las transparencias y los juegos lumínicos. Ésta última, la desarrollaremos más adelante en el ámbito audiovisual, jugando con el aparecer y el desaparecer.



Fig. 17. Fotografía estenopeica



Fig. 18. Grabado a punta seca

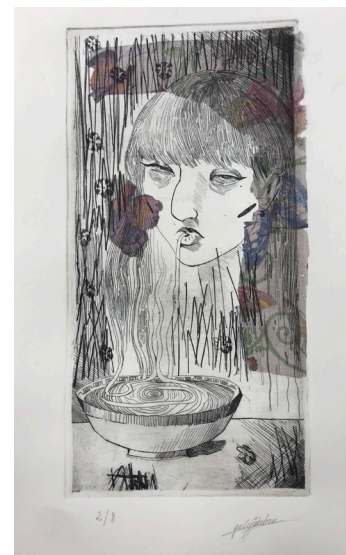


Fig. 19. Grabado a punta seca



Fig. 20. Detalle cartel American Avian

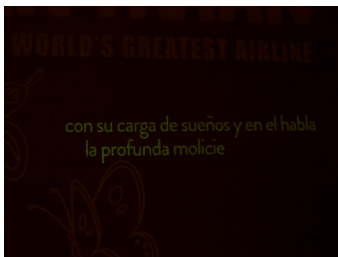


Fig. 21. Detalle cartel tinta lumínica



Fig. 22. Libreta American Avian

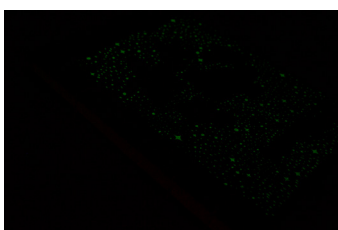


Fig. 23. Detalle libreta tinta lumínica



Fig. 24. Cartel American Avian



Fig. 25. Postales American Avian

En nuestro proyecto *American Avian: world's greatest airline* nos iniciamos en una conceptualización más poética y desenfadada de guerrilla de comunicación de lo que estábamos acostumbradas. Exploramos los conceptos de migración a través de la cartelería y merchandising de una aerolínea ficticia. La imagen corporativa se inspira en las migraciones de las mariposas monarcas, las mariposas monarcas de primera generación migran desde el norte de México hacia los Estados Unidos y Canadá. Y al igual que éstos insectos voladores, “los migrantes mexicanos de primera generación que residen en Estados Unidos, (suponen) alrededor de 12 millones de personas” (Albo & Ordaz, 2011, p.3). Los juegos lumínicos mencionados anteriormente, se llevan a cabo por medio de tinta lumínica que se carga con luz solar para brillar en la oscuridad, dejando ver el poema de Helcías Martán Góngora *El viajero*.


```

function draw()
    ----- MOSAIC CODE
    checkMosaicDataInlet()
    ----- MOSAIC CODE
    ----- MY CODE

    -- draw background first
    mosaicBackground(0,0,0,20)

    --DIBUJAR IMAGEN
    of.setColor (255) --para dibujar imagen

    imagen:draw (238,8,900,690) --imagen:draw(x,y,w,h)

    --DIBUJAR PARTICULAS DE SONIDO
    for i = 0, numParticle -1 do
        c: setHsb (tono, 255, 255)
        of.setColor (c.r, c.g, c.b)
        normalizedPitch = mosaic_data_inlet[pitchIndex]/4186
        of.drawRectangle(particle[i].x,particle[i].y *(normalizedPitch
    end
    of.setColor(242,220,24)
    of.noFill()
    of.setCircleResolution (60)
    of.drawCircle(467,220,radioCir)
    if radioCir > 15 then
        radioCir = radioCir + 2
        if radioCir > 4 -200then
            radioCir = 16
        end
    end
end
end

function exit()
end

-- input callbacks

function keyPressed(key)
end

function keyReleased(key)
end

function mouseMoved(x,y)
    mouseX = x
    mouseY = y
end

function mouseDragged(x,y)
    mouseX = x
    mouseY = y
end

function mouseReleased(x,y)
end

function mouseScrolled(x,y)
end
    
```

Fig. 28. Código lua

de 1977 pasó Júpiter y Saturno para ser la única sonda que ha visitado Urano en 1986 y Neptuno en 1989.

Dentro de cada una de estas sondas se encuentra un disco de oro, un disco de gramófono el cual incluye sonidos e imágenes que retratan la vida en la Tierra, y su objetivo es dar a conocer la vida terrestre y comunicarse con la vida extraterrestre.

A modo de resumen, su contenido incluye saludos en diferentes idiomas, sonidos de la tierra y canciones que muestran la diversidad cultural. Junto al audio, se hallan 156 fotografías que retratan la sociedad humana que incluyen desde definiciones matemáticas hasta imágenes del tráfico. Estos discos o cápsulas del tiempo siguen en el espacio esperando ser leídos, entendidos o descifrados.

La razón que nos lleva a interesarnos para hacer este trabajo fue que para 2025 se prevé que la sonda Voyager deje de transmitir a la Tierra, al haber sobrepasado la frontera de nuestro sistema solar. Y es que, en la situación actual que estamos viviendo, con una pandemia frente a nosotros y la presencia cada vez más evidente de la emergencia climática, mirar hacia el espacio exterior no produce tanta ansiedad, aunque lo que estemos mirando sea a su vez nuestra ansia de ser mirados de vuelta.

Nos centramos en los archivos de audio del disco de oro de los Voyager y en los sistemas de partículas que ya nos habíamos familiarizado un poco al investigar los referentes (Christa Sommerer y Laurent Mignonneau). El sistema de partículas (lua) se conecta con el audio (Mosaic) permitiendo visualizar el tono del audio. Las pistas de audio son cambiadas mediante el objeto Key Pressed de Mosaic. El círculo que incrementa es una decisión artística pues simula una señal que se dejará de producir en unos pocos años.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HUACA

En el presente trabajo nos centramos primordialmente en el espacio íntimo, su construcción supuso reflexionar exhaustivamente sobre la historia, la memoria, la identidad y el hogar. En el siguiente apartado nos disponemos a explicar el resultado de esas reflexiones.

LA HUACA COMO SÍMBOLO POÉTICO

Nuestra pretensión con el uso de términos como *huaca* no es volver al pasado, aunque entendemos que el pasado es una parte fundamental para conectar con el yo, nuestro principal objetivo es navegar en las distintas inquietudes que conforman el yo presente. Éstas, abarcan el desarraigo, la re-

paración de la memoria histórica, la búsqueda de identidad y el hogar interno por medio del vínculo entre tecnología y naturaleza.

Estas inquietudes, quizás por nuestra inclinación hacia la narrativa y aunque no sea completamente lineal, se conforman como un proceso de duelo. Lloramos la pérdida del hogar, del entorno, de vidas pasadas, de culturas, de idiomas, de historias.

Nos aliamos con la naturaleza y con la tecnología para construir nuestra huaca, viviremos en su vientre formando nuevas cosmovisiones hasta que se respalde nuestra humanidad, viviremos siendo invisibles como el polvo, sin embargo cuanto más pequeños somos más espacio ocupamos.

Huaca, término que designa lugares sagrados con valor religioso. Santuarios naturales (cavernas, volcanes, fuentes de agua), templos para ritos y otros lugares sagrados para sus comunidades como las tumbas de sus ancestros; en general espacios en los que se celebraba respeto sacramental (Ramírez, 1952). Se conciben diversas definiciones más antiguas para este término, sin embargo, actualmente, argumenta Itier, huaca es entendida como objeto o lugar sagrado según las afirmaciones de Inca Garcilaso de la Vega, realizadas en *Comentarios reales*, pero el autor concluye que esta afirmación es sesgada debido a su perspectiva teológica y apologética, la ausencia de algunas de las terminología antiguas en las variedades del quechua y del aimara se deben a la destrucción de los objetos y estructuras por la Iglesia. Así, pues Itier recopilando diversas fuentes expone una definición más completa de la palabra:

Huaca:

1. Cuerpos que presenta(ba)n una forma hendida, sea por ausencia, división o duplicación de uno de sus constituyentes.
2. Reliquia pétreo de un ancestro mítico, referencia al doble lítico de su persona que se había formado en el momento de la muerte. Por metonimia, también designa:
 - 2.1. Pequeño santuario edificado para alojar al “alma” petrificada (como si fuera su nueva envoltura corporal)
 - 2.2. Designa a los ancestros míticos cuando vivían.
 - 2.3. Pequeños objetos donados por estas entidades para actuar como prototipos generativos de riqueza familiar (y que tal vez constituían en ellos también desdoblamiento de su ser) (Itier, 2021).

Las huacas eran transportables, ésta característica se debía a un contexto migratorio “las llevaban cuando todo el pueblo se mudaba de una parte a otra buscando tierras donde vivir, hasta que hallaban donde asentar” (Álvarez, 1998).



Para construir nuestra huaca realizaremos un ejercicio de simbiosis colaborativa ficticia donde somos aprendices de las crisálidas de los lepidópteros y del sastrecillo común (*Orthotomus sutorius*). Wood clasificó los procesos usados por el sastrecillo como costura, remachado, atado y enredado. “En algunos casos el nido está hecho con una sola hoja grande cuyos bordes se juntan y remachan. A veces las fibras de un remache se extienden al agujero adyacente lo que le da más apariencia de costura” (Wood, 1925, pp.349-354).

Para hacer invisible nuestra huaca imitaremos a los calamares hawaianos (*Euprymna scolopes*). “Sus simbiosites bacterianos, *Vibrio fischeri*, esenciales para que el calamar construya la bolsa ventral donde alberga bacterias luminiscentes que, cuando va de cacería, hacen que su presa le confunda con el cielo estrellado en las profundidades de las noches oscuras, o que proyecte sombra en las noches de luna” (Haraway, pag.109).



Fig. 29. Crisálida

Fig. 30. Nido de sastrecillo común

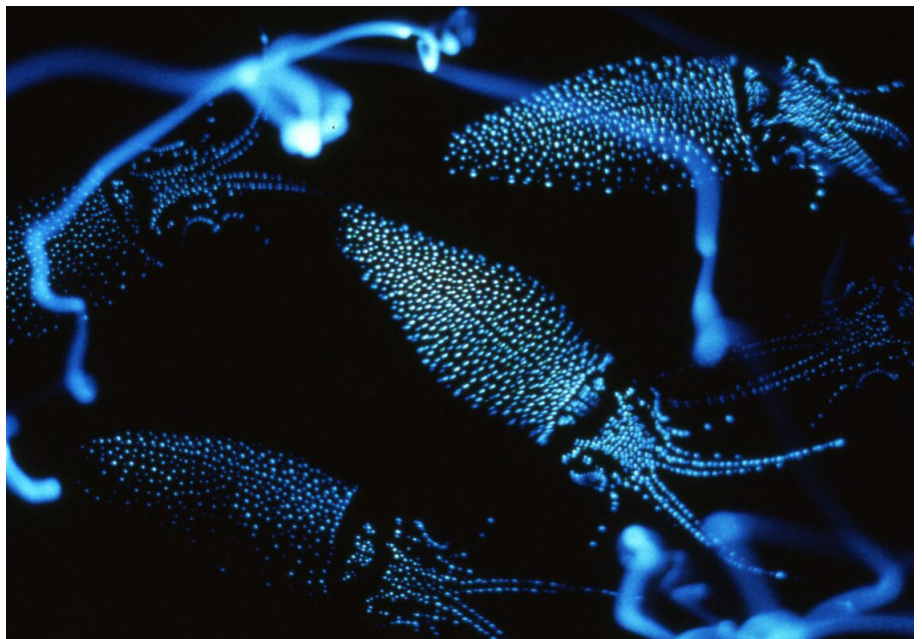


Fig. 31. Simbiosis entre *V. fischeri* y *E. scolopes*

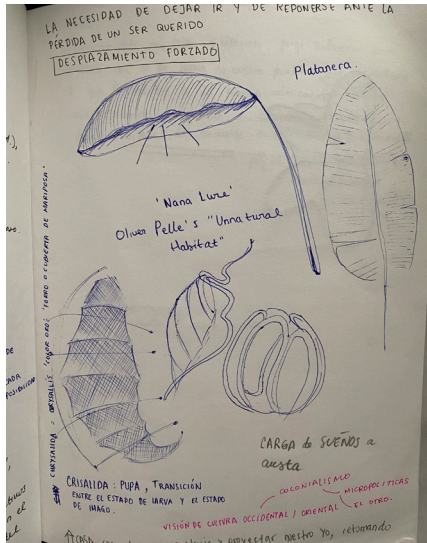


Fig. 32. Bocetos y apuntes



Fig. 33. Estructura inicial de la escultura

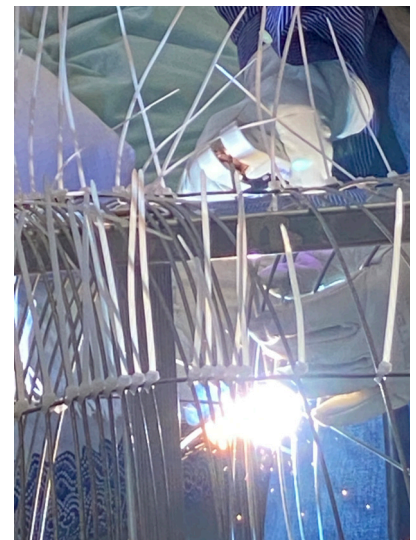


Fig. 34. Soldado de la pieza

La primera fase, está compuesta por la construcción de la pieza escultórica que remitiera a una crisálida o nido. Para ello, una vez hecha la maqueta en miniatura nos volcamos a la construcción de la pieza en una dimensión mayor. Iniciamos el esqueleto con alambre de hierro en diversos círculos de diámetro similar y tres barras horizontales que den mayor estabilidad.

Una vez realizada la estructura base fuimos dándole la forma cóncava disminuyendo la dimensión de los aros que se encontraban en los extremos. El siguiente paso era soldarla, si bien ya habíamos realizado algunos pequeños trabajos de soldadura, no tenían nada que ver con un proyecto de dimensiones que rondan el metro treinta de alto, por lo que supuso un reto técnico y el resultado no es tan limpio como me hubiese gustado conseguir.

Desde antes de construir esta pieza ya sabíamos que su fin era para ser proyectada, por lo que necesitábamos que tuviese una superficie idónea para esa tarea. Nuestro primer pensamiento fue envolverla con una tela fina, pero al pensarlo mejor nos decidimos a envolverla con una malla primero, la elegida fue una malla de fibra de vidrio.

Una vez medida y cortada la malla, la fijamos con alfileres para proseguir al paso siguiente que consiste en coserla.

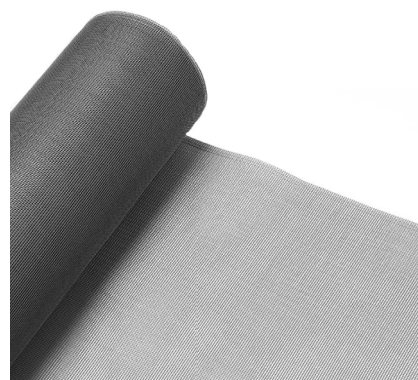


Fig. 35. Malla fibra de vidrio



Fig. 36. Detalle costura de la pieza escultórica

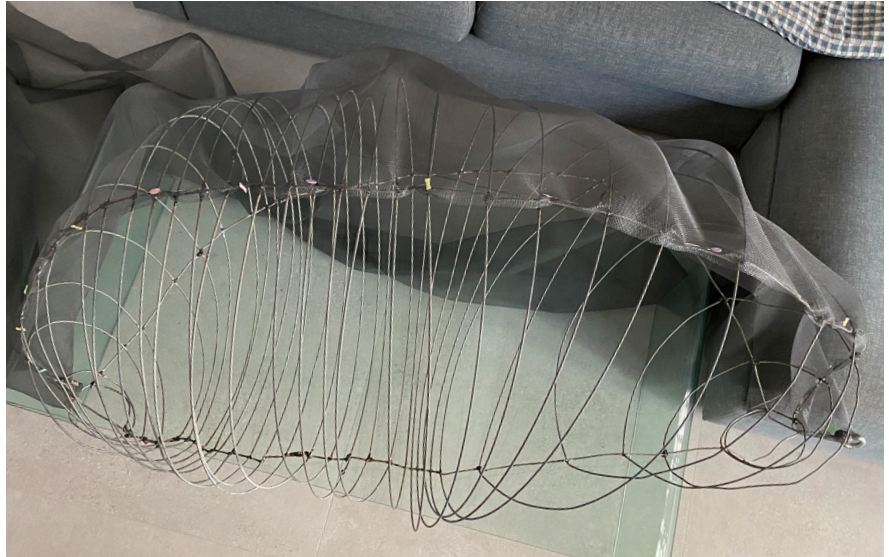


Fig. 37. Ensamblado de la estructura con la malla

Una vez finalizada la fase de construcción, teníamos que encontrar la manera de habilitarla como superficie para ser proyectada. Realizamos pruebas para envolver la escultura con papel de seda encolado, sin embargo, el resultado no difería de otras pruebas dónde simplemente la malla estaba pintada de blanco, así pues decidimos optar por esta segunda opción.



Fig. 38. Detalle costura de la pieza escultórica



Fig. 39. Detalle de ensamblado de la malla



Fig. 40. Pieza escultórica pintada de blanco

La elección de montar el proyecto instalativo en un espacio ya habitado, en una casa, no fue inocente, esto nos favorece conceptualmente. Así mismo, que la pieza escultórica estuviese colgando de un árbol de olivo también lo encontramos coherente puesto que fuimos introducidos a una cultura nueva (mediterránea) mientras exploramos y nos inquieta otra.

En cuanto al aspecto técnico y el montaje, la obra está compuesta por la parte visual proyectada que son las partículas generadas a partir de Touch-designer, éstas interactúan con el movimiento gracias a la cámara kinect que detecta el movimiento. Sin embargo, nos encontramos con algunas dificultades técnicas puesto que la cámara kinect no soporta nativamente el MacOS X, es por ello que buscamos alternativas y la mejor solución que pudimos encontrar es recopilar los datos de la cámara a través de Processing y enviar-

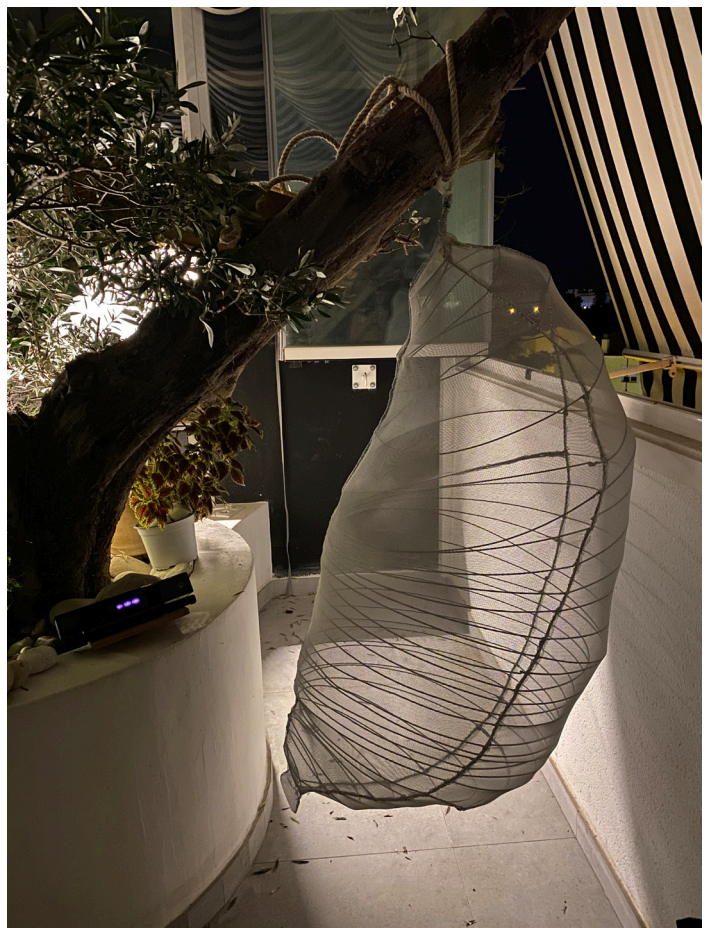
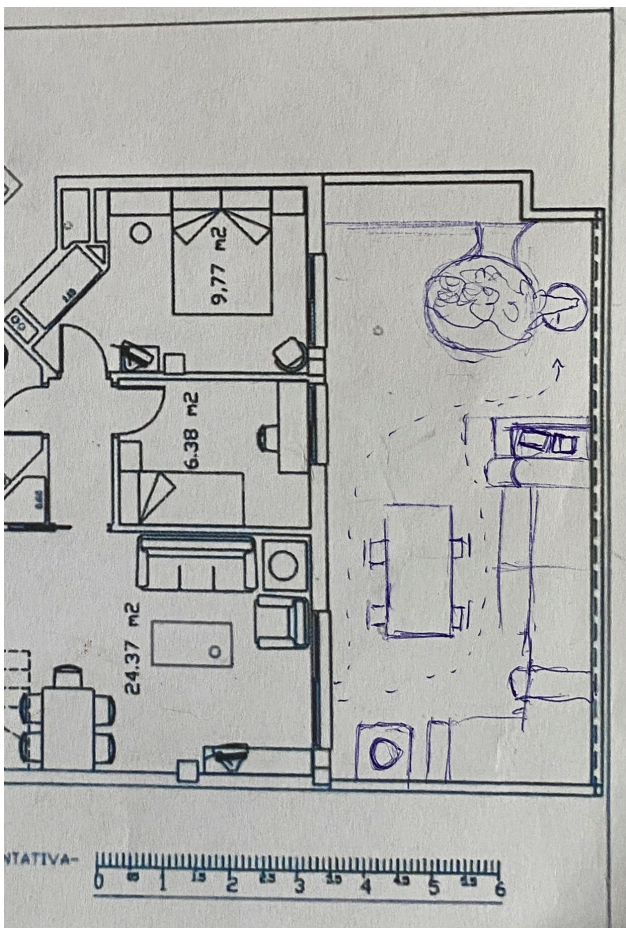


Fig. 41. Bocetos planos de la instalación final

Fig. 42. Montaje de la pieza escultórica

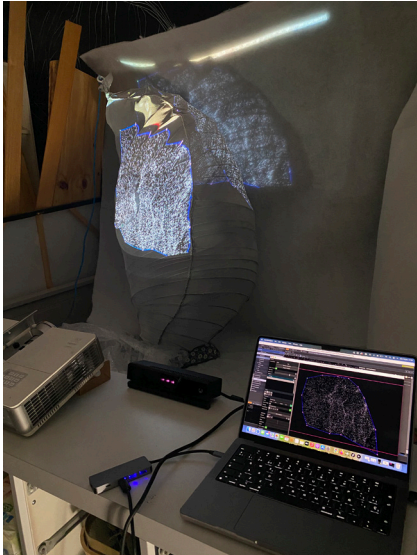


Fig. 43. Pruebas de proyección

Fig. 44. Pruebas de mapeado

Fig. 45. Cámara kinect V2

los por medio de Syphon a Touchdesigner (TD). Una vez tenemos los datos provenientes de Processing/Syphon en TD podemos vincularlos a las partículas y a su vez, a kantan mapper donde podremos mapear la forma de la pieza escultórica. Por último proyectamos la pieza, en sus inicios este proceso lo estábamos llevando a cabo en un portátil de procesador 3,5 GHz Intel Core i7 de doble núcleo y tarjeta gráfica Intel Iris Plus Graphics 650, pero nos vimos obligados, para la pieza final, a usar un portátil de mayor capacidad. Esto se debe a que al conectar todas las entradas no lograba proyectar a tiempo real y en el peor de los casos, no lograba procesar los datos parando el proceso por completo. Para el nuevo portátil usamos un Mac con chip M1.

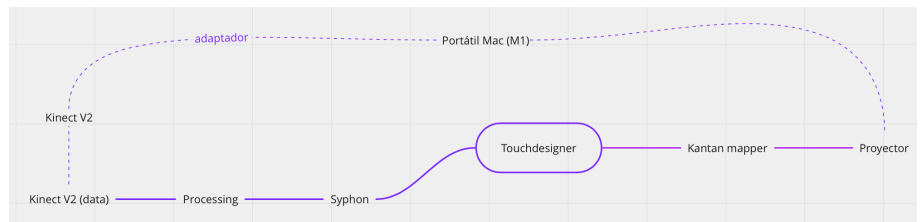


Fig. 46. Esquema de funcionamiento de la instalación

En la proyección final se dispuso la cámara kinect al lado de la pieza escultórica para que el espectador al realizar movimientos los vea reflejados en la proyección. El portátil y el proyector están a plena vista, situados frente a la cámara y la escultura, la decisión de dejarlos a la vista recae en la pretensión de unir arte-tecnología de mostrar el qué y cómo se produce (live coding, por ejemplo, visualizamos qué reconoce la cámara y el patch de TD).

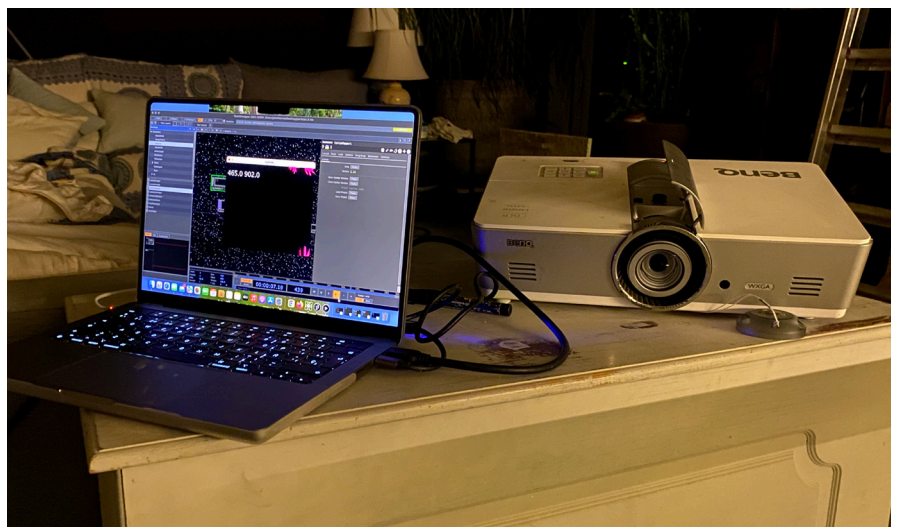


Fig. 47. Posición de portátil y proyector

```

threshold_pink | Processing 3.5.4

threshold_pink
1 import codeanticode.syphon.*;
2 import org.openkinect.processing.*;
3
4 //PGraphics canvas;
5 SyphonServer server;
6
7 Kinect2 kinect2;
8
9
10
11 float minThresh = 465;
12 float maxThresh = 902;
13 PImage img;
14
15 void settings(){
16 size(512, 424,P2D);
17 PJOGL.profile=1;
18 }
19
20 void setup() {
21 size(512, 424);
22
23 kinect2 = new Kinect2(this);
24 kinect2.initDepth();
25 kinect2.initDevice();
26 img = createImage(kinect2.depthWidth, kinect2.depthHeight,RGB);
27 //println(kinect2.depthWidth, kinect2.depthHeight);
28 frameRate(30);
29
30 server = new SyphonServer(this, "Kinect Pink");
31
32 }
33

```

Fig. 48. Código Processing

```

threshold_pink
33
34 void draw() {
35
36 background(0);
37 img.loadPixels();
38
39 // minThresh = map(mouseX, 0, width, 0, 4500);
40 // maxThresh = map(mouseY, 0, height, 0, 4500);
41
42
43
44 // Threshold the depth image
45 int[] depth = kinect2.getRawDepth();
46
47
48 for (int x = 0; x < kinect2.depthWidth; x++) {
49 for (int y = 0; y < kinect2.depthHeight; y++) {
50 int offset = x + y * kinect2.depthWidth;
51 int d = depth[offset];
52
53 if (d > minThresh && d < maxThresh){
54 img.pixels[offset] = color(255, 0, 150);
55 } else {
56 img.pixels[offset] = color(0);
57 }
58 }
59 }
60 img.updatePixels();
61 image(img, 0, 0);
62 fill(255);
63 textSize(32);
64 text(minThresh + " " + maxThresh, 10, 64);
65 server.sendImage(img);
66
67 }

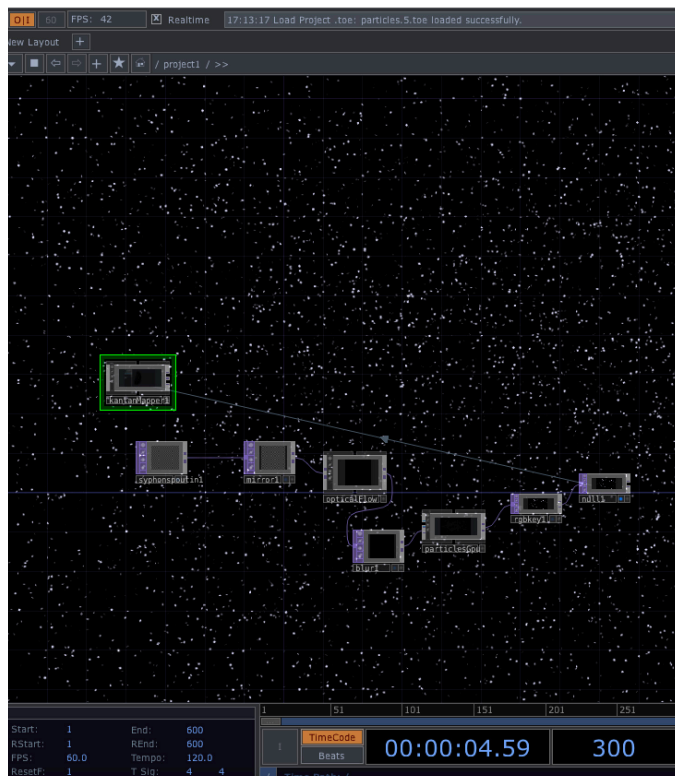
```

Fig. 49. Código Processing



Fig. 50. Visualización código Processing

Fig. 51. Patch Touchdesigner



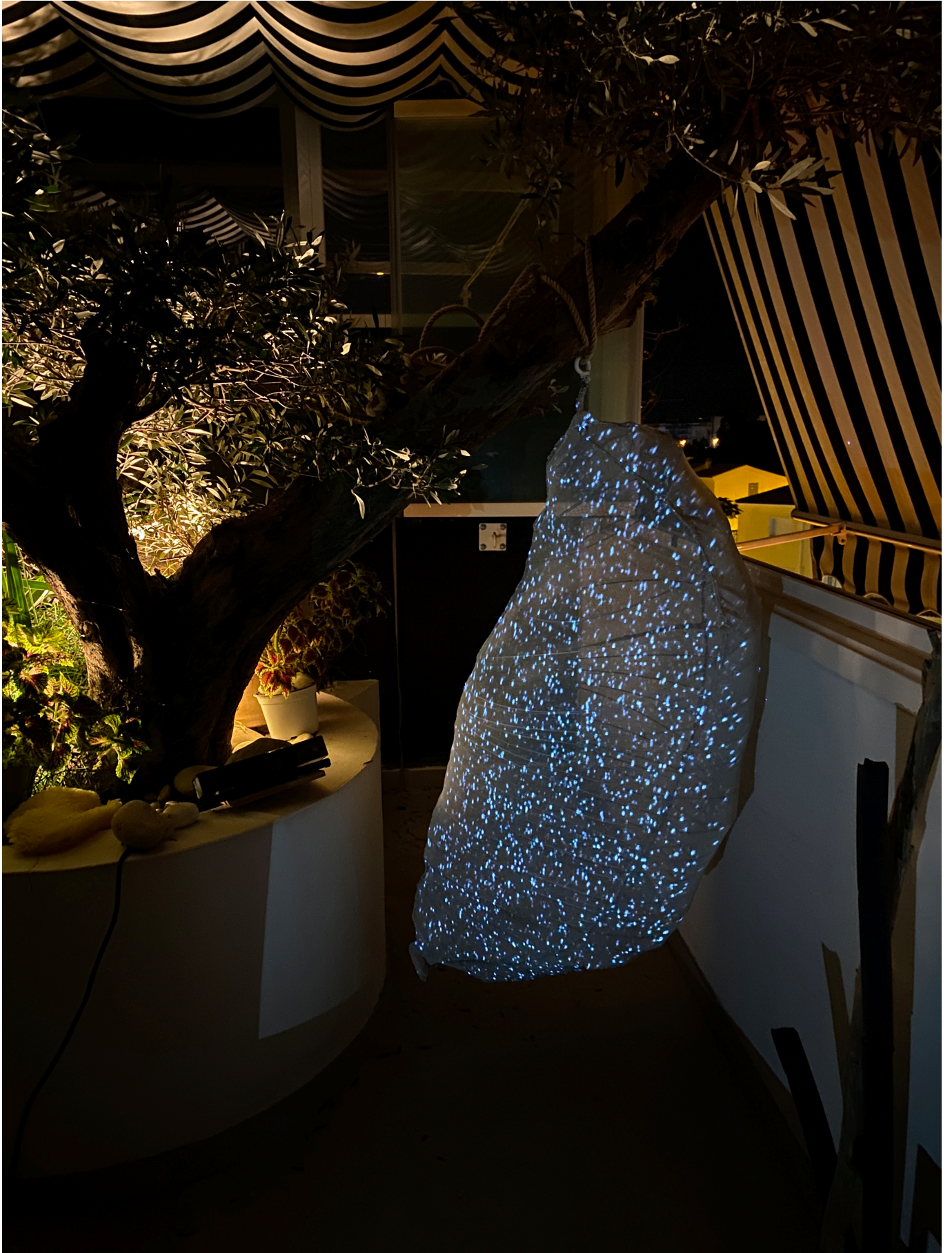


Fig. 52. Instalación final: ver ANEXO I

CONCLUSIONES

Todo el proceso de estudio y realización del Trabajo Final de Grado ha supuesto un ejercicio de reflexión e introspección para canalizar inquietudes personales.

Respecto a la consecución de los objetivos marcados, señalar que se ha conseguido realizar el proyecto instalativo de carácter interactivo utilizando para ello la comunicación entre diferentes software y dispositivos. Como se refleja en la memoria, se han aplicado conocimientos adquiridos durante el grado en diferentes asignaturas, tanto en las prácticas presentadas como antecedentes previos como en el proyecto final.

En cuanto al último de los objetivos generales, considero que se ha conseguido dotar a la obra de un lenguaje poético. De igual modo, para alcanzar estos objetivos generales, se han cumplido los objetivos específicos planteados. Principalmente, ha sido en el marco teórico donde se ha volcado el deseo de hablar y reivindicar la memoria histórica, así como la reflexión sobre la identidad y el espacio íntimo, y también la investigación de conceptos enmarcados en el decolonialismo.

Es sobre todo en el proyecto desarrollado donde se ha podido activar el papel del espectador como agente que modifica la obra con su movimiento ante el dispositivo de la kinect. Y por último, el conjunto de la memoria que recoge todo este proceso de investigación y producción artística, mantiene una cohesión entre los conceptos teóricos, los referentes y las prácticas realizadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Afolabi, N. (2001). The (T)error of Invisibility: Ellison and Cruz e Souza. En *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*. Indiana University Press.
- Albo, A., & Ordaz Díaz, J. L. (2011). La Migración Mexicana hacia los Estados Unidos: Una breve radiografía. *Documentos de Trabajo*, 11(05). https://www.bbvaresearch.com/wp-content/uploads/mult/WP_1105_Mexico_tcm346-246701.pdf
- Álvarez, B. (1998). *De las costumbres y conversión de los indios del Perú: Memorial a Felipe II (1588)*. Ediciones Polifemo.
- Attig, T. (2010). *How We Grieve: Relearning the World*. Oxford University Press.
- Bachelard, G. (1992). *La Poética Del Espacio* [Libro electrónico]. Fondo de Cultura Económica.
- Baraka, A. (1988). Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist. *Black American Literature Forum*, 22(2). <https://www.jstor.org/stable/2904491?origin=crossref>
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. Tate Publishing.
- Casement, R. (2011). *Libro azul británico: Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. IWGIA-CAAAP.
- Castillo Ramírez, G. (2020). Vista de Migración forzada y procesos de violencia: Los migrantes centroamericanos en su paso por México. *Revista Española de Educación Comparada*, 35. <https://revistas.uned.es/index.php/REEC/article/view/25163/20747>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (1995). *CAPÍTULO IV: SITUACIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS EN VARIOS ESTADOS*. <https://www.cidh.oas.org/annualrep/94span/cap.IV.htm>
- Davis, W. (2009). *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. El Áncora Editores.
- del Pilar Otero, D. (2009). *Fronteras, etnocidio y comercio mundial. La Amazonía peruana - colombiana durante el boom cauchero*. *Estudios avanzados*, 11. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7186025>

- Elizaga, J. C. (1979). *Dinámica y economía de la población*. Celade.
- Galeano, E. (1992). *Ser como ellos y otros artículos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Ellison, R. (1994). *Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity*. En *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present* (pp. 134–148). Duke University Press Books. <https://doi.org/10.1515/9780822399889-015>
- Ellison, R. (2016). *El Hombre Invisible*. Debolsillo.
- Goldsmán, F. (2020, 15 abril). *Cartografías feministas: en la intersección de las tecnologías y los territorios*. Pikara magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2020/03/cartografias-feministas-en-la-interseccion-de-las-tecnologias-y-los-territorios/>
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales* [Libro electrónico].
- Guin, U. K. L. (2017). The Carrier Bag Theory of Fiction. En *Dancing at the Edge of the World* (pp. 153–157). Grove Atlantic. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaupves-ebooks/detail.action?docID=5503772>
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Hustak, C., & Myers, N. (2012). *Involuntary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters*. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23(3), 74–118. <https://doi.org/10.1215/10407391-1892907>
- Itier, C. (2021). “HUACA”, UN CONCEPTO ANDINO MAL ENTENDIDO. *Chungará (Arica)*, 53(3). https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562021005001902&script=sci_arttext
- Kelley, R. D. G. (2002). *Freedom Dreams*. Amsterdam University Press. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1016862/mod_resource/content/1/Kelley_Freedom%20Dreams.pdf
- Kuiru, F. (2019). *La fuerza de la manicuera : acciones de resistencia de las mujeres Uitoto de la Chorrera-Amazonas durante la explotación del caucho - Casa Arana*. https://doi.org/10.48713/10336_19447
- Leiss, W. (1994). *The Domination of Nature*. McGill Queen’s University Press.

- Lispector, C., & Rodríguez, A. V. (2021). *La pasión según G. H. Siruela*.
- Foucault, M. (1984). *LOS ESPACIOS OTROS**. Círculo de Estudios Arquitectónicos.
- Molano, A. (2006). *Selva adentro*. El Ancora Editores.
- Nachar Farías, G. (2018b). *Zonas de exterminio: capital, industria y explotación indígena en el Putumayo (1900–1912)*. En Seminario Simon Collier (pp. 171–199). Instituto de Historia UC.
- Pennano, G. (1988). *La economía del caucho*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- Pineda Camacho, R. (2003). *La casa Arana en el Putumayo*. Credencial, 160. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-160/la-casa-a-rana-en-el-putumayo>
- Ramirez Sendoya, P. J. (1952). *Diccionario indio del gran Tolima*. Minerva.
- Ramos, V. H. (2003). *¿Existe una identidad latinoamericana? Mitos, realidades y la versátil persistencia de nuestro ser continental. Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8(21). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27902109>
- Rivera, J. E. (1976). *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez Garavito, C. (2010, 14 diciembre). *Los indígenas de Vargas Llosa*. El Espectador. <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/cesar-rodriguez-garavito/los-indigenas-de-vargas-llosa-column-240231/>
- Rosemont, P. (1998). *Suzanne Césaire: Domain of the Marvelous*. En *Surrealist Women: An International Anthology* (p. 137). University of Texas Press. https://monoskop.org/images/c/c1/Rosemont_Penelope_ed_Surrealist_Women_An_International_Anthology_1998.pdf
- Roussi-Césaire, S. (2012). *1943: Surrealism and Us*. En *The Great Camouflage: Writings of Dissent (1941–1945)* (pp. 34–38). Wesleyan University Press.
- Santiago Torres, F. J. (2013). *Suzanne Césaire: Un legado intelectual de vanguardia*. *Caribbean Studies*, 41(2). <https://www.redalyc.org/pdf/392/39230911010.pdf>
- Scot Miller, D. (2009). *Call it Afro-Surreal*. *48hills*, 43(34). <https://sfbgarchive.48hills.org/sfbgarchive/2009/05/19/call-it-afro-surreal/>

Sharpley-Whiting, T. D. (2002). *Negritude Women*. University of Minnesota Press.

Suarez Navas, M. P. (2021, 31 marzo). “Mientras haya excluidos en Colombia, no habrá paz”: Fanny Kuiru, líder indígena de la Amazonía. FILAC. <https://www.filac.org/mientras-haya-excluidos-en-colombia-no-habra-paz-fanny-kuiru-lider-indigena-de-la-amazonia/>

Tamás, R. (2022). *Extraños: Ensayos sobre lo humano y lo no humano*. Anagrama.

Thompson, D. *On Growth and Form (1992)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. doi:10.1017/CBO9781107325852

Virguez, Y. (2017). *Oscar Muñoz, el aliento y la memoria*. Libreta de bocetos. <https://nodoarte.com/2017/01/22/oscar-munoz-el-aliento-y-la-memoria/>

Wood Casey, A. (1925). *The nest of the Indian tailor bird*. *Smithsonian Report*. <https://archive.org/details/annualreportofbo1925smit/page/n387/mode/2up?view=theater>

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Ana Mendieta: *Siluetas Series (1973–80)*. Pág. 17

Fig. 2. Oscar Muñoz: *Aliento*, 1995. Pág. 18

Fig. 3. Anna Bella Geiger: *História do Brasil: Little Boys & Girls, 1975-1976*. Pág. 18

Fig. 4. Adrián Balseca: *Incisiones*, 2019. Pág. 19

Fig. 5. Cortes en un árbol de caucho para extraer el látex. Pág. 19

Fig. 6. Adrián Balsdeca. *Plantasia Oil Co*, 2021. Pág. 19

Fig. 7. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau: *Interactive Plant Growing*, 1992. Pág. 20

Fig. 8. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau: *Life Writer*, 2006. Pág. 20.

Fig. 9. Fotograma de instalación realizada en 2021. Pág. 21

Fig. 10. Fotograma de instalación realizada en 2021. Pág. 21

Fig. 11. Fotograma de proyección realizada sobre planta. Pág. 21

Fig. 12. Fotograma de proyección realizada sobre rin de llanta Ford. Pág. 21

Fig. 13. Pegatina de la guerrilla de la comunicación. Pág. 22

Fig. 14. Grabado en cuatricromía. Pág. 22

Fig. 15. Collage con imágenes personales. Pág. 22

Fig. 16. Fotograma de animación. Pág. 22

Fig. 17. Fotografía estenopeica. Pág. 22

Fig. 18. Grabado a punta seca. Pág. 22

Fig. 19. Grabado a punta seca. Pág. 22

Fig. 20. Detalle cartel American Avian. Pág. 23

Fig. 21. Detalle cartel tinta lumínica. Pág. 23

Fig. 22. Libreta American Avian. Pág. 23

Fig. 23. Detalle libreta tinta lumínica. Pág. 23

Fig. 24. Cartel American Avian. Pág. 23

Fig. 25. Postales American Avian. Pág. 23

Fig. 26. Código lua. Pág. 24

Fig. 27. Patch Mosaic. Pág. 24

Fig. 28. Código lua. Pág. 25

Fig. 29. Crisálida. Pág. 27

Fig. 30. Nido de sastrecillo común. Pág. 27

Fig. 31. Simbiosis entre *V. fischeri* y *E. scolopes*. Pág. 27

Fig. 32. Bocetos y apuntes. Pág. 28

Fig. 33. Estructura inicial de escultura. Pág. 28

Fig. 34. Soldado de la pieza. Pág. 28

Fig. 35. Malla fibra de vidrio. Pág. 28

Fig. 36. Detalle cosido de la pieza escultórica. Pág. 29

Fig. 37. Ensamblado de la estructura con la malla. Pág. 29

Fig. 38. Detalle costura de la pieza escultórica. Pág. 29

Fig. 39. Detalle de ensamblado de la malla. Pág. 29

Fig. 40. Pieza escultórica pintada de blanco. Pág. 29

Fig. 41. Bocetos planos de la instalación final. Pág. 30

Fig. 42. Montaje de la pieza escultórica. Pág. 30

Fig. 43. Pruebas de proyección. Pág. 31

Fig. 44. Pruebas de mapeado. Pág. 31

Fig. 45. Cámara kinect V2. Pág. 31

Fig. 46. Esquema de funcionamiento de la instalación. Pág. 31

Fig. 47. Posición de portátil y proyector. Pág. 31

Fig. 48. Código Processing. Pág. 32

Fig. 49. Código Processing. Pág. 32

Fig. 50. Visualización código Processing. Pág. 32

Fig. 51. Patch Touchdesigner. Pág. 32

Fig. 52. Instalación final. Pág 33

ANEXOS

Fig. 52. Instalación final: <https://vimeo.com/722462408>