

Todo mapa

empieza

en

las

orillas

Master en Arte: Idea y Producción  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Sevilla

**TODO MAPA EMPIEZA EN LAS ORILLAS:**  
Poéticas decoloniales sobre el cuerpo y territorio

Escrito por Verónica Cerna Orbegoso  
Tutorizado por Ramon Blanco-Barrera  
Trabajo Fin de Master  
Curso 2022-2023  
Segunda convocatoria extendida  
Sevilla, Noviembre 2023

*A mi familia  
Que nuestro diálogo simbolice la posibilidad  
de crear puentes en un país*

Agradecimientos especiales a Neni, Mario Tavera, Lorenza, Ramon Blanco-Barrera, Shirley Paucara, Alexis Acuña, Rafael Garrido, Carles Giné, Miguel Gutierrez, Milagros Lucero, Sara Paredes, Rubria Jeri, Vitka Padilla, Mía Dalid, Christell Chuchon, Lucy Pariona, Yaku Coronado y Melissa Sánchez Dávila.

## RESUMEN

*Todo mapa empieza en las orillas* es un proyecto de investigación artística que surge como necesidad de aproximarnos a conflictos sociales en Perú en la actualidad y desde el pensamiento decolonial, para comprender los cimientos estructurales de poder que rigen el mundo y que se originaron en Latinoamérica, sentando las bases de nuestro presente.

Desde la jerarquización de la vida bajo la invención del concepto de raza, la instauración del sistema capitalista global, el uso del mapa como herramienta de poder y deshumanización del territorio, la construcción de imágenes e imaginarios de otredad y la necesidad de reconstruirnos desde el cuerpo. Estos ejes, vistos desde la teorización y su intersección con la producción de artistas latinoamericanos que cuestionan y resignifican el poder colonial en sus obras. Asimismo, estas referencias son una base importante para la experimentación y producción de una serie de obras plásticas propias, creadas para seguir abriendo camino a espacios de reflexión al respecto de dinámicas de poder sobre el cuerpo y el territorio.

**Palabras clave:** Decolonización, territorio, cuerpo, Perú, arte Latinoamericano

## ABSTRACT

*Every map begins on the shores* is an artistic research project that arises from the need to approach current social conflicts in Peru through decolonial thinking, delving into the foundational power structures that govern the world and have its origins in Latin America, laying the groundwork for our present.

From the hierarchization of life under the invention of the concept of race, the establishment of a global capitalist system, the use of maps as a tool for power and the dehumanization of territory, the construction of images and imaginaries of otherness, to the necessity of reconstructing ourselves from the body—these axes are seen through theoretical lenses and their intersection with the work of Latin American artists who question and redefine colonial power through their creations.

Furthermore, these references serve as a significant foundation for the production and experimentation of a series of visual artworks, aimed at continually paving the way for spaces of reflection on power dynamics concerning the body and the territory.

**Keywords:** Decolonization, territory, body, Peru, Latin American art



## ÍNDICE

Introducción	10
Sobre descolonizarlo todo	14
Cartografías de la otredad	20
El intento inalcanzable de entender un país	30
Miradas e imaginarios del Sur	34
La imagen ajena	45
Des(hacernos) un cuerpo	57
Aportaciones artísticas	82
<i>Evidencias de un cuerpo</i>	84
<i>Todo mapa empieza en las orillas</i>	98
<i>Sobre sostener y dominar</i>	112
<i>Cartografía de las ausencias</i>	118
Conclusiones	134
Referencias	136
Relación de imágenes	140

## INTRODUCCIÓN

Intentando comprender la raíz de las estructuras que nos rigen y dan forma a las regiones de América del sur, surge la iniciativa de hacer un ejercicio de desmenuzar y deconstruir la raíz de las dinámicas de aquellos conflictos y deshumanización que hacen hoy tan compleja nuestra convivencia y modos de existencia. Es importante también, agregar la perspectiva desde un lugar global, para desmontar la invención del *aquí* y el *allá* y de esta manera entender que aquel Sur ajeno debe ser mirado desde la propia dinámica con y desde España, no como aquella *otredad exotizada* sino para reconocer los lugares que cada uno de nosotros ocupa dentro de este sistema.

Este proyecto busca, desde la imagen y la plástica, materializar dinámicas de poder coloniales que rigen nuestros cuerpos y ausencias en la actualidad, especialmente a partir de los conflictos sociales sucedidos en Perú. Para esto, es importante de manera más específica abordar las construcciones territoriales, corpora-

les y visuales que han contribuido en perpetuar este sistema, así como explorar las posibilidades discursivas de diversos medios artísticos que puedan evocar y representar este tema de manera poética y sensible.

La metodología realizada ha sido analítica, crítica y experimental. Empezando por una investigación de pensadores decoloniales, como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Rita Segato, entre otros, quienes han aportado una mirada latinoamericana urgente y vital dentro de la producción del conocimiento. Estas aportaciones teóricas se conectan a su vez con la producción de artistas latinoamericanos que han trabajado sobre el territorio y desde el cuerpo a través de diversos medios, siendo referencias importantes tanto desde lo conceptual como desde lo estético. Finalmente, se desarrolla una aportación artística a partir de la experimentación y ejecución de cuatro series que conforman el proyecto: *Evidencias de un cuerpo*, *Todo mapa empieza en las orillas*, *Sobre sostener y dominar* y *Cartografía de las ausencias*.

Cabe señalar que el presente texto ha sido redactado en su mayoría en primera persona del plural, pero con licencias de cambio de perspectiva a primera persona del singular cuando se considera que lo abordado atraviesa lo propio e íntimo. Asimismo, se han tomado licencias en cuanto al uso de determinadas palabras por su significado y uso poético a pensar de no ser reconocidas por la RAE, pues qué es la validación del lenguaje sino otro mecanismo de poder.

Vivimos en una era de anestias visuales, polarización política,

flujo acelerado de información sin un verdadero acto de comunicación, imaginarios de otredad exacerbados por las pretensiones documentales de la imagen, cada vez más desigualdad social y sobre todo: cada vez menos corporalidad en nuestras interacciones. Este proyecto insiste en la necesidad de que el arte nos devuelva un poco de humanidad y de la corporalidad que estamos perdiendo, aportando una mirada necesaria en la urgencia de crear prácticas y discursos que incentiven una descolonización de la académica, de las representaciones artísticas y de cada ámbito que nos atraviesa socialmente. Crear un cuerpo como un mapa para poder navegar un presente crítico que nos afecta a todos y todas, inmersos en este sistema global.

## SOBRE DESCOLONIZARLO TODO

Cada día se hace más evidente que nuestro sistema-mundo está en crisis. Nuestro, en plural, porque más allá de nuestra posición territorial o de privilegio se trata de las maneras en las que nos regimos globalmente al día de hoy, de nuestras experiencias como sujetos sociales y políticos. Desde el cambio climático, la desigualdad económica, de género, racial, territorial, entre tantas otras. Pareciera que nos aproximamos a luchas distintas y separadas, sin embargo todas estas cuestiones forman parte del actual patrón de orden mundial que existe sistematizadamente a partir de los procesos coloniales y específicamente de la invasión-conquista de lo que hoy conocemos como América Latina.

Desde la necesidad de entender una deshumanización incomprensible en las políticas estatales y los conflictos sociales en Perú, particularmente los de fines del 2022 e inicios del

2023, sobre los cuales ahondaremos más adelante, surge y urge la necesidad de abordar el tema no como un hecho aislado y endógeno de Perú o del sur global, sino desde su contexto dentro de una estructura que viene devorando cada aspecto de nuestra vida.

Extracción, combustión, penetración, apropiación, posesión: destrucción. El patriarcado y la colonialidad no son épocas históricas que hayamos dejado atrás, sino epistemologías, infraestructuras cognitivas, regímenes de representación, técnicas del cuerpo, tecnologías del poder, discursos y aparatos de verificación, narrativas e imágenes que siguen operando en el presente. (Preciado, 2022)

Anibal Quijano, sociólogo y teórico político peruano, aporta un cimiento importante para entender las bases de aquello que hoy se conoce como la colonialidad del poder, que no reside en la especificidad histórica de cada proceso de colonización que ha existido incluso antes de la llegada de los españoles a América, sino en la manera de organizar el mundo y sus modos de operar a partir de ese momento y hasta la actualidad.

Uno de los ejes más importantes de este poder se basa en la jerarquización de la vida: *unas* valen más que *otras* a partir de la invención del concepto de raza. "Una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros" (Quijano, 2000: 202). Esta disposición nos dejó una gestación de nuestras relaciones sociales basadas en la dominación, entre una superioridad e inferioridad que atraviesa lo estético, lo económico, laboral, e incluso el acceso a tener derechos.

Donde existían organizaciones culturales como los mayas, aztecas, aymaras, incas, chibchas, entre otros, se simplificaron para la conveniencia de la mirada externa en una sola categoría uniformizadora y deformadora: indios o indígenas. Esta forma de ordenar el mundo, que lo dividió entre europeo o no europeo, blanco o indígena, así como las siguientes identidades sociales nuevas para ese entonces, como negros, mestizos, etc, impone un pensamiento occidental que separa lo *humano* de lo *subhumano*, estableciendo una relación de poder basada en la invención de la superioridad racial.

Fuera de la violencia y enfermedades traídas en ese proceso, una de las bases de la estructura socioeconómica actual, fue que las personas locales (desde entonces llamadas indígenas), se convirtieron en mano de obra desechable. Entre la represión cultural y el genocidio masivo, llevaron a que “las previas altas culturas de América Latina fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, despojadas de sus patrones propios de expresión” (Quijano, 2000). Pasaron a ser mano de obra al servicio de lo que fue en ese momento el inicio de la instauración de un mercado global, creando una relación directa entre raza y división de trabajo como un sistema que se refuerza hasta el punto de parecer naturalmente asociada el día de hoy. No hay nada de nuestro presente que no tenga como base estructural la colonialidad del capitalismo.

Por otro lado, dentro de pensar en la colonialidad del poder es también importante recalcar que todos los discursos vienen desde un *lugar de enunciación*, lo cual es tanto desde

comprender el *yo situado*: cómo me relaciono con el mundo, desde qué lugar lo experimento y qué lugar ocupo en las dinámicas de poder; así como el lugar de enunciación de todo lo que actualmente entendemos como conocimiento, ciencia, ética, estética, poética, etc. Toda la construcción de la historia y saberes ha venido desde una perspectiva occidental y eurocéntrica, al punto en el que no podemos ni siquiera aproximarnos a hablar de derechos humanos sin la necesidad de descolonizar también las raíces epistemológicas de lo que hoy entendemos como derechos.

Desde Bartolomé de Las Casas, en el siglo XVI, hasta Hegel en el siglo XIX, y desde Marx hasta Toynbee, en el siglo XX, los textos que se han escrito y los mapas que se han trazado sobre el lugar que ocupa América en el orden mundial no se apartan de una perspectiva europea que se presenta como universal. Es cierto que los autores reconocen que hay un mundo y unos pueblos fuera de Europa, pero también es cierto que ven a esos pueblos y a los continentes en que habitan como «objetos», no como sujetos, y en cierta medida, los dejan fuera de la historia. (Mignolo, 2005)

Esta diferenciación entre objetos y sujetos planteada por Mignolo, tienen como base la idea de la racionalidad y el dualismo entre alma-cuerpo o razón-cuerpo. Desde una mirada binaria y siempre jerarquizante, la razón fue y es atribuida como algo superior, como un estado evolutivo hacia la civilización, mientras el cuerpo queda relacionado hacia el instinto y por lo tanto lo primitivo e inferior. “Desde esa perspectiva eurocéntrica, ciertas razas son condenadas como *inferiores* por no ser sujetos *racionales*. Son objetos de estudio, cuerpo en consecuencia, más próximos a la *naturaleza*” (Quijano, 2000: 224). Dicho de otra manera: no-

existencias, y por lo tanto, personas que son la fuerza social invisibilizada y naturalizada dentro del territorio extractible, convirtiéndose en una materia prima más.

¿Qué hacer entonces con y desde estos cuerpos invisibilizados? ¿Cómo imaginar otras realidades cuando nos encontramos inmersos en un sistema de poder tan perfectamente instaurado que no nos permite pensar que sería posible cambiarlo? Enrique Dussel plantea la filosofía de la liberación como un sistema de pensamiento desde América Latina y a partir de distintas áreas de conocimiento, siendo la más pertinente de resaltar: la estética de la liberación. Aquella *aísthesis* como “los distintos campos estéticos que se constituyen desde esa diversidad de accesos posibles hacia la subjetividad” (Dussel, 2020: 164), y que hemos aprendido que sus bases están en la cultura y pensamiento griego, con sus ideales de belleza y una mirada universalista e impuesta hacia el resto del mundo. Se plantea entonces derribarla para construir otra, la nuestra, desde aquellas no-existencias y sub existencias del sur global. Reconstruir, como si se pudiera metafóricamente, aquellas huacas y estructuras que fueron derrumbadas, cuestionando la estética dominante. Definir la nuestra propia, que no desvaloriza las otras, no como una dinámica de dominación sino con el propósito de ser una de las tantas que coexista y le haga frente a aquella occidental. “La cuestión para el artista es tener clara conciencia de su compromiso con quién, por qué, en qué, etc, de la situación práctica que asume como su contraparte en su articulación” (Dussel, 2020: 175).

Desde los abismos de la otredad, que tanto le han servido al sistema, hoy es más necesario que nunca evidenciar aquello

que nos sujeta y construye, así como repensarnos. Revisar tanto la historia como nuestro presente pasa por entender cuántas estructuras de poder permanecen en beneficio de la estabilidad y dominio del poder hegemónico, aquel que Preciado (2022) llama “petrosexoracial”, y Quijano (2000) “colonialidad del poder y eurocentrismo”, o en otras palabras, el capitalismo colonial que nos atraviesa en cada uno de los aspectos de nuestra existencia global, así como de las estructuras internas de poder en cada Estado-nación construido desde la mirada de la modernidad y que ejecutan el control de la intersubjetividad, del conocimiento, de la construcción de realidad, del sexo, de los recursos, del mercado, de los afectos, del cuerpo. Hacer una autopsia de todos los cuerpos que han sido y siguen siendo el costo humano de un orden que históricamente ha beneficiado a muy pocos, así como proponer desde la creación nuevas miradas y lenguajes que contribuyan en la generación de una nueva manera de conocer, cuestionar y experimentar el mundo. “No somos meros testigos de lo que ocurre. Somos el cuerpo a través del que la mutación llega y se instala. La cuestión ya no es quiénes somos, sino en qué queremos convertirnos” (Preciado, 2022).

## CARTOGRAFÍAS DE LA OTREDAD

Hoy en día, trazar un mapa está delimitado por fronteras de una verdad absoluta. Es indiscutible que nos encontramos en Sevilla, e indiscutible también que vengo de un país llamado Perú. “En el mundo entero se da por sentada la ontología de las divisiones continentales con demasiada ligereza” (Mignolo, 2005). A los territorios se les asignaron líneas imaginarias fronterizas, que dejan de ser imaginarias en cuanto aparecen los controles de seguridad, los muros y los cuerpos que se encargan de restringir el acceso a *otros* que no posean el derecho de transitar ese territorio.

Antes de 1492, América no figuraba en ningún mapa, ni siquiera en el de los pueblos que vivían en el Valle de Anáhuac (territorio azteca) y Tawantinsuyu (territorio inca) (Mignolo, 2005). Hace 500 años se inventa un mapa y con este una construcción identitaria asignada a esa parte del sur del mundo, que lejos de ser un territorio *descubierto*, era uno ya habitado con sus propios sistemas y construcciones de conocimiento. “Después de todo,

el continente americano existe solo como una consecuencia de la expansión colonial europea y los relatos de esa expansión desde el punto de vista europeo, es decir, la perspectiva de la modernidad.” (Mignolo, 2005)

La cartografía delimita en este nuevo espacio-tiempo, tanto tangible como simbólicamente, todas las fronteras contenidas en un terreno a ser consumido, una *civilización* que bajo el pretexto de que debía ser *civilizada*, fue saqueada de sus posesiones y derechos sobre sus propios cuerpos, por otra que tomó el control del discurso, del conocimiento *válido*, de las instituciones, de la historia, de los afectos, de los deseos, y de la jerarquización de la vida. Un precedente de deshumanización de la territorialidad, tan perfectamente instaurado que es incluso la dinámica que sigue existiendo hoy de manera auto-ejercida por estos constructos modernos de Estado-nación, instaurando en el mundo el sistema que hoy nos rige.

Esta presentación del territorio es el regreso constante al mapa que nos delimita, espacio que no solo implica una superficie, sino también y sobre todo, todas las políticas y dinámicas instauradas en este. Primero, como lo que hoy rige en la historia dominante, un territorio que empieza a existir cuando es *descubierto*, negando siglos de existencias y saberes. América latina empieza a construir la identidad, que hoy bien conocemos, a partir de la negación de lo que era, desde la destrucción de lo propio con la obligación de transformarse en lo ajeno para sobrevivir.

Cuando se logra finalmente gestar movimientos independentistas y las creaciones de sus respectivas repúblicas, este imaginario



Figura 1: Anna Bella Geiger, 1978. *Nuestro pan de cada día* [seis postales impresión offset a partir de fotografías y una bolsa de pan serigrafiada]. 16,5 x 12 cm.

jerárquico racial blanco-mestizo-indígena-negro quedó tan instaurado que solo terminamos reclamando la soberanía e independencia para ejercer los mismos mecanismos de poder sobre nosotros mismos, convirtiendonos en el patio trasero de las potencias hegemónicas. Un continente tan grande, diverso y complejo, que sin embargo es visto por gran parte del *resto del mundo* como un espacio uniforme, conflictivo y ajeno.

Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones. Éste ya no es el reino de las maravillas donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta. Continúa existiendo al servicio de las necesidades ajenas, como fuente y reserva del petróleo y el hierro, el cobre y la carne, las frutas y el café, las materias primas y los alimentos con destino a los países ricos que ganan, consumiéndolos, mucho más de lo que América Latina gana produciéndolos (Galeano, 1971: 15).

Tal vez la mejor manera de simbolizar esto es con las tajadas de pan de la artista brasilera Anna Bella Geiger, quien realiza en una serie de tarjetas postales que contienen la representación de esta comida, el alimento más masivo de la humanidad desaparecido por una mordida, formándose en ese vacío los mapas de Brasil y de Latinoamérica (Fig. 1). Un país y un continente consumidos, formados no por su materialidad sino por sus ausencias, por haber sido históricamente la fuente de alimento de otros y no de su propia población. Una explotación de recursos en la que se convirtió el sur inventado.

En las producciones artísticas del sur hay una intencionalidad



muy recurrente de simbolizar el mapa a través y desde el cuerpo. El colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas realiza una acción el 12 de octubre de 1989, en plena dictadura de Augusto Pinochet, en la que bailan sobre el dibujo de un mapa de América del Sur cubierto por vidrios rotos de botellas de CocaCola, que connotan la presencia del imperialismo estadounidense. *La conquista de América* (Fig. 2) tiene muchas capas simultáneas que eran y siguen siendo vitales en el discurso artístico latinoamericano. Las Yeguas hacen una evidente referencia a las ausencias y violencia que forma parte de nuestra identidad en el territorio, tanto de la historia colonial, como de los movimientos dictatoriales que estaban surgiendo o ya establecidos en el sur en los ochentas. Gobiernos cuya fortaleza se basaba a su vez, en el apoyo extranjero para poder dominar de otras maneras los recursos, haciendo un paralelismo entre el pasado y el presente como un solo hilo conductor. Asimismo, La danza ritual que performan sobre el mapa era una Cueca Sola, baile nacional simbólico que realizaban las esposas e hijas de los desaparecidos en la dictadura, usualmente se realizaba en pareja, sin embargo, lo bailaban solas para simbolizar las ausencias.

Se trata de la necesidad de recordarle al mundo que este territorio es humano, que tiene voz y que también sangran. Lorena Wolffer, artista mexicana, en su obra *Territorio Mexicano* (1995-1997) pone el cuerpo como si metafóricamente se convirtiese en todo un país (Fig. 3). México en la década de los noventa, atravesando una de las peores crisis de su historia contemporánea, tanto en materia económica como de derechos humanos. Wolffer recrea un ambiente casi clínico, como si se



Figura 2: Las Yeguas del apocalipsis, 1989. *La conquista de América* [performance].



Figura 3: Lorena Wolffer, 1995-1997. *Territorio Mexicano* [performance]. Fotografía por Martín L. Vargas.

tratara de una sala de operaciones en la que se encuentra ella, echada y atada en sus extremidades, recibiendo durante seis horas gotas de sangre sobre su vientre. La performance no tenía inicio ni final, era un loop constante, “mientras una voz en off repetía una y otra vez: Peligro, se está acercando a territorio mexicano” (Ballester, 2010: 44). Voz que resignificaba la escena e invitaba al espectador a reflexionar y a ser un testigo participe de aquella tortura, imposibilitado de ejercer ningún cambio sobre esto, sino tan solo contemplar.

Las cartografías han sido también una herramienta de poder en cuanto a su ejercicio de clasificación. Se le asignan tipos de usos al suelo y zonificaciones que separan lo urbano del espacio natural ecológico-económico. Delimitaciones que representan los espacios como fértiles y extractibles, obviando la presencia de vida tanto animal, vegetal como humana dentro de estas. De esta manera, si no se trata de espacios urbanizados (o en todo caso, desérticos, restándole su atractivo de consumo), para el estado y la inversión extranjera la propia existencia será considerada como arbitraria e insignificante, invisibilizando a las comunidades que han habitado y habitan la tierra.

Allí “de indios” e “indígena” indican, más bien, una mera cualidad natural o dato geográfico que caracterizaría la región, tal como lo hace el adjetivo “arcillosas” con respecto a las tierras del nordeste. De este modo, aquella inclusión nominal cosifica a los indígenas (de modo indiferenciado) y así la representación se desdobra en una exclusión de su carácter humano, negando su condición de real otredad, es decir, de un otro-como-nosotros (Risso, 2020: 15).

Este mecanismo de inclusión-excluyente nos aproxima a la idea de que todo territorio sin presencia de poder hegemónico es, por ende, un desierto. No por su incapacidad de producir recursos, sino por su simbolismo con el vacío corporal, de la vida, de un bien digno de respetar o preservar. “Lo indígena aparece entonces, explícitamente, por fuera del país. De este modo, el orden territorial articulado por el mapa los incorpora pero excluyéndolos, al consustanciarlos con el vacío” (Risso, 2020: 9).

Regina José Galindo habla de esta tierra árida en dos de sus performances. La primera es *Desierto* (2015) (Fig. 4), realizada en una galería de Santiago de Chile en la que lleva toneladas de aserrín a este espacio expositivo y se sumerge dentro de un mar de viruta. Esta obra configura una representación simbólica de la transformación de bosques de pino y eucalipto, extraídos y convertidos en una tierra árida, despojados por la sobreexplotación del suelo. Específicamente hace referencia a la situación en Araucanía, Chile, lugar en el cual a partir del extractivismo se ha desplazado a comunidades nativas, población mayoritariamente Mapuche, de tierras que eran históricamente suyas. Galindo, además, sumerge el cuerpo, generando esta tensión entre residuos infértiles y un cuerpo aún sentiente aplastado por una masa de materia inservible.

La segunda es la obra *Tierra* (2013), en la que la artista guatemalteca reincide en poner el cuerpo como acción de protesta y resistencia política, volviendo a representar el acto de despojo (Fig. 5). Se sitúa en un campo abierto, paciente, inmóvil, inmutable, mientras que una máquina excavadora empieza a extraer la tierra de alrededor, dejándola finalmente aislada frente al vacío. Hace una alusión



Figura 4: Regina Jose Galindo, 2015. *Desierto* [performance] Fotografía por Rodrigo Maulen.



Figura 5: Regina Jose Galindo, 2013. *Tierra* [performance] Fotografía por Bertrand Huet.

directa a los mecanismos de desaparición de los cuerpos que eran asesinados por el Estado en el conflicto armado interno que vivió Guatemala durante más de 36 años. En los juicios posteriores, parte de las declaraciones contaban cómo se cavaron las fosas comunes para eliminar cientos de cuerpos, con la intención de quedarse con las tierras y con el refuerzo del imaginario indígena como aquella otredad que se había convertido en enemiga de la patria. “El estado arrasaba con la tierra bajo la fuerza militar quienes llegaban a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaban todo” (José Galindo, 2013).

Por un lado, se encuentra esta tierra intervenida y vaciada por una máquina, fuerza bruta que se impone al cuerpo. Por otro lado, se encuentra el cuerpo, sin ninguna capacidad de tomar acción, solo de presenciar el acto de violencia y la vulnerabilidad implicada. *Tierra* no solo remite a una situación histórica específica, sino sobre todo, al ejercicio de poder y dominación sobre el territorio que no contempla al cuerpo, o mejor dicho, que es capaz de extinguir al cuerpo para poder intervenir sin reparo. Sistemas de producción que se ejercen sobre este cuerpo social invisibilizado.

## EL INTENTO INALCANZABLE DE ENTENDER UN PAÍS

Escribir y pensar en realidad peruana es un acto desbordante. Lo que ha ocupado una mayor visibilidad en la relación con el país en los últimos tiempos, es su constante crisis política, así como los enfrentamientos entre Estado y civiles en conflictos sociales. En un momento en el que el diálogo interno es inexistente, poner el tema sobre la mesa se convierte en un acto de necesidad absoluta, sabiendo no obstante que esta mirada, por más que sea de alguien de la misma nacionalidad, es la de quien observa desde el privilegio de poder tener perspectiva, distancia y tiempo para pensar y profundizar en los cimientos del conflicto.

En nuestra construcción de Estado-nación las diferencias fueron abismales, por lo cual se sigue sintiendo aún la imposibilidad de concebir un hilo unificador que pueda reconciliar una sociedad que continúa existiendo bajo estructuras de poder coloniales. Perú fue el último bastión del poder español, desde su independización y consiguiente constitución como república,

se le otorgó a los criollos y descendientes de españoles el monopolio del dominio económico y político (Matos, 1990), mientras que las comunidades indígenas y afrodescendientes (quienes fueron además el principal cuerpo de guerra durante las batallas de independencia), se quedaron mayoritariamente en las zonas rurales, haciendo trabajos forzados o mal remunerados y sin participación política. "Un pequeño grupo de españoles peninsulares y criollos, frente al vasto conjunto nativo desarticulado y explotado" (Matos, 1984).

Este territorio centraliza su poder económico y político en Lima, la capital del país, haciendo aún más grandes las grietas que nos dividen. El mapa nuevamente se manifiesta como un agente de creación de otredades, esta vez en una escala interna, entre el *resto del país* y Lima, el *subdesarrollo* y el *desarrollo*, lo *indígena* y lo *blanco*.

Desde la década de 1940 surgieron procesos masivos de migración del campo a las ciudades, sobre todo a la capital, en busca de una mayor participación política y posibilidades socioeconómicas. A pesar de esto, desde el aparato de poder se ha mantenido una fuerte jerarquización de la vida y una presencia del estado que opera bajo un componente discriminatorio geográfico y racial.

Sería imposible poder tener una imagen completa de todos los procesos que suceden en paralelo, en un país con 33 millones de habitantes, tan vasto y diverso y con ello un sin fin de realidades. Atravesado por sus heridas, brechas y dependencia de actividades extractivas extranjeras, mayoritariamente causantes de los al menos 200 conflictos sociales al año en el país en formas de plantón, huelga, bloqueos de carreteras y conflictos violentos con las fuerzas del orden (Defensoría del pueblo,



2022). Este territorio ha centrado la mayoría de su productividad económica en la extracción de recursos naturales: Vanadio, cobre, plata, zinc, plomo, oro, hierro, entre otros (Oficina de información diplomática, 2023). Cada conflicto socioambiental está directamente relacionado con vidas de comunidades nativas que son contaminadas, forzadas a desplazarse, amenazadas de muerte o a quienes se les quita la vida sin ningún reparo ni justicia. Cada conflicto político tiene una relación directa con un evidente racismo estructural e institucional.

A finales del 2022, surgieron una serie de protestas que llegaron a ser noticia en todo el mundo. Según los múltiples informes tanto de Defensoría del pueblo peruano (2023), la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2023) y el de Naciones Unidas (2023), sólo en el periodo de un mes se registraron 477 protestas, en las que al menos 57 personas perdieron la vida. La mayoría de estas muertes se dieron por el uso excesivo de las fuerzas de seguridad del Estado. En los casos de personas fallecidas, el 79% de los familiares se auto identificaron como de origen indígena (quechua o aymara) y procedían principalmente de las regiones del sur de Perú: Apurímac, Andahuaylas, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Puno, Lima, Junín y La Libertad (Naciones Unidas, 2023).

Bajo este contexto, el costo político por las vidas perdidas fue nulo. La actual presidenta Dina Boluarte aún sigue en el cargo, compartiendo información falsa sobre la coyuntura y en negación absoluta sobre una responsabilidad política y legal, como consecuencia del uso indiscriminado de la fuerza. En Lima, la narrativa de la prensa y el sentir de muchos ciudadanos es que estas ejecuciones extrajudiciales tenían sentido ya que se trataría de

*terroristas o criminales*, estigmatización que es una de las heridas más grandes de nuestra historia con relación a las comunidades campesinas del ande, quienes fueron las más afectadas por el conflicto armado interno en los ochentas y noventas. Alrededor del 65% de las personas entrevistadas para el informe de sobre la coyuntura realizado por Naciones Unidas (2023: 36) declararon haber sufrido insultos u hostigamientos racistas.

Nuestra reciente historia nos ha generado grietas cada vez más hondas e aparentemente irreconciliables. Desde la impotencia de pertenecer a una nación que replica exactamente los mismos mecanismos de poder coloniales contra su propia gente, en donde la pérdida de derechos humanos está normalizada, mientras la prensa local justifica las muertes mediante narrativas imperantes basadas en aquella otredad *bárbara y primitiva* que no tiene derecho a tener derechos. Asimismo, una prensa internacional que lejos de indagar en la complejidad de nuestras dinámicas, no hace más que seguir (re)produciendo imágenes de aquel sur que nunca logró civilizarse, así como de aquellos cuerpos históricamente sufrientes.

## MIRADAS E IMAGINARIOS DEL SUR

En la representación cotidiana de América Latina, los conflictos sociales se convierten en la principal imagen que importa el mundo exterior. Se perpetúa la imagen del sur imaginado, reproducido durante cinco siglos como una región incapaz de resolverse y configurarse, aún salvaje, adolescente y en conflicto. En palabras de Residente (2011) en su canción *Latinoamérica*: “un cuerpo sin piernas pero que camina”, una corporalidad incompleta, mutilada, dependiente, pero que existe como puede, sobrevive. Un sur que nunca ha dejado de estar en crisis y que continúa cayendo en trampas sin salida de polarización y desigualdad abismal. Un territorio con un presente aparentemente inentendible, en el que aún no se logra encontrar el camino hacia la *civilización*, y que se compara con aquella europea como el punto de llegada al cual nunca llega.

*El otro* ha sido una construcción vital desde la colonia para marcar una línea divisoria que permita normalizar la violencia ante cuerpos que ya no se reconocen como completamente humanos,



Figura 6: Claudia Coca, 2019. *Tempestades* [Instalación de dibujos en carbón vegetal y pasteles sobre lino.] 50 x 35 cm cada uno. Vista de instalación de la exposición “Fricciones” de BienalSur.

separando a un *nosotros* de *ellos*. Desde la construcción de la historia, las ciencias sociales y lo institucional, se ha perpetuado una mirada de otredad justificada en el nombre de la investigación antropológica. En esta línea, Claudia Coca es una artista peruana que problematiza estos relatos hegemónicos construidos desde la academia. Su obra es una reflexión crítica sobre temas políticos y culturales contemporáneos como el mestizaje, el racismo, el género y la ciudadanía, poniendo en cuestión los imaginarios construidos. En su proyecto *Tempestades* (2019), realiza una investigación en los museos de antropología de Madrid para reproducir luego estas imágenes, relatando los imaginarios creados a partir de relatos museográficos y este entendimiento del mundo, de la otredad (Fig. 6). Dicho en sus palabras:

Estas piezas rodean a las tres mujeres que hoy forman parte de las representaciones escultóricas del Museo de Antropología de Madrid. Estas esculturas están fundamentadas en un interés anatómico con predominio del género humano. Sin embargo, en la colección "Los reinos de la naturaleza", no se incluyen representaciones ibéricas, a no ser la del "gigante extremeño". África, Asia y América representando al "otro", al oriundo, al nativo, al bárbaro. Mujeres desnudas que cuentan la historia de las colonias (Coca, 2021).

Coca reflexiona sobre la deshumanización inherente que se construye en la mirada occidental sobre los cuerpos de aquellas categorías sub-humanas, convertidos además en objeto de estudio. Su presencia en la historia, en los museos, en el conocimiento, no es desde una voz que participa de la narración de vivencias o de la construcción del conocimiento, sino por el contrario, se reduce a una corporalidad desnuda que alude a su

representación primitiva y siempre jerarquizada como inferior.

Sandra Gamarra es otra artista peruana, quien curiosamente representará a España en la Bienal de Venecia del presente año. Su obra aborda principalmente aspectos relacionados con la identidad, la historia del arte y la representación visual. A través de diversas técnicas y medios, como pintura, fotografía e instalación, Gamarra explora cuestiones sociopolíticas y culturales, a menudo cuestionando las narrativas hegemónicas y desafiando las convenciones artísticas establecidas. Una de las preocupaciones centrales en su trabajo es la problemática de la representación y la construcción de la imagen. A menudo utiliza estrategias de apropiación y recontextualización, tomando obras o imágenes icónicas de la historia del arte y recreándolas de manera que cuestionen su significado original.

A través de estas acciones, Gamarra reflexiona sobre cómo se construyen las identidades individuales y colectivas, y cómo la representación visual puede influir en nuestras percepciones. Mediante este juego de reflejos, como en su obra *El descubrimiento de América - El descubrimiento de Europa* (2021), no solo resignifica cuadros que fueron las ilustraciones del relato dominante y la historia oficial contada, sino también aquellas piezas que han simbolizado el orgullo del dominio colonial (Fig. 7), invitándonos a cuestionar todas esas fuentes y evidencias que fueron parte del discurso hegemónico y a descomponer de esta manera las narrativas históricas que nos han construido.



Figura 7: Sandra Gamarra, 2021. *Descubrimientos (El descubrimiento de América – El descubrimiento de Europa)*. [Técnica mixta sobre tela] Díptico: 145 x 190 cm cada unidad.



Esta descomposición de imaginarios también se ha gestado con mucha fuerza desde la acción. Los artistas Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realizaron una performance itinerante llamada *La pareja en la jaula* (1994), también conocida como *Dos amerindios no descubiertos en...* A través de esta obra, buscaban abordar y cuestionar varios temas relacionados con la representación de los indígenas y las dinámicas de poder en el contexto del arte y la cultura occidental (Fig. 8). La propuesta “buscaba ser una crítica a los modos de concebir la otredad de ciertas construcciones nacionales dominantes, pero también pretendía movilizar el inconsciente colonial” (Fusco, 2011).

La metaficción de la “Gira mundial Guatinai” era la siguiente: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante períodos de tres días como “Amerindios aún no descubiertos”, provenientes de la isla ficticia de Guatinai (espanglishización de what now). (...) Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico. Además de ejecutar “rituales auténticos”, escribíamos en una computadora lap-top, veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estéreo portátil, y estudiábamos detenidamente, el comportamiento del público (Gómez-Peña, 2002).

Desde la orilla de la exotización intencionada, la dupla de artistas no solo pone en cuestión a manera de denuncia, los mecanismos de exhibición y fetichización que históricamente se ha realizado sobre lo indígena, sino que también plantea el imaginario de estos como una completa ficción, al punto de que la reacción del público se mantuvo bastante consistente. “Sin importar el país, más del cuarenta por ciento de nuestro (en su primera visita)



Figura 8: Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, 1994. *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*. [performance].

creyó que la exhibición era real, que realmente eran una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto” (Gómez-Peña, 2002: 83).

La obra habla también al respecto del lugar que se le ha permitido ocupar a esta otredad, como parte de un folclore vendible desde el turismo, siempre que sea aquel que oculte las marcas de violencia histórica desde la conquista, y se mantenga como aquel cuerpo que es una y otra vez descubierto por primera vez, dándole la sensación a la audiencia de estar presenciando nuevamente el descubrimiento de América con sus propios ojos.

## LA IMAGEN AJENA

«El otro», sin embargo, no existe ontológicamente. Es una invención discursiva. ¿Quién inventó al «otro» sino «el mismo» en el proceso de construirse a «sí mismo»? De pronto tú mismo eres «el otro» y crees que «el otro» no eres tú. Yo soy «el otro» y por eso escribo como «el otro» y no para ser reconocido como «el mismo». (Mignolo, 2015:178)

Desbordados de imágenes realistas, podríamos sentir hoy que lo hemos visto todo. Pareciera que tuviéramos la posibilidad de entender más el mundo con el acto de acercarnos a la visualidad de conflictos e injusticias a las cuales no tendríamos acceso de otra manera. Sin embargo, la fotografía ha sido siempre un arma de doble filo. Se nos aproxima como testimonio y evidencia de que algo sucedió, mientras que si hay una única cosa certera, es que la imagen siempre será una ficción subjetivizada: quien encuadra fragmenta, descarta, sublima, manipula. La imagen “miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa”. (Fontcuberta,1997: 15)

Este acto de construir realidades ficticias, ha sido también utilizado históricamente como un mecanismo de poder y manipulación masivo, a partir de la cual se crean imaginarios y narrativas políticas anexadas al cuerpo y territorio. Siglos atrás, las primeras representaciones fotográficas de América Latina se dieron según

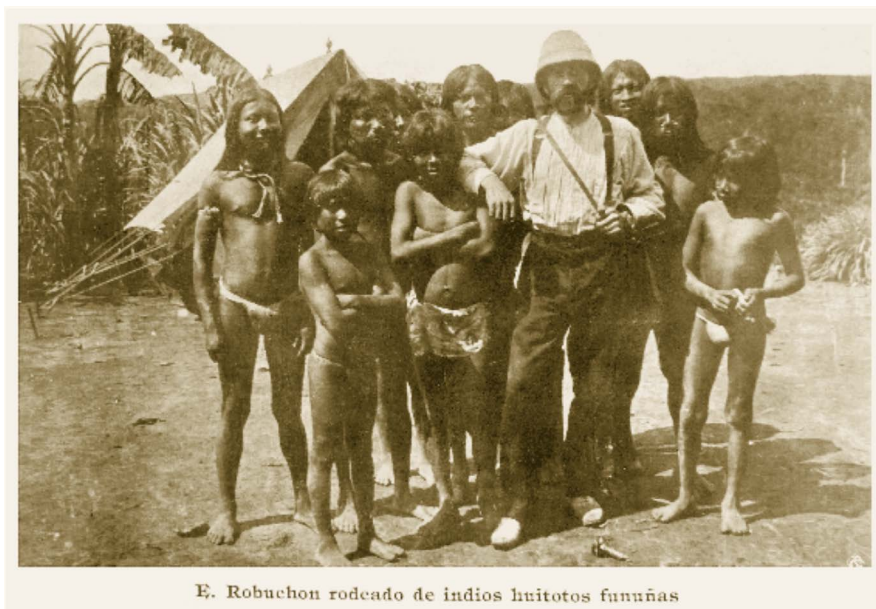


Figura 9: Rodríguez Lira, 1907. E. Robuchon rodeado de indios huitotos funuñas [fotografía]

la mirada de exploradores europeos y estadounidenses. Durante la colonia, "la dominación española había limitado el acceso de extranjeros a territorios andinos" (Trevisan y Massa, 2009: 42). Coincidentemente, nuestros procesos de independencia se dieron casi en simultáneo con los procesos de comercialización accesible del daguerrotipo, empezando a fines del siglo XIX las excursiones y travesías en busca de registrar visualmente aquellas historias de pueblos exóticos que tanto se habían escuchado en las crónicas e imaginarios de la ilustración.

Aquellas en las que el hombre americano constituía una alteridad que debía reforzar los valores de occidente, «un otro» que debía subordinarse a las categorías de los viajeros y sus lectores. El buen salvaje, aquel bárbaro bueno que aún no conocía los beneficios de la cultura occidental y que en su ignorancia oscilaba entre conductas brutales y destellos de genialidad, podría, subordinado a los nuevos cánones, mejorar su condición (Trevisan y Massa, 2009: 43).

A principios del siglo XX, durante la época del caucho, las imágenes servían para reforzar una sub-humanización de las comunidades que esclavizaban, y por lo tanto para establecer en el imaginario común, un sentido de aceptación ante el trabajo forzado de esta *otredad bárbara*. Postales exotizantes que resaltaban la diferencia entre los feudos y sus trabajadores, entre europeos y habitantes amazónicos (Fig. 9). El acto fotográfico era el acto de poder de quienes se encontraban al frente o en el centro de la imagen, quienes poseían las armas y quienes tenían la ropa. Tener el control de la imagen implica controlar también el discurso y con este, la construcción de retratos masificados de personas que se mostraban al mundo como *primitivas*, con

aparentes cualidades más cercanas hacia lo animal, perpetuando entonces el sentido de superioridad, tanto de los europeos, quienes eran dueños de las plantaciones caucheras, como del Estado que ha operado a la par de estos.

Mientras la mirada externa implicaba una búsqueda de poseer, exotizar y animalizar viciosamente a las personas en sus exploraciones, como si se tratase de un safari humano, desde lo propio surgía un movimiento de invisibilización. “La sociedad limeña blanca, aristocrática y europeizante; negaba, rechazaba toda vinculación con los valores autóctonos y por ende con «lo indio».” (Trevisa y Massa, 2009: 44). Lo que se decide incluir en el encuadre así como lo que se excluye va construyendo una sensación de realidad imperante, como afirma (Fontcuberta, 1997: 97), se trata de una tecnología en orden de la epistemología: imponer un sentido.

No es novedad tampoco, que en la corta pero acelerada historia de la fotografía se hayan ido develando sus maneras de operar. Estos mecanismos, no son excluyentes con la relevancia histórica en tanto su función reveladora nos ha permitido también acumular una serie de *visualidades* del mundo, de la guerra, del horror, de los hitos, de nuestra memoria colectiva tanto como de nuestro archivo personal más íntimo. Nos permiten tener una experiencia política, aunque siempre aparente, pero que en algunas circunstancias también han tenido un impacto de sensibilización en la humanidad.

Hoy no se trata únicamente de las maneras de mirar y los lugares de enunciación en la imagen, sino también que nuestros flujos de comunicación suceden a un nivel contaminante, que lejos de

brindarnos un panorama de conciencia y sensibilización, terminan anestesiando nuestra capacidad de humanizar aquellos cuerpos que vemos sufrir en una pantalla. Hoy ver un cuerpo muerto, una ciudad siendo bombardeada, niños sufriendo, es el pan de cada día de un noticiero en las mañanas o de aquella información que se nos acerca a los dispositivos móviles. El acceso a esta realidad cruel se convierte en una simulación que nos posiciona en un lugar muy complejo. Por un lado, son aparentemente necesarias para crear cierta conciencia y en el mejor de los casos, presión social y política para acabar con atentados hacia derechos humanos. Por otro lado, los efectos secundarios de la sobreexposición morbosa terminan generando un efecto anestésico y a costa de reincidir en la victimización de cuerpos que ya han sido históricamente visualizados desde el sufrimiento.

La exhibición fotográfica de las crueldades infligidas a los individuos de piel más oscura en países exóticos continúa con esta ofrenda, olvidando las consideraciones que nos disuaden de semejante presentación de nuestras propias víctimas de la violencia: pues al otro, incluso cuando no es enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve (Sontag, 2003: 86).

En el marco de los conflictos sociales de América latina, la prensa internacional comparte hacia el mundo, por sobre todo, información de estos momentos incendiarios. Por un lado, desde el deber de informar sobre las noticias más relevantes que surgen en el otro lado del mundo. Por otro, desde una mirada que únicamente produce discursos y narrativas del sur para informar sobre conflictos y conmociones de desastre, dejando atrás todo *lo demás* que nos construye y contribuyendo a la perpetuación



## Claves de la crisis latinoamericana: Corrupción desigualdad y estancamiento



Imágenes de los disturbios vividos en Chile. | Reuters

Figura 10: Reuters, 2019. *Imágenes de los disturbios vividos en Chile.* Captura de noticia del diario *Última hora*.

## LATINOAMÉRICA La desigualdad moviliza a América Latina

Las expectativas frustradas y la desafección con los políticos han dinamitado la paciencia de millones de personas y explican las protestas que se suceden de norte a sur en la región



Más de un millón de personas protestan en Chile en una histórica marcha

Figura 11: Getty, 2019. *Manifestantes, subidos a un monumento este viernes, en Santiago de Chile.* Captura de noticia del diario *El país*.

» Noticias » Mundo » Latinoamérica » Perú

## Perú El estallido social se apodera de Perú: claves de las protestas ciudadanas contra la clase política

- » Los manifestantes exigen, entre otras cuestiones, la dimisión de la actual mandataria, Dina Boluarte
- » La presidenta ha dicho que no va a renunciar a su cargo y ha propuesto un adelanto electoral para abril de 2024

25.01.2023 | 15:23 horas Por MARTA REY



Manifestantes en la marcha "Toma Lima" REUTERS/ALESSANDRO CINQUE

Figura 12: Alessandro Cinque, 2023. *Manifestantes en la marcha "Toma Lima".* Captura de la noticia del diario RTVE.

del estereotipo de aquel mapa lejano en conflicto. Cabe entonces cuestionarnos si es que la realidad confirma el cliché y los imaginarios, o si es que existe también una intencionalidad de, como aquellos viajeros en el siglo XIX, reincidir en las imágenes de aquel lejano lugar que sigue siendo *la otredad salvaje*.

La necesidad de informar, concientizar y visibilizar sobre lugares en conflicto, juega un rol complejo en la medida en la que nos atraviesan también otras referencias sobre el sufrimiento. Desde los cuerpos barrocos sufrientes en el imaginario cristiano occidental, en los que el dolor implicaba un camino hacia lo divino y la salvación, las representaciones pictóricas de las batallas bélicas con la glorificación de lo militar y de la lucha, hasta el tormento como una recurrencia, o como Sontag (2003) lo denomina, “un tema canónico en el arte” que ha estado presente como una experiencia estetizada. Tal vez el lamento es la última de las reacciones conscientes o inconscientes que se generan en la audiencia, y más bien tendríamos que empezar a replantearnos maneras en las que podamos devolvernos la dimensión humana-corpórea-sensible-sintiente a las personas que aparecen en nuestros relatos tanto desde la comunicación periodística como, y sobre todo, desde el arte.

Desde lo propio, durante el marco de las últimas protestas en Perú este año, surgieron una abrumadora cantidad de imágenes que registraron los conflictos. Algunas siendo una prueba del uso desproporcionado de violencia por parte de las fuerzas armadas, necesarias como evidencia para contrarrestar la narrativa oficial del estado y de la prensa limeña. Al mismo tiempo, las imágenes nos llevaron a una polarización abismal, en la cual cada orilla

política había instrumentalizado las imágenes a su beneficio. Dos versiones o realidades aparentemente irreconciliables anexadas históricamente a aquellos estereotipos e imaginarios de otredad, utilizando pequeñas porciones de realidad y encuadres para construir discursos absolutistas a partir de estos.

Lejos de ser esto un debate sobre la verdad, las preguntas que más me atravesaron fueron sobre aquellos cuerpos representados, el acto de fotografiar así como el de mirar. Junto al fotógrafo peruano Miguel Gutierrez Chero (comunicación personal, 25 de Octubre del 2023), tuvimos una conversación en la cual planteamos diversos aspectos de la captura de imágenes en situaciones de conflicto. Él documentó las protestas en Ayacucho del presente año, y partir de este contexto, uno de los temas en cuestión fue sobre la importancia de no aproximarse a la fotografía documental de un modo extractivista, en la que se instrumentaliza con el dolor de los demás, para el crecimiento o reconocimiento profesional de quien genera las imágenes. A esto, Gutierrez propone pensar en el verdadero fin o impacto que pueda tener el registro. “La pregunta es: después de tu hacer las fotos, cuál es la vida que cambia, la de ellos o la tuya?”.

¿Cómo aproximarse a cuerpos sufrientes, ser un testimonio visual, sin generar una revictimización a las víctimas? Sin confirmar imaginarios que “plantean la división del mundo, tipificando el dolor, incluso ubicándolo geográficamente y que además atraviesa ciertos cuerpos racializados” (Gutierrez, 2023). Cómo salir de la disyuntiva de aquella imagen que es una herramienta tan poderosa para la visibilización y testimonio, y tan peligrosa al mismo tiempo por su potencialidad de seguir operando en beneficio de dinámicas coloniales y creando drásticas líneas

divisorias entre un *nosotros* y *ellos*.

Podemos sentirnos en la obligación de saber qué es lo que sucede en el mundo, con el interés genuino de intentar comprender las complejidades ajenas y propias. Sontag (2009: 111) plantea que se debería sentir también una obligación de pensar en lo que implica mirarlas, así como en nuestra capacidad de poder asimilar lo que muestran. Tanto sensible como racionalmente, pues no existe una supervisión consciente de las imágenes que vamos consumiendo diariamente. Para el fotógrafo o artista, tal vez lo importante sea "imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad" (Fontcuberta (1997: 15).



## (DES)HACERNOS UN CUERPO

¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!  
(Fanon, 1952:190).

Nosotros y nosotras, anthropos («los otros y las otras»), quienes habitamos y pensamos en las fronteras con conciencia descolonial, actuamos en procesos de desprendimiento, de re-existencia; y con el fin de desprendernos necesitamos ser epistemológicamente desobedientes (Mignolo, 2015:181).

Desde el sur, tenemos la necesidad de hacer el ejercicio constante de recordarnos a nosotros mismos, así como a las estructuras de poder, que un cuerpo es un cuerpo en cuanto es sentiente, en cuanto existe. Reconocer las huellas y heridas de nuestra herencia colonial es fundamental para poder continuar con un proceso de reconstrucción tan urgente, y esto empieza desde nuestras corporalidades. Santiago Diaz (2020) menciona que no es cuestión de usar los cuerpos, sino una necesidad de hacerlos, de crearlos insistentemente bajo la tendencia profunda de afectos y perceptos impersonales, así como desde lo colectivo y comunitario.

Hacernos y en principio *deshacernos* de todo lo que habíamos asimilado, de aquella violencia ejercida, pues es en la corporalidad en donde se almacenan todos los procesos identitarios (impuestos y luego reclamados) e imaginarios externos que han sido asumidos como parte de nuestra *naturaleza* y que se han interiorizado de una manera en la que creemos que somos

aquello que nos dijeron ser. Ejercer resistencia en forma de autotransformación política, aquella que coexiste con la poética a través de la exploración del arte y sus posibilidades estéticas, poniendo el cuerpo al frente para recrear, imitar, sublimar, etcétera, siendo un signo que encarna en su visualidad un discurso (Ballero y De la Cruz, 2018).

Desmenuzarse, desintegrarse, desprenderse, de tal manera que se pueda palpar la ficcionalidad que construyó el proceso colonial, que es tan vigente, real y cruel, como ficticia. Que dista de lo *natural* siendo nada más que una serie de máscaras y disfraces puestos de manera violenta hacia nuestras pieles, una ficción para dominar los cuerpos. Resistir se convierte entonces según Díaz (2020), en “una praxis epistémica de transfiguración de la colonialidad que encarna una especie de desobediencia sensible, una insumisión estético-política que emerge disonante entre los cuerpos dóciles y los sujetos ciudadanos que los Estados y la forma de vida capitalista asignan.”

A propósito de desobediencias estéticas, la artista peruana Kukuli Velarde reflexiona en su obra sobre aquella máscara impuesta a manera de incrustación simbolizada. En distintas series, realiza cerámicas que hacen una referencia directa al arte precolombino peruano, y que sin embargo, se presentan irrumpidas por cuerpos de *otros*, cuya representación además está ejecutada haciendo referencia a la pintura y escultura barroca hispánica, y amarrados de manera violenta.

Por un lado, Velarde habla sobre la imposición de estéticas, medios artísticos e imaginarios sobre el arte originario, tal y como lo hicieron en las tantas construcciones de iglesias sobre huacas



Figura 13: Kukuli Velarde, 2012. Santiago, serie *Corpus* [Arcilla de baja temperatura].



Figura 14: Kukulí Velarde, 2012. *San Sebastián*, serie *Corpus* [Arcilla de baja temperatura, engobes, pan de oro y madera].

que existían en Cusco. Por otro, ésta incrustación es también una referencia importante hacia parámetros estéticos al respecto de las corporalidades. Dicho en sus propias palabras:

La colonización y la colonialidad durante siglos han obligado a poblaciones, entre otras cosas, a dejar atrás su sentido estético regional, incluyendo, peligrosamente, la comprensión de su propia belleza personal. La consecuencia es la creencia de que existe una estética universal, a pesar de que en realidad aquella denominada como tal está enraizada en cánones europeos de belleza, los cuales no corresponden a todas las poblaciones del mundo. (Velarde, 2016)

En la serie *Corpus* (2012), se basa en los íconos católicos que fueron parte de una festividad conocida como el Corpus Christi que se realiza en Cuzco, Perú. Una fiesta que estaba destinada a acabar con los ritos prehispánicos. Se cree que muchos de los dioses de las huacas están mimetizados en santos y vírgenes, y que mediante el sincretismo lograron persistir en la memoria del pueblo. (Patiño, 2020) Esta hibridación no convive de manera pacífica y complementaria, sino que Velarde la manifiesta de forma tensional, pues son los cuerpos precolombinos los que cargan con el disfraz occidental, *performando el ser civilizados* para dejar de ser *bárbaros*. Son, según sus palabras, “personas en cautiverio” (Velarde, 2012),

Esta perspectiva nos permite pensar en las condiciones en las que hemos construido la otredad andina (Patiño, 2020), ese anverso que carga aún con una serie de desigualdades y que no es solo una figura del pasado, sino que sigue siendo relevante en la construcción de nuestra imagen como nación.

En la obra *Santa Chingada: la mujercita ideal* (1999), vuelve a presentar este conflicto, pero esta vez abordado desde una mirada relacionada al género (Fig. 15). Es una mujer mártir atravesada por 12 dagas, un cuerpo precolombino sobre el cual se ejerce violencia digna del imaginario barroco relacionado al cuerpo como territorio de sacrificio en pos de alcanzar la divinidad. En los bordes de esta escultura se puede leer la frase:

*Abro mis brazos a tu antojo. Soy tuya. Clávame tus espinas. Seré quien sane vuestras heridas y os alivie de vuestras penas. No pido nada a cambio. En todo caso, tal vez un poco de tu amor. Si algo, tal vez... sólo para saber que soy tu salvadora. La madre sacrificada de tus hijos... Cualquier ofensa que me inflijas es bienvenida como mi símbolo... Para tu veneración.*

La bendición y maldición de ser una santa, nos aborda desde la violencia física pero también desde la palabra, aquella que se declara como una mujer imposibilitada de tener voluntad propia, aquella mujer ideal que se inventa a partir de la colonia y el sistema patriarcal que instaaura consigo. La mujercita perfecta habla sobre una subordinación simbólica hacia el rol de la mujer, así como al de la imposición también de sus parámetros de belleza blanca, aquella (más) cara que se aspira a tener para poder acceder al poder, pero esa máscara también que queda chica, que es muy pequeña en comparación al resto de su cuerpo, sin lograr cubrir todo lo que simboliza y trae consigo aquel ser precolombino.

En su serie *Plunder me, baby* (2004-2010), o en español, *Saquéame, bebé*, lo que hace es regresarle la mirada e identidad a estas representaciones prehispánicas (Fig. 16). Lo hace a



Figura 15: Kukuli Velarde, 1999-2000. *Santa Chingada: La mujercita perfecta* [cerámica y técnica mixta] 63.5 x 45.7 x 29.2 cm.



Figura 16: Kukuli Velarde, 2004-2010. *Plunder me baby* o *Saquéame bebé* [cerámica].



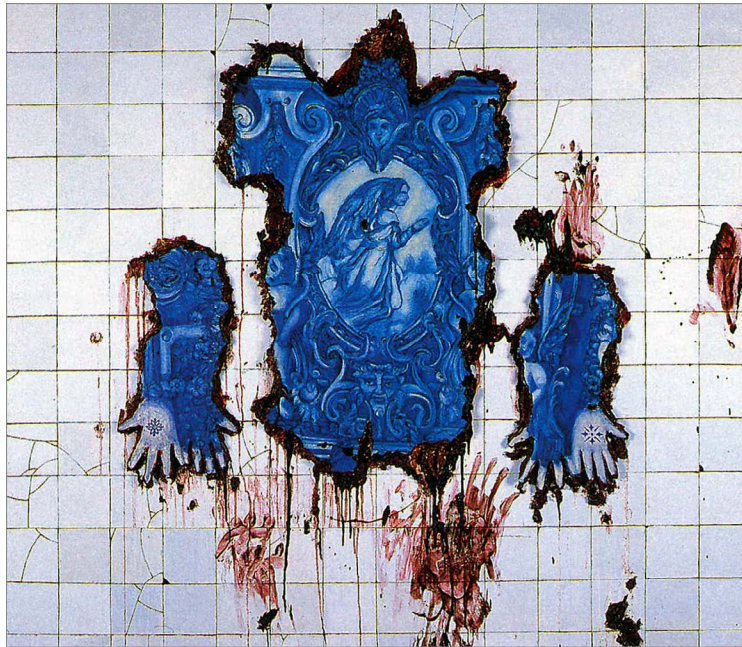


Figura 17: Adriana Varejão, 1995. *Piel a la moda de los azulejos* [Óleo sobre tela] 140 x 160 cm. Fotografía de Vicente de Mello.

partir de generar un autorretrato multiplicado sobre muchos cuerpos, tanto en escultura como en cerámica, en los cuales la persona que encarna es consciente de ser mirada y manifiesta su disconformidad. Es ella misma quien se convierte en todos los cuerpos, como si pudiera poseer o animar las piezas para hablar desde lo autobiográfico hacia lo colectivo. El título es una manera confrontativa de retar a que se siga ejerciendo violencia, manifestando desde ya un despertar de conciencia.

Adriana Varejão habla de esta violencia también pero desde una corporalidad incrustada en las paredes y la ornamentación decorativa de la época del caucho (Fig. 17). Estos azulejos, que fueron símbolo de bonanza económica y que siguen existiendo como huella colonial turística en la Amazonía, van (des)cubriendo un material visceral y sangriento. Es irónico que detrás de esta artesanía decorativa, que hasta el día de hoy espreciada, se esconda pedazos de una epidermis sangrante, materia humana que forma las grietas de la infraestructura. Una máquina del tiempo que une un pasado basado en la construcción de edificaciones *impecables* y que lo relaciona con un presente consciente de todo el sacrificio humano que hubo detrás de estas estructuras, así como de toda la bonanza económica que nos dejó un legado arquitectónico a costa de la esclavitud, tortura y violación de miles de personas locales. Y este cuerpo mutilado se encuentra aún fresco.

Es evidente que desde la contemporaneidad existe una necesidad muy grande de hablar sobre nuestras heridas tanto pasadas como recientes. Cabe preguntarse si es que acaso la producción artística que representa violencia sobre el cuerpo sigue reproduciendo imaginarios de vulnerabilidad. Sin embargo, este carácter violento es de muchas maneras ineludible. Nuestra región ha vivido

históricamente las ausencias y la pérdida física. Se respira en el día a día, en el tránsito, en la calle, en las interacciones, en las noticias, en nuestros gobiernos militares, en el despojo de tierras, en las actividades extractivistas extranjeras y en los problemas sociales que aparentan ser únicamente propios pero que involucran al mundo, pues ¿quiénes son los que se benefician y se han beneficiado históricamente de esto?.

Por otro lado, también nos deshacemos y hacemos a través del deseo, aquel que es tan urgente de reclamar desde micropolíticas eróticas para descolonizar nuestros afectos más íntimos.

Tal como propone Audre Lorde (2007: 58), lo erótico no se reduce exclusivamente a la sexualidad, sino que posee un sentido mucho más amplio y abarcativo, que involucra toda actividad humana (y no humana) con un profundo poder creador, el cual compone vínculos comunitarios, diferenciales y afectivos, más allá de la apropiación individualizada de un erotismo monotemático, recluido en las alcobas y las relaciones *íntimas* (Díaz, 2020: 67).

Christian Bendayan, artista amazónico, plantea esta denominada *puesta en escena o puesta en abismo* en su serie llamada *Indios Antropófagos* (2019), proyecto que realizó para la Bienal de Venecia (Fig. 18). En estas pinturas, se hace una crítica histórica a las postales exotizantes de la selva a inicios del siglo XX, en las que usualmente se representaba a los nativos exacerbando el sentido de lo *primitivo* que por un lado, como hemos mencionado antes, servía para reincidir en el imaginario de otredad, pero que al mismo era una especie de *exotización y erotización* por su corporalidad y desnudez, según la mirada occidental. Bendayan representa gestos históricamente sexualizados a través

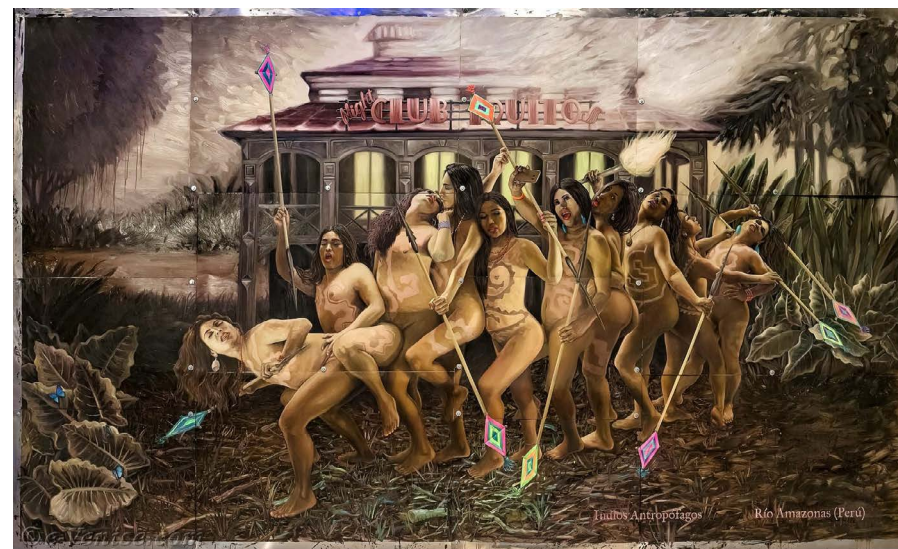


Figura 18: Christian Bendayan, 2019. *Indios antropófagos*. [Óleo sobre láminas de metal y pernos] 295 x 485 cm.

de cuerpos de mujeres trans, metaforizando la antropofagia con una alusión a su cualidad de cuerpos tan deseantes que se comen sexualmente entre sí, resignificando las imágenes amazónicas construidas siempre por la *otredad occidental*. Se habla de una metabolización cultural, que también se asume con el movimiento vanguardista brasileiro llamado *movimiento antropófago*, que propone una crítica desde la apropiación y resignificación de los discursos. Por último, son los azulejos y la edificación del modernismo industrial los que rodean estos cuerpos, proponiéndose como una metáfora hacia esta arquitectura que traviste el paisaje natural, como un doble travestismo.

Es prácticamente imposible hoy en día hablar sobre una recuperación purista de la mirada prehispánica. Somos hijas e hijos de un proceso histórico de hibridación y las representaciones artísticas desde el cuerpo nos aproximan al sincretismo inevitable que, finalmente, es parte de nuestra identidad mestiza. No se trata de negar el pasado colonial, se trata de representar hasta el cansancio las voces de los cuerpos atravezados por las relaciones de poder coloniales.

Se habla de hibridación actual, sin embargo para que un indígena pueda ingresar al mundo del conocimiento y de la producción artística global, tiene que comprender y asimilar primero el conocimiento occidental eurocentrista, así como sus construcciones estéticas. De tal manera que tiene la obligación de salir de su manera de reconocer el mundo y entender que no solo existen otras, sino que la suya no es la que se enseña en ningún lugar fuera de su comunidad, que no es el discurso dominante, ni es la manera de acceder al lenguaje y por ende al poder. En cambio, un intelectual o artista europeo e incluso mestizo (porque

nuestra educación es totalmente eurocéntrica), puede pasar por alto a artistas pensadores indígenas como Felipe Guaman Poma de Ayala, y “solucionar los problemas de derechos para todos y para siempre solo con Kant y Hegel.” Según Mignolo (2005), ese es el problema de la diferencia epistemológica-colonial y “existe desde la universalización del conocimiento y estéticas que invisibiliza de manera aplastante otras cosmovisiones, saberes, afectos y otras corporalidades, convirtiendo a personas en no-existentes, invisibles o no inteligibles”.

Giuseppe Campuzano, autodefinido como artista, filósofo y travesti profesional, nos reconstruye planteándose que para poder seguir existiendo, todos de alguna u otra manera nos hemos tenido que *travestir*. Quitarnos las ropas, estéticas, deseos, y cuerpos precoloniales para ponernos aquellas que satisfacen la entrada al mundo occidental. Curiosamente, con la colonia se nos imponen imaginarios binarios, que atraviesan también las construcciones de lo femenino y masculino, así como de la heteronormatividad, mientras que en el mundo andino en realidad existen los dualismos complementarios. “Para los pueblos indígenas, los opuestos pueden coexistir sin negarse” (Mignolo, 2005).

Campuzano simboliza este reclamo, y es desde su cuerpo y desde la política de sus deseos que transita entre lo femenino y masculino sin pedir perdón ni permiso. Su obra nos invita a repensar que absolutamente todo lo que nos define, son construcciones externas y puestas en escena que nos permiten habitar un cuerpo, como el comenta:

Los extirpadores de idolatrías suplantaron dioses hermafroditas





Figura 19: Giuseppe Campuzano, 2007. *La virgen de las guacas* [Impresión cromogénica] 70 x 194 cm. Fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo.

por cruces, santos y vírgenes, los indígenas simulaban adorarlos mientras el andrógino persistía. Los mestizos continuamos decantando dicha memoria bajo mantos barrocos. Redimámonos en ritual dionisiaco que trueque culpa en éxtasis. Teólogas de la liberación sexual emanadas de la experiencia, donde el signo carnal ha sido restaurado. Poscolonialidad del placer —ante la colonialidad del ser— como transfiguración eterna. (Campuzano, 2013:226)

El travestismo como una acción política que comprende más allá de la sexualidad, que incluye todos los sistemas identitarios. Descomponer el cuerpo, pero no desde lo visceral o anatómico, sino desde sus superficies estéticas, del cuerpo como archivo político vivo. Ahí es donde se depositan nuestros discursos y cosmovisiones, como dice Campuzano (2013), “tan propias como de segunda mano.” En su performance *La virgen de las Guacas* (2007), encarna la pureza y sufrimiento virginal para establecer una relación conceptual entre la imposición de este imaginario católico y su reclamo de existencia travesti (Fig. 19). Busca alejarse del imaginario estereotípico de *puta erotizada* y sobre gesticulada para encarnar la santidad. Dos elementos opuestos dignos de una dicotomía occidental. Finalmente, lo que reclama, es que nosotros fuimos y podemos serlo todo al mismo tiempo.

Esta obra fue parte de una creación utópica: *El museo travesti del Perú* (2003). Campuzano propone narrar la historia desde el género y las políticas sobre el cuerpo, notando que esta historia existe desde mucho antes de la colonia, y que siguió existiendo camuflándose como pudo. Es un puesto itinerante que se acerca a las calles y que procura llegar a todas las personas que no tendrían la intención de llegar a él. A pesar de su deambulancia,





Figura 20: Giuseppe Campuzano, 2011. *Carnet. Fotografías para documento de identidad* [Fotografía] Medidas variables. Fotografía de Claudia Alva.

lo titula como museo, porque critica el poder institucionalizar, validador y normalizador que ejerce este agente en el arte y la historia. Aquel que elige sus discursos actuales e incluye los *periféricos* cuando ya no hace tanto daño en el presente, cuando es una valoración de las hazañas del pasado.

Travestir al museo, travestir a la travesti, a uno mismo, constantemente. Proponiendo relaciones más allá de los discursos artísticos y de género excluyentes. Travestismo como método para razonar el Perú (Campuzano, 2013).

Cuestionar las normativas de género es una de las maneras más urgentes de descolonizar nuestros cuerpos, de manera que logremos convertirnos en territorios deseantes en medio de tanta hostilidad y binarismo. En esta autoindagación, lo corpóreo se convierte en un campo de batalla, pero también en una puerta abierta hacia posibilidades de modificación y desobediencia, hacia transitar en los límites y devenires que nos regalan la liminalidad, aquella capaz de visualizarnos más allá de la dualidad occidental *cuerpo-alma, hombre-mujer*, sino como una corporalidad que existe y transita con su entorno, como los hacen en relatos desde la cosmovisión andina y amazónica en la que el cuerpo se transforma desde lo *mítico*, colectivo y espiritual.

Bendayán explora en su obra *mitos mestizos*: una serie de imaginarios en donde convergen las mitologías y corporalidades con sus capacidades mutacionales. En las obras *Esperando la creciente* (2006) y *La madre del lago* (2007) representa a dos cuerpos híbridos, una suerte de sirenas mitad humanas, mitad peces, que emergen de los ríos. Estas obras se vinculan con leyendas narradas en torno al bufeo colorado, un delfín rosado

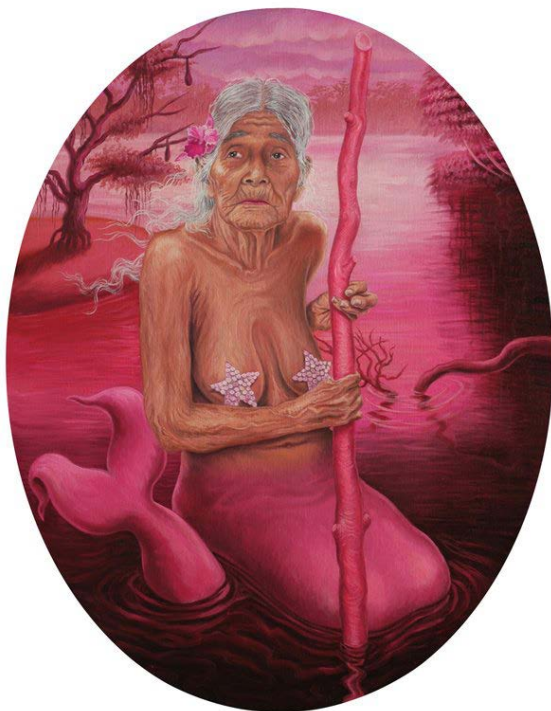


Figura 21: Christian Bendayan, 2007 *La madre del lago*. [Óleo sobre tela] 120 x 90 cm.



Figura 22: Christian Bendayan, 2006 *Esperando la Creciente*. [Óleo sobre tela] 140 x 180 cm.

característico de la Amazonía. Existe la creencia que por las noches el bufeo se convierte en un hombre y seduce a quien encuentre a su paso para llevarlo al fondo del río. Estos personajes nos presentan una cosmovisión que integra la vida natural, animal y el cuerpo humano como parte de un solo universo.

Cada día, este sincretismo se va convirtiendo más en una pérdida continua de nuestros saberes ancestrales, de nuestras mitologías y cosmovisiones. En la película *Wiñaypacha* (2017) del director puneño Óscar Catacora, nos cuenta la historia de dos ancianos que viven solos en el Apu Allincapac (Fig. 23). Sus hijos migraron del ande a la ciudad en busca de mejores oportunidades. La película nos muestra el día a día de una ruralidad solitaria y nostálgica, a la espera del regreso de su familia. En palabras del director:

Se basa en mi vida en el pasado con mis abuelos, veía la ausencia de mis papás y de sus otros hijos, mis tíos que viven en Lima, que pocas veces los visitaron; veía su nostalgia. Y ese abandono sigue ocurriendo porque muchos jóvenes dejan su lugar (Catacora, 2017).

Se trata de una espera que nos hace dimensionar las ausencias producto de la migración masiva del campo hacia Lima, en búsqueda de acceso a mejores oportunidades, y de la desconexión y aislamiento del ande con los aparatos del Estado. Esta fue la primera película grabada íntegramente en Aymara, como acto de resistencia ante una lengua que se está perdiendo con el tiempo, incluso el mismo director comenta que sus padres no quisieron que fuera su lengua materna por miedo a que al hablar español se le note el acento y sea discriminado (Catacora, 2017).

Prin Rodríguez representa esta relación con sus raíces en Los hijos



Figura 23: Oscar Catacora, 2017. *Wiñaypacha* [Película].



del Pariacaca (2018), una montaña sagrada entre la sierra de Lima y Junín, y una de las principales deidades del Tahuantinsuyo. Sus relatos y mitos fueron uno de los pocos que sobrevivieron a la extirpación de idolatrías, por lo que al día de hoy aún podemos dimensionar su importancia en la cosmovisión andina . La procesión sagrada del Apu atraviesa costa y sierra.

...como dimensión simbólica que encierra la circulación de las aguas desde las nieves perpetuas, a través de los ríos hasta desembocar en el mar, que, a su vez, permite la vida a lo largo del valle y principalmente en la zona yunga, lo que los convierte en dos espacios interdependientes una de la otra (Farfán, 2021).

Aquel *Dios-Padre* al que evoca Rodriguez desde la experiencia de hijos que, absorbidos por el caos de la urbe y sus dinámicas, vuelven a él. Lo hace a través de la representación de cuerpos que se encuentran en un estado liminal simbólico, entre la vida ancestral y aquel sistema mundial (Fig. 24 y 25). Entre el *mito* y la *realidad*, pasado y presente, entre el acto simbólico de recoger los escombros de nuestra identidad o estar destinados a su inminente desaparición.

Éramos tus hijos y yo no lo sabía, no sabíamos los ritos, habíamos olvidado tus sonidos, pero en esta ciudad artificial aún sentíamos de alguna manera tu presencia. En medio de los tiempos, de la violencia, las heridas y el dolor, brillaban tus hijos, resplandeciendo sobre visiones de un tiempo indescifrable.

En verdad no habíamos olvidado nada, solo habíamos cambiado, caminado extensos caminos de desarraigo, pero hoy nos encontrábamos en este herido territorio.

Apu Pariacaca, son tus hijos montañas con luces, flores de plásticos, manos de neón y nubes rojas que cantan y ríen en

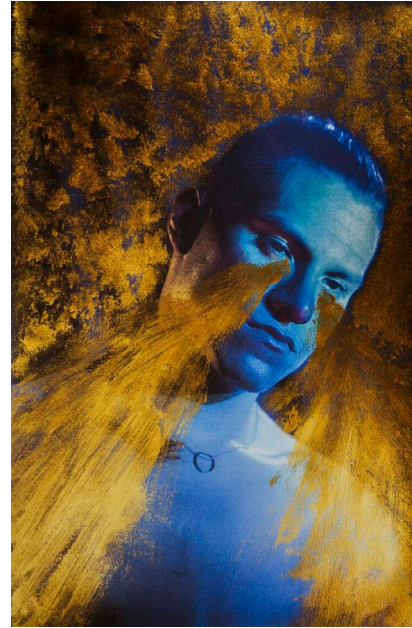


Figura 24 : Prin Rodriguez, 2019. *Los hijos del Pariacaca*. [Fotografía]

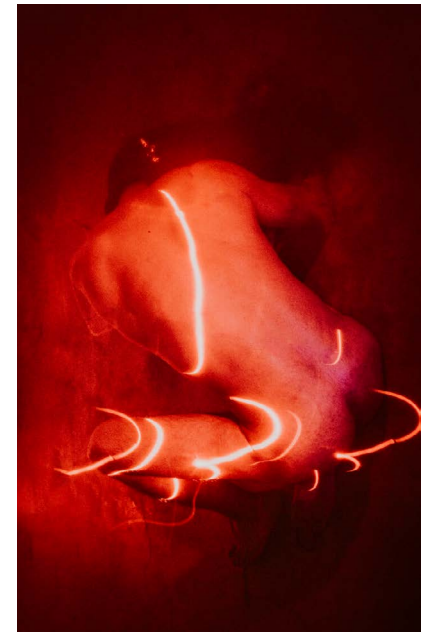


Figura 25: Prin Rodriguez, 2019. *Los hijos del Pariacaca*. [Fotografía]

lenguas vivas, ellos me miran y me interrogan (o quizás soy yo quien te mira y te interroga) ¿hacia dónde vamos? ¿Quiénes somos? Ya no podemos retroceder lo caminado, yo no sé la respuesta, quizás hemos perdido nuestras raíces o solo han crecido más profundamente en la tierra (Rodríguez, 2018).

De diversas maneras, nos *entretajemos* un cuerpo. Desde el dolor, la herida y la huella, pero también desde la recodificación de nuestras corporalidades. No podemos *des-anexarnos* al pasado que aún persiste en nuestro presente, estamos más bien, anexados al sistema de poder que nos urge *criticar*, y esa es una de las grandes complejidades de reconstruirnos e intentar hacernos un nuevo cuerpo político. Desde el deseo, la hibridación, el poder, las raíces, los relatos que nos hicieron creer que eran solo *mitos*, desde repensar toda nuestra construcción de realidad. ¿Cómo ejercemos, si no es de esta manera, una existencia con voz propia que reconfigure nuestras clasificaciones, codificaciones, circulaciones y flujos vitales? Aquella desobediencia epistemológica será la única manera de poder repensar hoy nuestros problemas sociales y estructurales, para crear una nueva somateca corporal llena de nuevos pensamientos, códigos, archivos y memorias.

**APORTACIONES ARTÍSTICAS**



*Evidencias*

*de*

*un*

*cuerpo*

Migrar, es dejar una porción del cuerpo enraizado en otro lugar. A semanas de haber llegado a Sevilla, se empezaron a convulsionar las cosas en el Perú. Durante el mes más álgido de las protestas no hubo momento en el que deje de ver, leer o pensar en los sucesos. Los registros fotográficos y en video parecían ser la única manera de intentar entender o aproximarme a algún sentido de realidad, a la simultaneidad de los hechos, a la complejidad que estando lejos sólo podía esmerarme en observar sin poder hacer absolutamente nada.

Consumir violencia implicó también atravesar muchas instancias inconscientes para poder anestesiarme de tanta crudeza. Lamentablemente, no era una novedad ver a personas andinas en situación de vulnerabilidad extrema, tampoco la violencia por parte de las fuerzas del orden. Lo sorprendente fue, sobre todo, la impotencia de pertenecer a un lugar que ha normalizado la violencia sobre el cuerpo racializado a tal punto que incluso es capaz de justificarla. Pensar cómo nos cabe tanta deshumanización, y si es que acaso habría que convencer a alguien de que un cuerpo es un cuerpo en tanto existe, así como que hay vidas que valen igual que otras.

Desde los 15 años me había dedicado a la fotografía conceptual, siempre desde un lugar ficcional porque el intento de documentar la realidad me generaba mucho conflicto. Las imágenes que consumo día a día y las que consumí desenfrenadamente durante las protestas tenían un efecto disociativo, una sensación de pérdida de corporalidad. Quería crear imágenes de violencia sobre un cuerpo de manera en la que tal vez paradójicamente en la ficcionalidad existan mayores posibilidades de volverlo más real. Por lo cual esta primera obra la abordé desde la realización de esculturas hechas de moldes de alginato, que se asemeja



Figura 26: Proceso de creación *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía, medidas variables.





Figura 27: Proceso de creación *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía, medidas variables.

a aquella cámara que registra una huella, solo que en tres dimensiones.

Estas piezas son una réplica de mi cuerpo pero al mismo tiempo no me pertenecen, se convierten en una pantalla de control que al ser pintadas y registradas por un lente, entran en un terreno ambiguo sobre la veracidad de su existencia. Dicen que la cámara puede registrar evidencias, yo quise inventarlas.

Pintadas con acrílico en un intento de piel realista, mis fragmentos se sumergen en escenarios inventados. Se podría hacer la relación con los tres elementos: agua, tierra y fuego. Yo pienso en las tres clasificaciones geográficas en las que se divide mi país: costa, sierra y selva. Estos convertidos en territorios de posesión, exotización, extracción, deshumanización. Los llevo a las orillas del río, canal del Guadalquivir, mismas aguas a través de las que se iniciaron los procesos de conquista. Paradójicamente hoy, el escenario natural que tengo más cerca.

Al colocarlos en la vía pública se convierten en instalaciones que tienen vida propia y no pasan inadvertidas por los transeúntes. Surgió luego la necesidad de llevar estas piezas al espacio-tiempo del video. Solo en la acción es que cobran vida, en su inmovilidad en referencia al movimiento que lo rodea. Sobre el agua, la cabeza emerge flotante, pacíficamente siendo abrazada por el agua. Sobre la tierra, una mano entra en combustión quemándose sin desintegrarse. Sobre la vegetación, un torso es enterrado y luego visto en tiempo inverso, desde su capacidad de emerger y revertir la acción de violencia. Regreso el cuerpo al territorio como un acto simbólico de supervivencia, sublimando la muerte como la única manera de poder asimilar o entenderla, como un mecanismo de resistencia poética.



Figura 28: Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía, medidas variables. 2023





Figura 29: Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía, medidas variables. 2023





Figura 30: Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía, medidas variables. 2023

Nuestras palabras son igual que pozos, en esos pozos caben las aguas más diversas: cataratas, lloviznas de otros tiempos, océanos que fueron y serán de cenizas, remolinos de ríos y de humanos y lágrimas también. Son lo mismo que nuestras palabras y a veces mucho más, no simples portadores de un significado que siempre es un significado solamente. (César Calvo, 1981)



Ver video en <https://bit.ly/3u99AZ4>

Figura 31: Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Captura de video.  
1 minuto 53 segundos, 2023





Todo mapa

empieza

en

las

orillas





Cuando busco maneras de volver a Lima me enfrento a un mapa que grafica la distancia entre mi casa de *aquí* y mi casa de *allá*. Qué inamovible, real y precisa se ha vuelto toda la data espacial que nos da una interpretación del mundo. Qué ficticias se sienten las formas lineales que delimitan mi barrio, mi ciudad, mi país. El mapa siempre me ha parecido una especie de mentira adquirida que nos la hemos tomado muy en serio.

Cuando miro con distancia hacia Perú, pienso que nadie dimensiona realmente lo que significa habitarlo. No solo desde aquella otredad imaginada desde la distancia geográfica y reforzada por tantas imágenes, sino también desde dentro del mismo país. Nuestra propia diferenciación territorial y sus asignaciones raciales y de clase, nos ha convertido en un país en el que no se comunica una región con la otra. La otredad existe incluso dentro de una misma ciudad, a pocos kilómetros de distancia.

Esta serie son mapas inventados, no pertenecen a ninguna ciudad, pueblo, distrito ni país. Son puras ficciones, compuestas de fragmentos de cuerpos realistas. Volví a la evidencia bajo esta huella escultórica que registra la piel y el volumen con mucho detalle, a la pintura que en algunos casos sigue los trazos de las venas que también podrían ser ríos, y superficies cutáneas que bien podrían ser tierras. Islas, en todo caso, de un cuerpo incompleto que se registra visualmente sobre otros pisos geográficos ficticios. Hago al cuerpo parte de la cartografía inventada, como toda la que existe, y me ayudo de la cámara con sus poderes testimoniales para construir una imagen vívida de un intento de humanizar los territorios.

Estos fragmentos pertenecen a cuerpos de personas latinoamericanas en Sevilla. Personas de diversas edades y procedencias, como si pudiera realizar un pequeño homenaje a las corporalidades propias a pesar de la distancia que me separa del territorio. Durante la realización de las esculturas, estos fragmentos fueron rotos, pulidos, quebrados, como el acto violento que va moldeando el cuerpo según la forma que necesita alcanzar. A pesar de que no siguen la forma específica de ningún mapa, las piezas fueron intervenidas violentamente hasta *parecer* uno.

Al inicio, las registré como piezas de museo. Una colección desde el lenguaje formal e institucional del arte, convirtiéndose en un catálogo de territorios corporales. Luego, decidí darles vida nuevamente al rodearlas de elementos naturales. Finalmente, los mapas se delimitan por las cordilleras que nos elevan, los mares que nos separan, y los ríos que nos atraviesan. De alguna manera, todo mapa empieza en las orillas.



Figura 32: Proceso de creación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 9 piezas, medidas variables. 2023

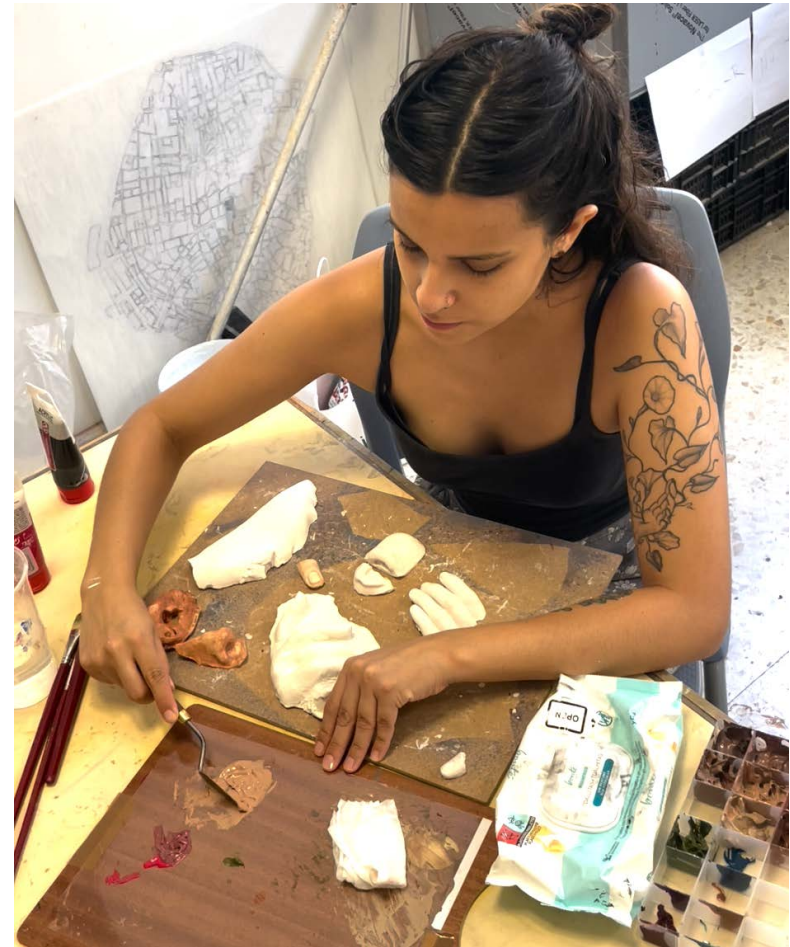


Figura 33: Proceso de creación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 9 piezas, medidas variables. 2023





Figura 34: Aportación Serie. *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. Registro de piezas juntas. 60 x 45 cm, 2023



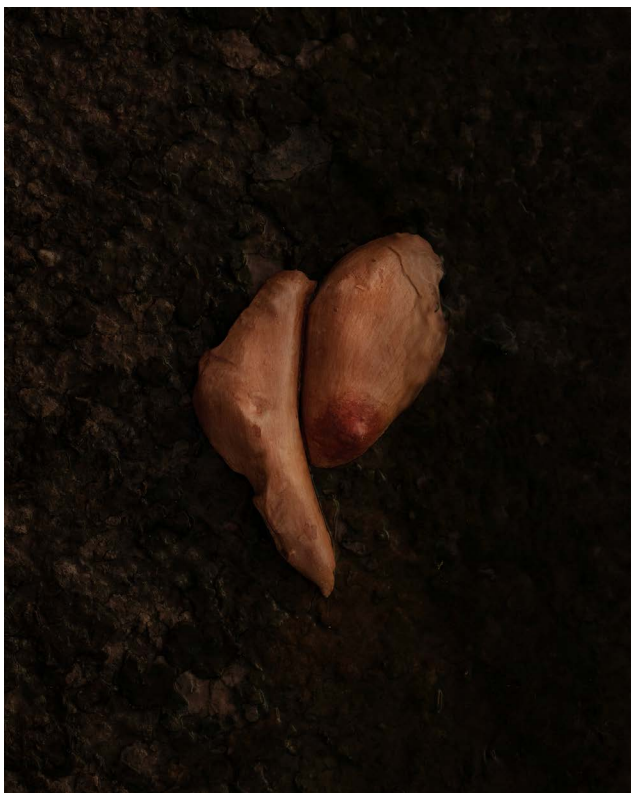


Figura 35: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 17 x 12 cm, 2023



Figura 36: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 9 x 6 cm, 2023



Figura 37: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 9 x 7 cm, 2023



Figura 38: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 10 x 8 cm, 2023

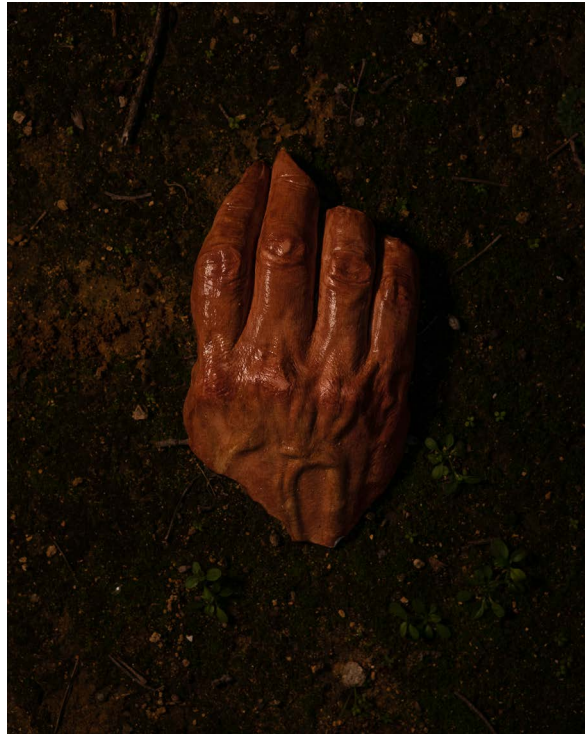


Figura 38: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 17 x 10 cm, 2023



Figura 40: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 20 x 9 cm, 2023



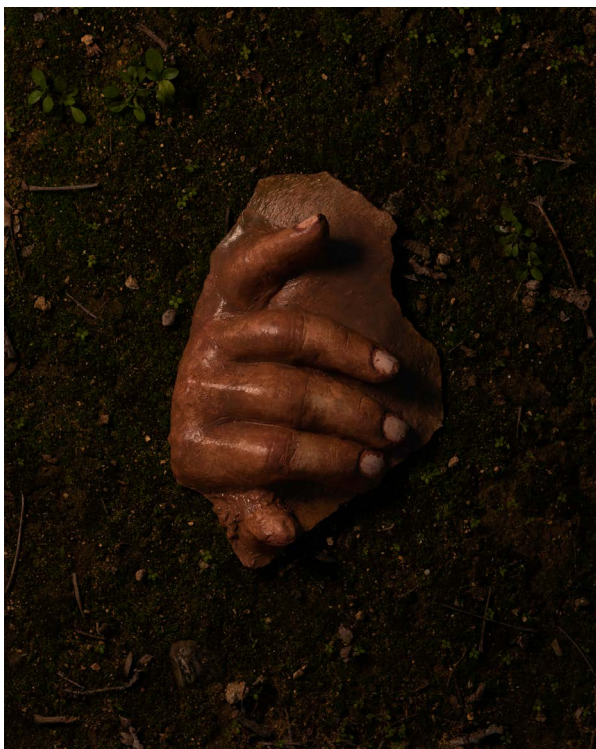


Figura 41: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 17 x 10 cm, 2023



Figura 42: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 16 x 11 cm, 2023



Figura 43: Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 22 x 11 cm, 2023





*Sobre sostener*

*y dominar*

Cuando pienso en el valor de la vida y del cuerpo siendo objeto de debate y de polarización política, no deja de sorprenderme cuán inmersos estamos en dinámicas de poder que han calado a tal punto en el que no se distinguen ni se pueden ya observar con claridad. Se ha naturalizado la jerarquización del valor de las personas por un tema racial, siendo una construcción tan absurda como nociva y normalizada. El acto de la dominación y de ser dominado nos atraviesa en mayor o menor medida a todos los seres existentes, no únicamente por un tema racial o por género, sino porque pertenecemos a un sistema mundial.

Judith Butler (2001) plantea el poder no sólo como una fuerza externa que presiona al sujeto, sino también que lo forma y sujeta, “entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos”. La gran paradoja de la dinámica dominación y subordinación es el impacto psicológico que se construye en las personas, y a partir de la cual forjamos nuestra identidad. Somos de alguna manera sujetos en nuestra cualidad también de ser *sujetados*.

Busco representar dos elementos distintos en forma y materialidad. Por un lado, volví a los moldes realistas para obtener una huella de manos que hacen la acción de sujetar. Estas manos masculinas, aluden a un sistema colonial-patriarcal, con una materialidad rígida, vivida, realista, palpable. Estas manos a su vez, son instaladas en un pared blanca, separándose del resto de su corporalidad para emerger de los muros, como si fueran parte de una estructura más grande.

Quería que estas manos sostengan un cuerpo, pero no uno hecho de la misma pasta, sino uno que exista sólo mediante su representación evocativa. Vuelvo a la imagen fotográfica como ficción de evidencias, para representar un cuerpo en movimiento, sujeto pero inquieto y anónimo. Intenté materializarlo mediante el fotograbado sobre gaza pero el tamaño de estampa me resultó muy pequeño, por lo que lo resolví a partir de una sublimación digital en gasa translúcida. Esta materialidad, a pesar de quitarle el cuerpo al cuerpo, también le da vida propia a la imagen sostenida por las manos, a partir de su ligereza y movimiento. Un cuerpo incoloro, flexible y no tangible, sujeto.



Figura 44: Aportación Obra *Sobre sostener y dominar*. Instalación de resina y gasa. 96 x 70 cm, 2023





*Cartografía*

*de*

*las*

*ausencias*

Ejercer poder sobre *el otro* es un acto que tiene dos fuerzas o elementos. Si se pudiera materializar, sería a través de un movimiento incisivo. Pensando en esta idea, quise crear una escultura hecha por un material punzante, y que en su acumulación pueda generar una forma humana. Llegué al clavo por su capacidad de atravesar, así como por su dualidad de ser puntiagudo por un lado y tener una cabeza inocua por el otro. Experimenté con distintos tamaños de clavos así como soportes que pudieran funcionar como limitación, portal o mecanismo para atravesar de un lado a otro. El cartón era muy rígido y el lienzo muy débil para poder aguantar el peso y la ruptura de la malla que se daba en la acumulación de clavos atravesados.

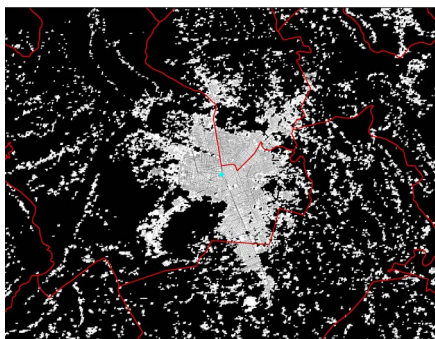
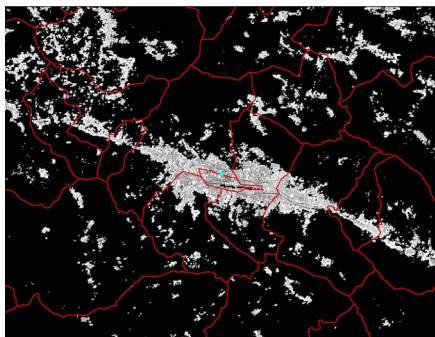
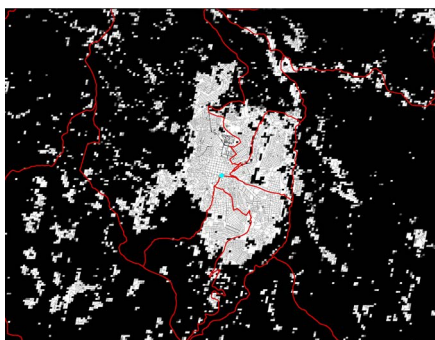
Mi idea era presionar desde el lado plano de los clavos, con uno de mis fragmentos de cuerpo realizados para *Evidencias de un cuerpo*, generando así una huella humana hecha desde la violencia, dándole forma a la presencia o imposición ejercida. De esta manera, llegué al fieltro, un material que tenía la suficiente flexibilidad como resistencia, y que a su vez aportaba un aspecto orgánico, como si estuviera hecho de cabellos de un ser vivo.

Realizar la acción repetitiva de atravesar clavos fue un acto meditativo, desbordante, doloroso, recidivante. Pasé horas atravesando fieltros, pensando también en lo que implica el acto de incidir sobre el otro, en el material metálico que parecía una bala por un lado y una moneda por el otro, también un mineral con sus óxidos, una materia prima. Fue un proceso en el que el material iba develando posibles connotaciones en su presencia, como si trajera consigo una carga simbólica de aquella práctica extractiva, el sistema económico y la violencia inherente a este, todo al mismo tiempo.



Figura 45 y 46: Proceso de creación Serie *Cartografía de las Ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una.





Volví a pensar en el mapa y territorio, pero no como una delimitación artificial o ficticia, sino desde la malla urbana, formada por las áreas que contienen asentamientos humanos dentro de una ciudad. A partir de la data y un programa que procesa y distribuye información en el espacio, le pedí a un experto en el tema que me construyera las formas de las áreas habitadas de las ciudades más afectadas durante las protestas.

Estos soportes de clavos se fueron convirtiendo en las mallas urbanas formadas tanto por los clavos como por los agujeros que dejaron las perforaciones, como si la acumulación de clavos pudiera referir también a este anonimato y homogenización del cuerpo humano que los habita y sus ausencias. Empecé con los mapas de Ayacucho, Juliaca y Cusco que fueron de los más afectados.

Durante las protestas, a medida que incrementaron las muertes, estas dejaban de ser nombres o personas, para convertirse en una descripción cuantitativa. Hoy se habla de 57 fallecidos, un número de cuerpos anónimos para la prensa local e internacional. Durante mi investigación y lectura de los informes realizados por organismos internacionales al respecto de las protestas, fui recopilando los nombres de todas las vidas que perdimos, tanto de los civiles como de las fuerzas armadas, pues todas conforman las ausencias invisibilizadas del territorio.

Figura 47: Malla urbana de Ayacucho. Archivo digital

Figura 48: Malla urbana de Cusco. Archivo digital

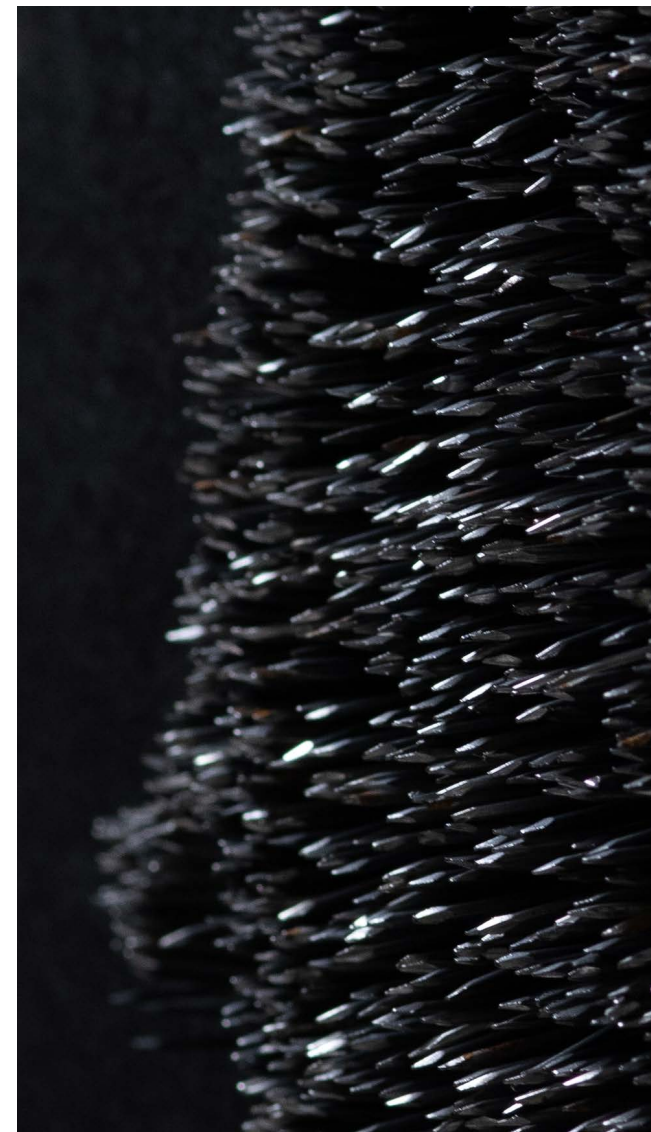
Figura 49: Malla urbana de Juliaca. Archivo digital



Estas obras fueron expuestas como objetos. Sin embargo, me quedé con la sensación de que no lograban hacerle justicia al tributo que rinden. Por lo cual decidí conformar la serie, no solo con las piezas, sino también a través de un video en el que realizo la acción de ir quitando clavos. Era importante que los nombres de las personas fallecidas en cada territorio sean nombradas en voz alta, por lo que a partir de una convocatoria, personas de cada ciudad participaron representando los nombres de cada una de las personas fallecidas, la edad y la causa de muerte. Haciendo de esta obra con voz propia un recordatorio de nuestras ausencias, desde la creación colectiva.

Figura 50: Detalle exposición Serie *Cartografía de las Ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023

Figura 51: Detalle obra *Cartografía de las ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023



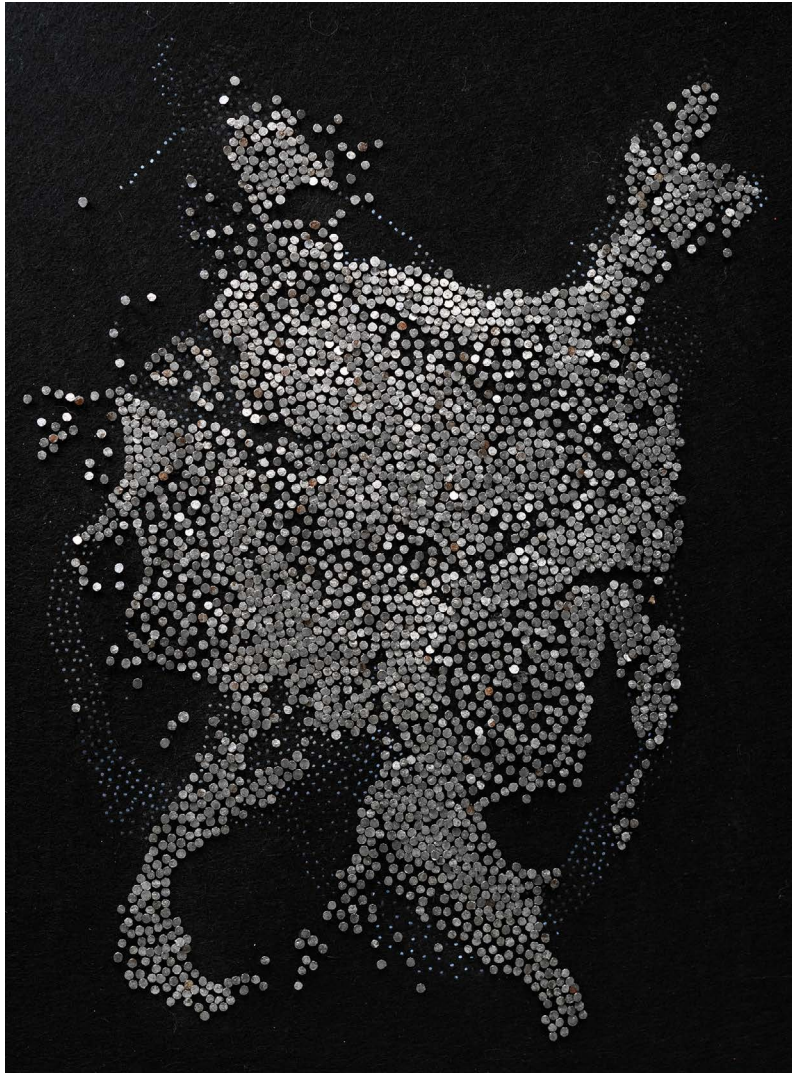


Figura 52: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Juliaca* (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023



Figura 53: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Juliaca* (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023





Figura 54: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Cusco*. (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023

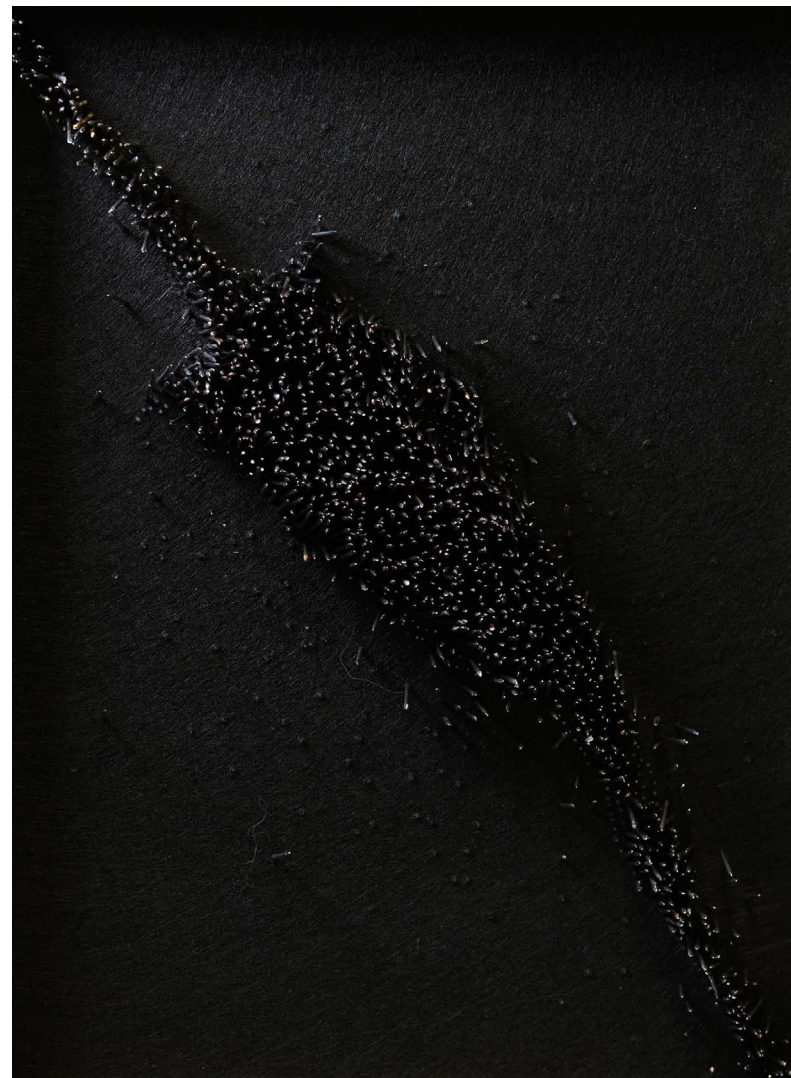


Figura 55: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Cusco*. (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023





Figura 56: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Ayacucho*. (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023

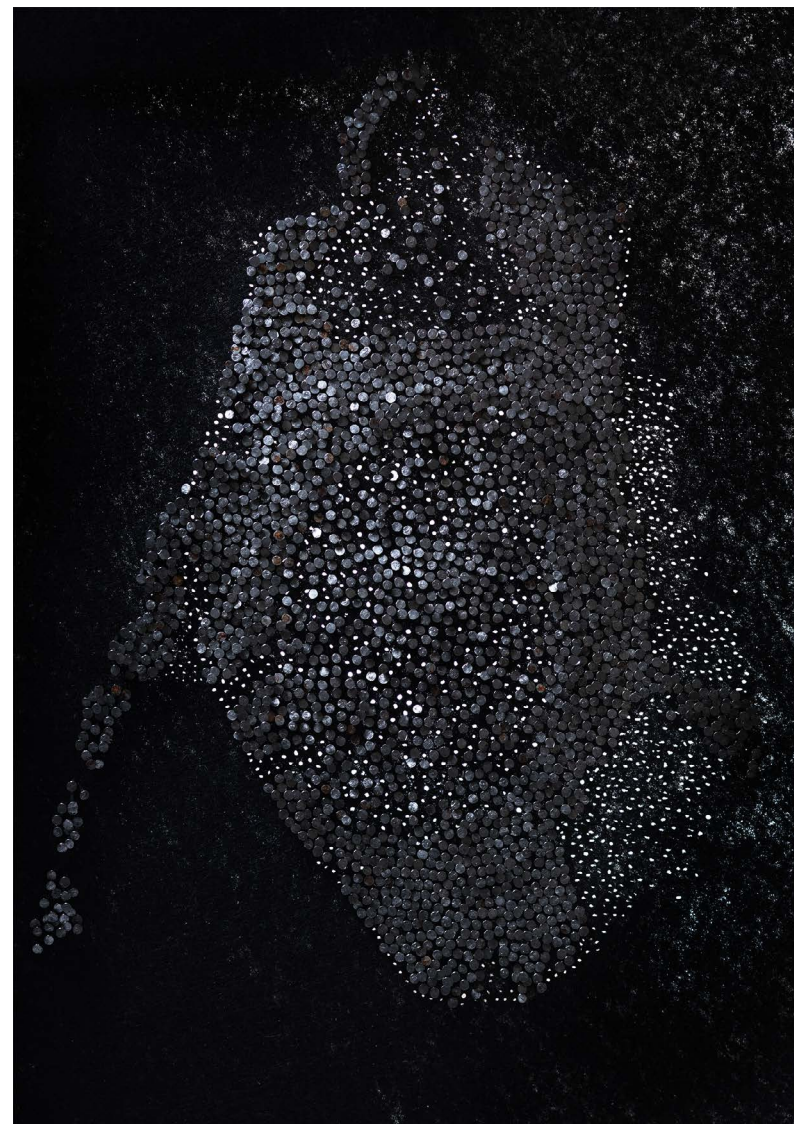


Figura 57: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias - Ayacucho*. (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos. 40 x 33cm cada una. 2023



Ver video QR o  
[bit.ly\\_3QZlwpu](https://bit.ly_3QZlwpu)

Figura 58: Aportación serie *Cartografía de las Ausencias*. Captura video. 2 minutos 35 segundos, 2023.

## Voces de Ayacucho

Datos de las personas extraído del informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2023: 56)

Voz por Sara Paredes, en memoria de Raúl García Gallo de 35 años, quien falleció por impacto de bala por arma de fuego en el estómago.

Voz por Rubria Jeri Sosa, en memoria de José Luis Aguilar Yucra de 20 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en la cabeza.

Voz por Josseline Yaku Coronado, en memoria de Clemer Fabricio Rojas García de 22 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el tórax

Voz por Melissa Sánchez Dávila, en memoria de Edgar Wilfredo Prado Arango de 51 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el tórax.

Voz por Milagros Lucero Torres Huaman, en memoria de C.M.R.A. adolescente de 15 años, quien falleció por trauma torácico por proyectil de arma de fuego.

Voz por Vitka Vanesa Padilla Huaman, en memoria de José Sañudo Quispe de 31 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el tórax.

Voz por Lucy Pariona Sairitupa, en memoria de Jhon Henry Mendoza Huaranca de 34 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el tórax.

Voz por Christell Chuchon Paredes, en memoria de Leonardo David Hanco Chacca de 32 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el tórax.

Voz por Mia Dalid Rivera Pomar, en memoria de Jhonatan Alarcón Galindo de 19 años, quien falleció por impacto de arma de fuego en el abdomen.



## CONCLUSIONES

La experimentación plástica así como los objetivos planteados en este trabajo de investigación artística son solo el inicio y un primer acercamiento hacia un proyecto de mayor dimensión, magnitud y profundización. Se ha logrado plantear una base teórica reafirmada en un movimiento de pensamiento decolonial latinoamericano, que cuestiona y devela estructuras de poder que nos rigen desde hace cinco siglos y que nos siguen rigiendo hasta el día de hoy. Desde la creación artística peruana y latinoamericana se nos muestra la necesidad y urgencia de hablar sobre el territorio consumido, violentado, inventado, de cuestionar imaginarios sobre el sur y lo *indígena*, así como de usar el cuerpo para hablar sobre nuestras heridas coloniales, nuestras raíces, afectos, sincretismos, para resignificar todos los códigos que nos han construido.

Sobre la investigación y experimentación plástica y conceptual, así como el intento de buscar nuevos lenguajes que nos alejen de las imágenes fotográficas insensibilizantes, ha sido un reto

y será un camino de largo aliento. Re-humanizar el territorio y poner en cuestión la raíz de nuestros conflictos actuales, nuestras ausencias, en plural e indefinidas (porque son tantas y con tantos matices que no cabrían en un solo proyecto ni en una vida de producción artística), es un acto que solo funcionará desde la colectividad así como desde la movilización y conciencia social sobre la importancia de tener presente la decolonialidad en cada ámbito de nuestra existencia. Este proyecto, es un pequeño grano de arena ante esta premisa.

Con la escultura, instalación, y aquella imagen fotográfica como herramienta de creación de evidencias puestas al servicio de mentir sin pretensiones realistas, se ha utilizado el lenguaje artístico como agente sensibilizador y catalizador de nuevas existencias, corporalidades desobedientes y tantas memorias insumisas como sean posibles. Aunque nos faltan muchas más.

Es necesario pensar activamente cuál es el lugar que ocupa el arte y su potencial como acto de resistencia, así como el lugar de enunciación: desde dónde se produce, para quién y en qué lugar. No se trata de instrumentalizar ni convertirnos en un objeto que será posteriormente abrazado por el mercado del arte como producto de consumo, sino de encontrar las maneras enunciativas de seguir abriendo puertas a las preguntas, a entender qué lugar ocupamos en las dinámicas de poder. El arte como sujeto de incomodidad y no de anestesia. La poética y la estética como herramientas vitales para descolonizar nuestra manera de crear.

## REFERENCIAS

BALLERO Martín Jaime. y Katherine DE LA CRUZ, 2018. *Las posibilidades del cuerpo en el arte latinoamericano contemporáneo, de la representación al arte acción. Conversaciones con Kukulí Velarde, Sergio Zevallos y Pancho Casas.* Revista Kaypunku (4), 263-325. [Consulta: 15 de Septiembre del 2023] Disponible en: <http://bit.ly/46yJsVZ>

BALLESTER BURGÚÉS, Irene, 2010. *Desde el empoderamiento. Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador: combatividad y resistencia frente al feminicidio mexicano y la desterritorialización chicana.* Revista Arte y políticas de identidad: Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades. Vol 3, 49-58. [Consulta: 13 de Septiembre del 2023] Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/41528/1/117401-465621-1-PB.pdf>

BARTRA Roger, 2007. *Territorios del terror y la otredad.* México: Fondo de cultura económica,

BERARDI Franco, 2016. *Fenomenología del Fin.* Buenos Aires: Caja negra

BUTLER Judith, 2001. *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías de la sujeción.* Madrid: Ediciones cátedra

CALVO Cesar, 1981. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía.* Iquitos: Proceso editores.

CAMPUZANO Giuseppe, 2013. *Saturday Night Thriller.* Lima: Estruendomudo

CATACORA, Oscar, 2017. *Perú estrena su primera película en lengua*

*Aymara.* [En línea] 21 de Julio del 2017. España, Jackeline Fowks. [Consulta: 24 de Octubre del 2023] Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/07/21/actualidad/1500603368\\_109329.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/21/actualidad/1500603368_109329.html)

COMISION Interamericana de Derechos Humanos (23 de Abril del 2023). *Situación de Derechos Humanos en Perú en el contexto de las protestas sociales.* [Consulta: 03 de Junio del 2023] Disponible en: [www.cidh.org](http://www.cidh.org)

DEFENSORÍA del Pueblo Perú, 2022. *Reporte de conflictos sociales N. 219 - Mayo 2022.* Lima, Perú. [Consulta: 5 de Julio del 2023] Disponible en: <https://www.defensoria.gob.pe/wp-content/uploads/2022/06/Reporte-Mensual-de-Conflictos-Sociales-N%C2%B0-219-Mayo-2022.pdf>

DIAZ Santiago, 2020. *Hacerse unx cuerpox. La performance decolonial como epistemología corporante.* Entramados: educación y sociedad (8) 65-82. [Consulta: 16 de Septiembre del 2023] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7771469>

DUSSEL Enrique, 2020. *Siete ensayos de filosofía de la liberación: Hacia una fundamentación del giro decolonial.* Madrid: Editorial Trotta

FANON Frantz, 1952. *Piel Negra, Máscaras Blancas.* España: Ediciones Akal

FONTCUBERTA Joan, 1997. *El beso de Judas: Fotografía y verdad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FUSCO Cuco, 2011. *La otra historia del performance intercultural,* en D. Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de performance* (305-342). México, D. F.: FCE.

GALEANO Eduardo, 1971. *Las venas abiertas de Latinoamérica*. México: Siglo XXI Editores

GÓMEZ-PEÑA Guillermo, 2002. *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México, D. F.: Océano.

LORDE Audre, 2007. *Sister outsider. Essays and speeches*. Berkeley: Crossing Press.

MATOS MAR José, 1984. *Desborde Popular y Crisis del Estado*. Lima: IEP Ediciones.

MATOS MAR José, 1990. *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. Unesco. [Consulta: 24 de Octubre del 2023] Disponible en: <https://bit.ly/3ukc8nb>

MIGNOLO Walter, 2005. *La idea de América Latina*. Editorial Felisa.

MIGNOLO Walter, 2015. *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad*. España: Edicions Bellaterra.

NACIONES Unidas Derechos Humanos, 2023. *Observaciones sobre la situación de los derechos humanos en el contexto de las protestas en Perú*. 19 de Octubre del 2023. [Consulta: 20 de Octubre del 2023] Disponible en: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/countries/peru/Peru-Report-2023-10-18-SP.pdf>

OFICINA de Información Diplomática, 2023. *Ficha país: Perú*. Lima [Consulta: 5 de Julio del 2023] Disponible en: [https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/PERU\\_FICHA%20PAIS.pdf](https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/PERU_FICHA%20PAIS.pdf)

PATIÑO NUÑEZ Alberto, 2020. *Hibridación y trauma en el proyecto Corpus de Kukulí Velarde*. Revista Arte Y Diseño A&D, (7), 34-44.

[Consulta: 15 de Septiembre del 2023] Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/21732>

PRECIADO Paul B., 2022. *Dysphoria Mundi*. Barcelona: Anagrama

RISSO Julio Leandro, 2020. *De inclusiones excluyentes: Desierto, otredad indígena y territorialidad nacional en las primeras producciones geográficas de Argentina*. Culturales, 8, e517. [Consulta: 17 de Octubre del 2023] Disponible en: <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/830>

RODRIGUEZ Prin, *Los hijos de Pariacaca*. [En línea] [Consulta: 17 de Octubre del 2023] Disponible en: <https://www.prinrodriguez.com/hijosdepariacaca>

RUIZ CALVENTE Martín, 2010. *El cuerpo humano como objeto estético*. A Parte Rei. Revista de filosofía. [Consulta: 19 de Octubre del 2023] Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/calvente72.pdf>

QUIJANO Anibal, 2000. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En LANDER Edgardo, 2000. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, pp. 201-246.

SEGATO Rita, 2007. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

SEGATO Rita, 2013. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

SONTAG Susan, 2003. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara

VELARDE Kukulí, 2016. [En línea] [Consulta: 6 de Octubre del 2023] Disponible en: <https://www.kukulivelarde.com/>

## RELACIÓN DE IMÁGENES

**Figura 1:** Pág. 22. Anna Bella Geiger, 1978. *Nuestro pan de cada día* [Seis postales impresión offset a partir de fotografías y una bolsa de pan serigrafiada]. 16,5 x 12 cm. Museo Reina Sofía, Fotografía de Januário Garcia. [consulta: 23 de junio del 2023]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/o-pao-nosso-cada-dia-pan-nuestro-cada-dia>

**Figura 2:** Pág. 25. Las Yeguas del apocalipsis, 1989. *La conquista de América* [performance] [consulta: 16 de agosto del 2023]. Disponible en: <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

**Figura 3:** Pág. 25. Lorena Wolfer, 1995-1997. *Territorio Mexicano* [performance]. Fotografía por Martín L. Vargas. [consulta: 18 de agosto del 2023]. Disponible en: <https://lorenawolfer.net/2023/02/25/territorio-mexicano/>

**Figura 4:** Pág. 28. Regina Galindo, 2015. *Desierto* [performance] Fotografía por Rodrigo Maulen [consulta: 20 de agosto del 2023]. Disponible en: <https://www.reginajosegalindo.com/desierto/>

**Figura 5:** Pág. 28. Regina Galindo, 2015. *Tierra* [performance] Fotografía por Bertrand Huet [consulta: 20 de agosto del 2023]. Disponible en: <https://www.reginajosegalindo.com/>

**Figura 6:** Pág. 35. Claudia Coca, 2019. *Tempestades* [Instalación de dibujos en carbón vegetal y pasteles sobre lino.] 50 x 35 cm cada uno. Vista de instalación de la exposición "Fricciones" de BienalSur en el Centro Cultural Paco Urondo de la UBA, Buenos Aires, Argentina. [consulta: 20 de agosto del 2023]. Disponible en: <https://claudiacoca.com/cuentos>

**Figura 7:** Pág. 38-39. Sandra Gamarra, 2021. *Descubrimientos (El descubrimiento de América – El descubrimiento de Europa)*. [Técnica mixta sobre tela] Díptico: 145 x 190 cm cada unidad [consulta: 4 de julio del 2023]. Disponible en: <http://juanadeaipuru.es/artista/sandra-gamarra/>

**Figura 8:** Pág. 41. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, 1994. *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*. [performance] [consulta: 3 de septiembre del 2023]. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios/>

**Figura 9:** Pág. 46. Rodríguez Lira, 1907. *E. Robuchon rodeado de indios huitotos fuñuñas* [fotografía] En: *Imágenes e imaginarios de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. Lima: CAAAP, P. 46

**Figura 10:** Pág. 50. Reuters, 2019. *Imágenes de los disturbios vividos en Chile*. Captura de noticia del diario Última hora. [consulta: 3 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.ultimahora.es/noticias/internacional/2019/10/31/1117521/claves-crisis-latinoamericana-corrupcion-desigualdad-estancamiento.html>

**Figura 11:** Pág. 50-51. Getty, 2019. *Manifestantes, subidos a un monumento este viernes, en Santiago de Chile*. En vídeo, una de las multitudinarias marchas en Chile esta semana. Captura de noticia del diario El país. [consulta: 3 de octubre del 2023]. Disponible en: [https://elpais.com/internacional/2019/10/26/america/1572112346\\_368643.html](https://elpais.com/internacional/2019/10/26/america/1572112346_368643.html)

**Figura 12:** Pág. 51. Alessandro Cinque, 2023. *Manifestantes en la marcha "Toma Lima"*. Captura de la noticia del diario RTVE. [consulta: 3 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20230125/claves-protestas-peru/2417407.shtml>

**Figura 13:** Pág. 59. Kukuli Velarde, 2012. *Santiago, serie Corpus* [cerámica] En: *Hibridación y trauma en el proyecto Corpus* de Kukuli



Velarde. Lima: A & D, P. 38

**Figura 14:** Pág. 60. Kukuli Velarde, 2012. *San Sebastián, serie Corpus*. [Arcilla de baja temperatura, engobes, pan de oro y madera] 38 x 18 x 18 pulgadas. Inspirado en la cultura Moche (Perú) [consulta: 16 de septiembre del 2023]. Disponible en: <https://www.infoceramica.com/2023/07/kukuli-velarde-corpus/>

**Figura 15:** Pág. 63. Kukuli Velarde, 1999-2000. *Santa Chingada: La mujercita perfecta* [cerámica y técnica mixta] 63.5 x 45.7 x 29.2 cm. Smithsonian American Art Museum. [consulta: 16 de septiembre del 2023]. Disponible en: <https://americanart.si.edu/artwork/santa-chingada-perfect-little-woman-118688>

**Figura 16:** Pág. 63. Kukuli Velarde, 2004-2010. *Plunder me baby o Saquéame bebé* [cerámica] [consulta: 16 de septiembre del 2023]. Disponible en: <https://www.kukulivelarde.com/portfolio/plunder/>

**Figura 17:** Pág. 64. Adriana Varejão, 1995. *Piel a la moda de los azulejos* [Óleo sobre tela] 140 x 160 cm. Fotografía de Vicente de Mello [consulta: 16 de septiembre del 2023]. Disponible en: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5e7d3d07567183139525f789/34/adriana-varejao>

**Figura 18:** Pág. 67. Christian Bendayan, 2019. *Indios antropófagos* [Óleo sobre láminas de metal y pernos] 295 x 485 cm. [consulta: 16 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.e-venise.com/biennale-venise/2019/christian-bendayan-indios-antropofagos-perou-biennale-art-venise-2019.html>

**Figura 19:** Pág. 70. Giuseppe Campuzano, 2007. *La virgen de las guacas* [Impresión cromogénica] 70 x 194 cm. Fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo. En: Saturday Night Thriller. Lima, Estruendomudo, 2013. P. 95

**Figura 20:** Pág. 72. Giuseppe Campuzano, 2011. *Carnet. Fotografías para documento de identidad*. [Fotografía] Medidas variables. Fotografía de Claudia Alva. En: Saturday Night Thriller. Lima, Estruendomudo, 2013. P. 228

**Figura 21:** Pág. 74. Christian Bendayan, 2007. *La madre del lago* [Óleo sobre tela] 120 x 90 cm [consulta: 16 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.instagram.com/christianbendayan/>

**Figura 22:** Pág. 75. Christian Bendayan, 2006. *Esperando la Creciente* [Óleo sobre tela] 140 x 180 cm [consulta: 16 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.instagram.com/christianbendayan/>

**Figura 23:** Pág. 77. Oscar Catacora, 2017. *Wiñaypacha* [Película] [consulta: 23 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://noevaldi240.wixsite.com/novaliart/single-post/2018/05/06/sobre-wi%C3%B1aypacha>

**Figura 24:** Pág. 79. Prin Rodriguez, 2019. *Los hijos del Pariacaca* [Fotografía] [consulta: 1 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.prinrodriguez.com/hijosdepariacaca>

**Figura 25:** Pág. 79. Prin Rodriguez, 2019. *Los hijos del Pariacaca* [Fotografía] [consulta: 1 de octubre del 2023]. Disponible en: <https://www.prinrodriguez.com/hijosdepariacaca>

**Figura 26:** Pág. 87. Proceso de creación *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía (medidas variables) Fotografía de la autora.

**Figura 27:** Pág. 88. Proceso de creación *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía (medidas variables) Fotografía de la autora.

**Figura 28:** Pág. 90-91. Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía (medidas variables) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 29:** Pág. 92-93. Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía (medidas variables) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 30:** Pág. 94-95. Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Fotografía (medidas variables) 2023 Fotografía de la autora.

**Figura 31:** Pág. 97. Aportación Serie *Evidencias de un cuerpo*. Captura de video (1 minuto 53 segundos) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 32:** Pág 102. Proceso de creación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (9 piezas, medidas distintas) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 33:** Pág 103. Proceso de creación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. 9 piezas, medidas variables. 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 34:** Pág 104-105. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico. Registro de piezas juntas (60 x 45 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 35:** Pág 106. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (17 x 12 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 36:** Pág 106-107. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (9 x 6 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 37:** Pág 107. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (9 x 7 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 38:** Pág 108. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (10 x 8 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 39:** Pág 108-109. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (17 x 10 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 40:** Pág 109. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (20 x 9 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 41:** Pág 110. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (17 x 10 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 42:** Pág 110-111. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (16 x 11 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 43:** Pág 111. Aportación Serie *Todo mapa empieza en las orillas*. Instalación escayola y acrílico (22 x 11 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 44:** Pág 116-117. Aportación Obra *Sobre sostener y dominar*. Instalación de resina y gasa (96 x 70 cm) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 45:** Pág 121. Proceso de creación Serie *Cartografía de las ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 46:** Pág 121. Proceso de creación Serie *Cartografía de las ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 47:** Pág 122. Malla urbana de Ayacucho creada en ArcMap, 2023. Archivo digital de la autora.

**Figura 48:** Pág 122. Malla urbana de Cusco creada en ArcMap, 2023. Archivo digital de la autora.

**Figura 49:** Pág 122. Malla urbana de Juliaca creada en ArcMap, 2023. Archivo digital de la autora.

**Figura 50:** Pág 124-125. Detalle exposición Serie *Cartografía de las Ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33 cm cada una) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 51:** Pág 125. Detalle obra *Cartografía de las ausencias*. Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 52:** Pág 126. Aportación serie *Cartografía de las ausencias - Juliaca*. (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

**Figura 53:** Pág 127. Aportación serie *Cartografía de las ausencias - Juliaca*. (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora.

**Figura 54:** Pág 128. Aportación serie *Cartografía de las ausencias - Cusco*. (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

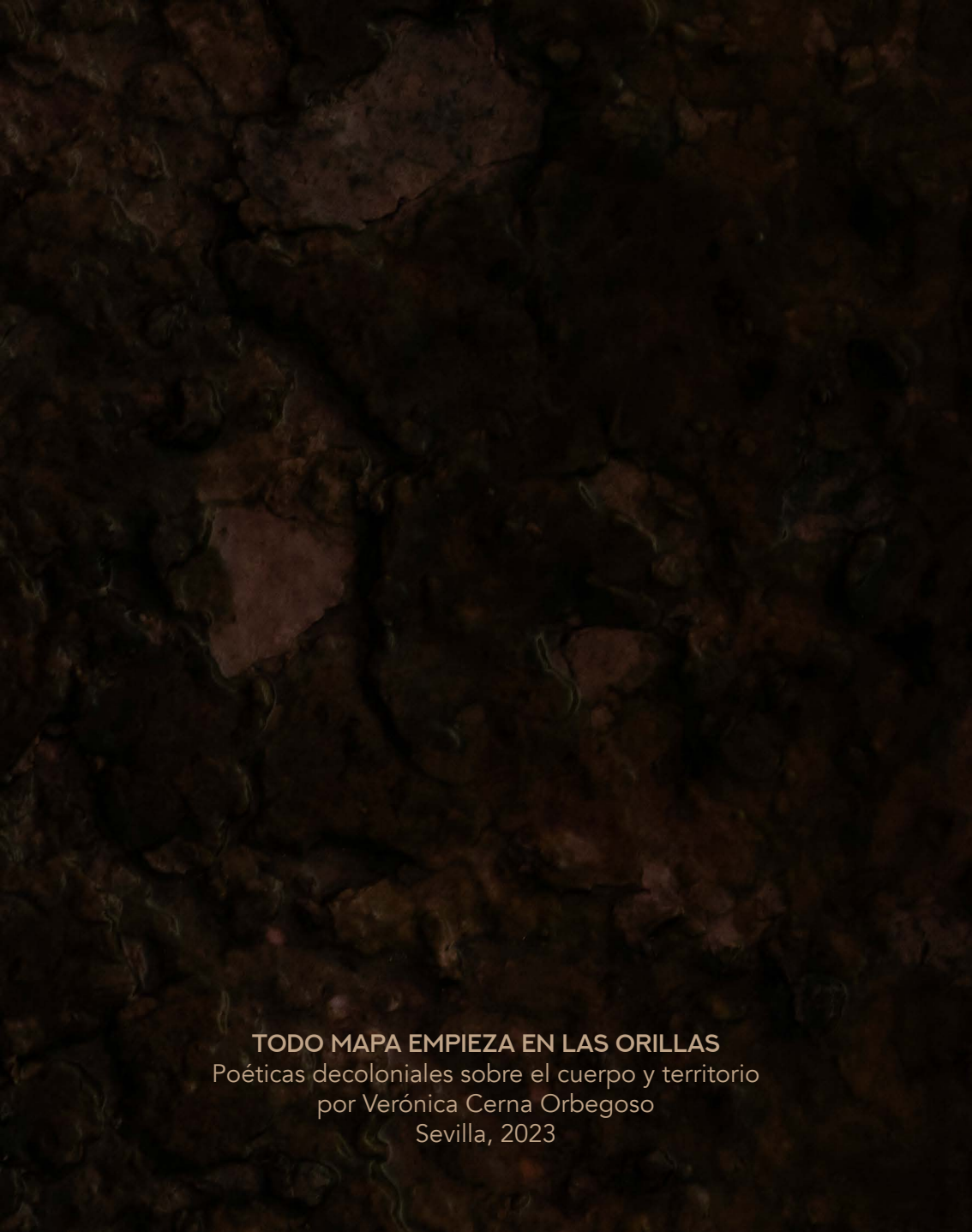
**Figura 55:** Pág 129. Aportación serie *Cartografía de las ausencias - Cusco*. (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

**Figura 56:** Pág 130. Aportación serie *Cartografía de las ausencias -*

*Ayacucho*. (Detalle lado A) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

**Figura 57:** Pág 131. Aportación serie *Cartografía de las ausencias - Ayacucho*. (Detalle lado B) Instalación de 3 piezas de fieltro y clavos (40 x 33cm cada una) 2023. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

**Figura 58:** Pág 132. Aportación serie *Cartografía de las ausencias*. Captura video (2 minutos 35 segundos) 2023. Fotografía de la autora.



**TODO MAPA EMPIEZA EN LAS ORILLAS**

Poéticas decoloniales sobre el cuerpo y territorio  
por Verónica Cerna Orbegoso  
Sevilla, 2023