



SOBRE EL CUERPO EN TENSION:
ENTRE CULTURAS

Sarita Valentina Cadena Charfuelan

SARITA VALENTINA CADENA CHARFUELAN
Sobre el cuerpo en tensión: entre culturas

DIRECTOR
Elias Heim

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA CALI
Facultad de Creación y Hábitat
Departamento de Habitat
Artes Visuales
Cali, 16 de junio de 2025.

ARTÍCULO 23 de la Resolución No. 13 del 6 de Julio de 1946, del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana.

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la Verdad y la Justicia”.

// AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Byron y Ana por todas las formas en que sin saber, me acompañaron en este proceso, no sería posible sin su incansable ayuda y amor.

A Nicolas por ser la persona que me escuchaba y motivaba siempre, aun cuando me perdía en las dudas.

A Martina, Maria Jose y Miguel por ser las risas y ese apoyo en toda la carrera. Por hacer que la exposición sea una posibilidad real.

A Maria Camila por su apoyo, sus consejos y su seguridad.

A Gabriela, por esas fotografías tan increíbles.

A mi asesor Elias Heim, por todos los aprendizajes, por abrazar la mutación y los cambios que surgían cada vez.

A mis maestros, por darle forma a muchos procesos y realizaciones, vividos en la carrera.

:/CONCESIÓN

A modo de concesión y para que el proceso siga su curso de la forma más natural posible, planteó desde aquí en adelante una deriva de las Artes Visuales. Con la intención de que esta misma deriva, vaya poniendo sus límites y estableciendo sus objetivos. Es probable que si este trabajo se hace público, ya los haya visto (tal vez los encuentre escritos al final, dada su naturaleza mutante).

En la indecisión que me ha acompañado hasta ahora en mis procesos de creación, tomaré la intención investigativa y experimental que posee este formato que mide las competencias adquiridas en la carrera, como una oportunidad para entender un poco más, las curiosidades que son recurrentes en mi forma de hacer. No trato de resolver algo, aquí no hay un punto final, no pretendo argumentar o desmentir una hipótesis formulada.

Me voy a enfrentar a la indecisión y a las dudas.

:/CONTENIDO

Declaración de artista	6
Derivas iniciales	7
Team	9
Desde la raíz	10
Problemática	11
Desarrollo de La investigación, Marco teórico	12
El cuerpo como sujeto en tensión	13
Territorio en Tránsito	15
Lo oculto, lo híbrido y lo mutante	17
Sobre el proceso, creación	21
Antecedentes	22
Mirada sobre el tejido en conjunto	26
Búsqueda Material	27
Injertos	30
Condensadoras	44
Excentricos	55
Objetivo General	71
Montaje	72
Exposición y sustentación	81
Consideraciones finales	105
Referencias	106
Lista de Imágenes	107

::DECLARACIÓN DE ARTISTA

Ipiales, Nariño, Colombia, 2001

Es recurrente el interés por la tensión entre lo interno y lo externo, entendida desde el cuerpo como el lugar donde esa dualidad se configura y se hace visible. Surge de una experiencia personal de desconexión corporal que me llevó a cuestionar las dinámicas que nos separan de nosotros mismos y, en consecuencia, del entorno y la cultura. Trabajo desde la integración de diversos materiales, como lugares de inscripción de códigos culturales. Me interesa indagar sobre eso que permanece oculto en los sistemas de pertenencia que asimilamos. Desde una perspectiva crítica e introspectiva, desarrollo procesos que se materializan principalmente en la escultura, el dibujo y el grabado, y que en ocasiones se expanden hacia la fotografía, el vídeo y la instalación.



Figura 2. Cuerpo ciudad. Dibujo, 2023. Tinta sobre papel.

#:DERIVAS INICIALES

Desde hace algunos años, gran parte de mis procesos artísticos han girado alrededor del cuerpo, no necesariamente como una representación anatómica o figurativa, sino como una estructura en tensión, vulnerable, fragmentada y constantemente atravesada por fuerzas externas. Aunque a veces intento distanciarme de esa concepción que ha sido discutida ya tantas veces, siempre emerge como un interrogante en las piezas. Más que un tema, se ha convertido en una condición que atraviesa mi práctica.

Desde los distintos medios, han aparecido preguntas sobre la manera en la que el cuerpo habita, se adapta, se contiene, se deforma o se fragmenta frente a un entorno. Un cuerpo que se transforma de forma hostil para acoplarse a nuevos espacios, objetos o contextos. Con el tiempo, he entendido que muchas de estas piezas comparten una misma preocupación, se trata de escudriñar en esa imposibilidad del cuerpo para habitar plenamente un espacio, una cultura o un territorio. Permanece siempre esa sensación de extrañamiento, donde el cuerpo aparece incompleto, desplazado o suspendido entre múltiples estados. Esta investigación nace justamente de esa persistencia.

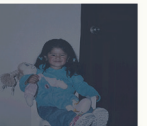
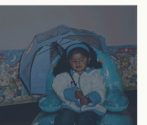
:/DESDE LA RAÍZ

Considero significativo en este punto, hablar un poco de las motivaciones que atraviesan estas piezas. Aunque no es completamente necesario revelar el origen personal, puede ser valioso entender un poco más las razones de estos cuestionamientos que me han movilizado hasta ahora. No busco enmarcar el proyecto dentro de lo autobiográfico, pero pienso que puede ser interesante comprender el trasfondo, las decisiones, las experiencias y los procesos que lo sostienen.

Nací en Nariño, en Ipiales específicamente, en donde viví hasta los 8 años, una ciudad fría, con personas muy amables y reservadas. En otras partes del país se conoce al nariñense como una persona trabajadora, a veces callada, contenida. En mi experiencia, se trata de una cultura más pasiva, endogámica y profundamente tradicional, con una serie de costumbres arraigadas que se resisten al paso del tiempo. Este carácter lo convierte en un territorio andino protegido, casi cerrado sobre sí mismo. Aún persisten allí muchas tradiciones indígenas, en Guachucal, el pueblo de origen de mi familia materna. Crecí con esa herencia muy próxima, tangible, como un tejido bastante acogedor que me sostenía sin que lo cuestionara demasiado.

Llegué a Cali, en el 2009, por una serie de oportunidades laborales de mis padres y desde entonces sentí cómo todo se transformaba. El clima es el primer factor que marcó una gran diferencia, los 30 °C denotan un cambio inmediato en el cuerpo. Pero más allá de la temperatura, el cambio más fuerte fue el cultural-corporal. Cali es una ciudad mucho más abierta, más expresiva y sin ánimo de recogerse ante el otro, es una ciudad expuesta. En sus rasgos tradicionales que han sido permeados por distintos factores sociales, veo que tiene una mirada particular sobre la mujer y su papel en la sociedad. Allí, los estereotipos de belleza están aún más reforzados y el uso del cuerpo está mucho menos inhibido que en Nariño. El cuerpo en este lugar se convierte en algo que se muestra, que se mueve, un elemento que busca ser visto.

A raíz de este desplazamiento, emergió una tensión constante, por un lado, el deseo de conservar el origen, las costumbres, las formas de relacionarse que provienen de una cultura que guarda y protege. Por el otro, la exposición inevitable a una forma de vida que abre, que exhibe, que hace visible lo que antes se mantenía oculto. Entre ambos lugares, entre lo propio y lo ajeno, lo guardado y lo expuesto, la tradición y la transgresión, intento comprender y nombrar materialmente estas tensiones.



Por tanto, este proyecto decide quedarse en medio

La zona ambigua
La zona de tensión

Mudar un territorio simbólico
Cambiar de territorio físico
Dejar que el cuerpo se enfrente, se acoja y se corrija ante esa alteración

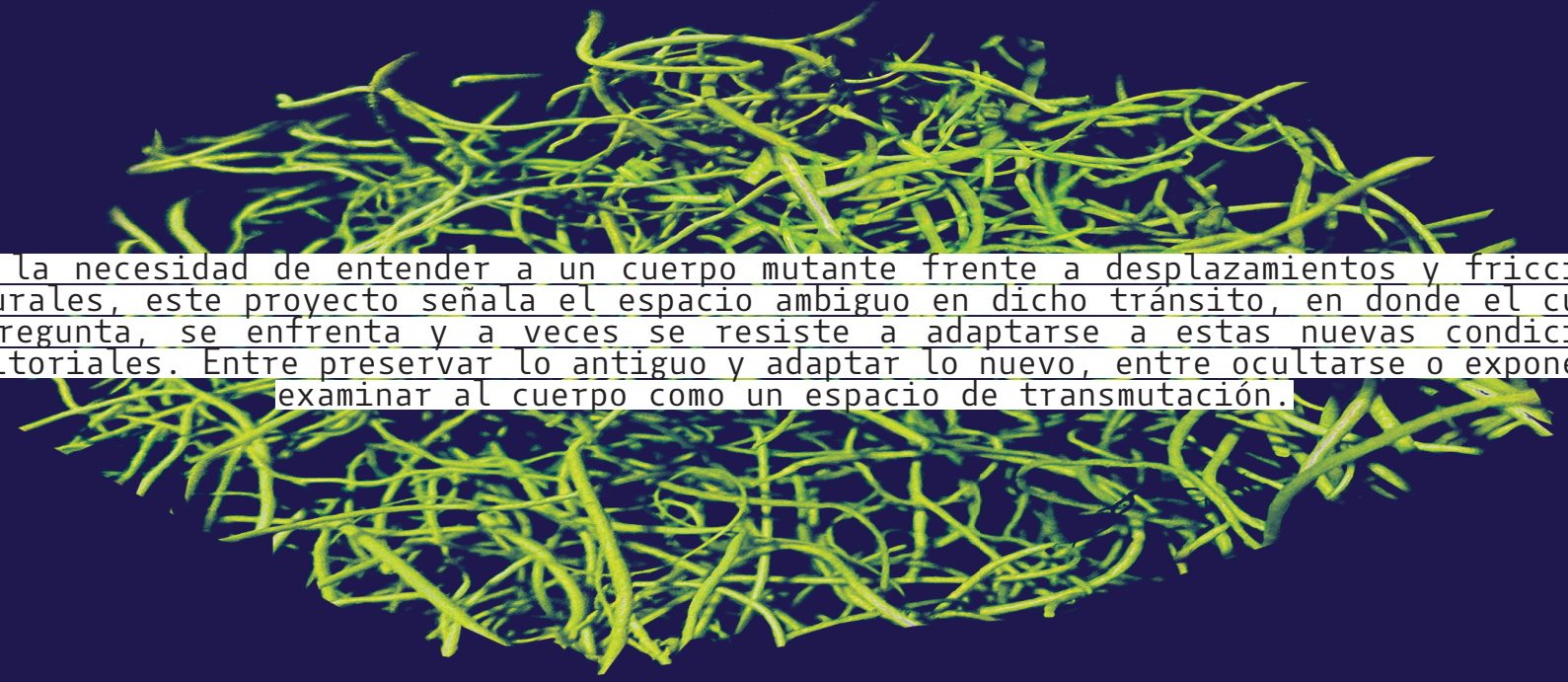
Quiero exponer esa sensación a detalle, ese espacio limitado en el que el cuerpo desde sus reacciones intenta tener la potestad

Las adaptaciones térmicas
La manera en la que el sudor regula el cambio
La forma en la que se hincha o se encoge
La forma en la que se viste y se muestra
Las condiciones que acoge y aquellas que rechaza

Las ausencias nuevas

Las nuevas añadiduras
Los nuevos escondites
Las nuevas formas de hablar
De saludar
De caminar

Decidir entre eso que se tenía y eso que se debe asumir
El cuerpo como sensación, como el primer lugar en donde se evidencia el tránsito
Todo lo forzado y lo natural de este.



Ante la necesidad de entender a un cuerpo mutante frente a desplazamientos y fricciones culturales, este proyecto señala el espacio ambiguo en dicho tránsito, en donde el cuerpo se pregunta, se enfrenta y a veces se resiste a adaptarse a estas nuevas condiciones territoriales. Entre preservar lo antiguo y adaptar lo nuevo, entre ocultarse o exponerse, examinar al cuerpo como un espacio de transmutación.

::PROBLEMÁTICA

El desplazamiento territorial conlleva transformaciones que van más allá del cambio geográfico. Al habitar un nuevo contexto cultural, el cuerpo atraviesa procesos de reorganización, simbólica, física y conductual que son naturalizados o ignorados. En una sociedad contemporánea marcada por la movilidad y la migración, pocas veces se reflexiona sobre esas tensiones corporales que emergen de estos procesos de tránsito e hibridación cultural.

El cuerpo es el primer espacio donde estas transformaciones se hacen visibles, es la primera materia en la negociación de las estructuras culturales previas y las nuevas formas de comportamiento impuestas. Es la razón por la que la hibridación no puede entenderse como un proceso armónico ni estable en todos los casos, es conflictivo, ambiguo y muchas veces silencioso. De esta manera, el cuerpo no sólo responde de forma física al territorio que habita, sino que también es testigo de las contradicciones que están en pertenecer, conservar y transformarse.

El problema se centra en indagar cómo estas tensiones culturales se inscriben en el cuerpo, examinar el estado de tránsito y sobre todo cuestionar la idea de que un cuerpo pueda ser completamente estable, puro o plenamente perteneciente a una estructura cultural. Busca abrir la pregunta por aquello que el cuerpo nunca termina de fijar por completo.



Desarrollo de la investigación

MARCO TEORICO

EL CUERPO COMO SUJETO EN TENSIÓN

El cuerpo en tensión es definitivamente un elemento clave, de investigación e interés. La definición de tensión como la propone la Real Academia Española (2025), "Estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen", se refiere precisamente a una definición física sobre dicha tensión, es decir, es un cuerpo que no está permanentemente en alguna de las dos polaridades. Más allá de lo físico, comprendemos al cuerpo como un territorio de inscripción en donde convergen distintos aspectos que lo moldean, desde su biología, su funcionamiento interno, hasta las capas exteriores que lo permean, el ambiente, lo territorial, lo social y lo cultural.

La tensión a la que me refiero de forma específica en este proyecto, está determinada por esos cambios territoriales, donde están implícitas las normas, las tradiciones y las creencias que se van adaptando en un lugar determinado, pero más allá de los procesos de adaptación, el interés principal se encuentra en los puntos de fuga, de resistencia y de ambigüedad que surgen dentro de estos cambios. Ni completamente libre, ni completamente sometido, sino en una negociación constante entre las fuerzas que lo atraviesan. Estas fuerzas, nunca aparecen resueltas del todo.

Las reflexiones de Henri Bergson permiten entender al cuerpo como un punto de acción y relación con el mundo, más que como un centro fijo de percepción. El cuerpo es materia que responde al entorno, se adapta y se configura continuamente frente a las imágenes, las fuerzas y los estímulos que lo rodean. Es interesante ver que antes de siquiera de tomar acción, el cuerpo ya está comprometido con el mundo, en la posibilidad del gesto y de la experiencia. El cuerpo entonces es una materia abierta, y sensible


en donde convergen fuerzas opuestas, interior y exterior, propio y ajeno, estabilidad y transformación afectada por el contexto que habita.

Desde estas reflexiones, es pertinente mencionar la obra de Marisol Escobar, la artista venezolana que desarrolló una serie de esculturas enigmáticas que me han causado gran impacto. Ahí veo cuerpos en tensión de varios tipos, los cubos de madera que decidió no tallar, la rigidez de las figuras en contextos sociales, las normativas de vestimenta y la alusión al papel de la familia tradicional, dejan mucho que pensar. Pero sobre todo está en esa rigidez, pues algo guarda dentro del cubo estático, algo que no se dice está presente. Se trata de un cuerpo que aparenta cierta unanimidad pero que estructuralmente en el adentro parece no estar del todo resuelto.



Figura 3. The Party, Marisol Escobar, 1966. Museo de Arte de Toledo. Revista Artishock 2025.

Desde esta perspectiva, ser cuerpo implica inevitablemente exponerse, entrar en relación con aquello que nos atraviesa, nos afecta y modifica nuestra manera de habitar el mundo. La tensión deja entonces de ser un estado, para convertirse en una condición inherente de la existencia corporal. El cuerpo se estira, se desplaza, se adapta y resiste continuamente frente a las fuerzas que lo rodean, sosteniéndose no desde el equilibrio, sino desde una negociación permanente con el entorno. Precisamente, esa condición de apertura, de transformación e inestabilidad es la disposición material y conceptual que busco investigar en este proyecto.



¿Qué es éste, quién es el cuerpo? Éste que os muestro, ¿pero todo «éste»? ¿todo lo indeterminado del «éste» y de los «éste»? ¿Todo eso? Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastornan. [...] Cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas. Nada más propio, nada más ajeno a nuestro viejo mundo.

- Jean Luc Nancy, 2000, p.10

::TERRITORIOS EN TRÁNSITO

Me interesa la condición transitoria del territorio. En la actualidad, el cuerpo ha dejado de pertenecer o reclamar con seguridad un punto geográfico específico. Se mueve, se adapta, se desarraiga, está dispuesto ante la pérdida de ciertas costumbres y prácticas, pero también abierto a nuevas configuraciones de sentido. Al igual que en el cuerpo, lo abierto, lo inacabado y lo no resuelto están implícitos en todo territorio en tránsito, ambos son procesos que se constituyen en su propio movimiento. Cada territorio es una negociación temporal entre fuerzas de pertenencia, de deseo, de exclusión, que dejan su marca en la experiencia corporal.



Figura 4. Pintura aerpostal No. 128, Eugenio Dittborn, 1999, ArtNexus 79.

Conectando desde lo visual, me atrae la visión gráfica y simbólica de la obra del chileno Eugenio Dittborn (Figura 7) en sus pinturas aerpostales que surgen en el contexto cultural de la dictadura de Pinochet. Es interesante el constante juego de descontextualización y recontextualización que hacen las piezas, al viajar de un lugar a otro en el correo aerpostal. Al llegar al destino se rehacen y se generan nuevas conexiones. Ese territorio en tránsito está implícito en estas piezas.

De esta manera, el concepto de habitus propuesto por Pierre Bourdieu (1979) alude a esas disposiciones que organizan la manera en que percibimos y actuamos en el mundo. Es interesante ver como en las clasificaciones sociales hay características que encajan con naturalidad y otras que se sienten ajenas, incómodas e incluso inalcanzables. Clasificamos lo que nos parece bello, normal, legítimo o peligroso a partir de lo aprendido cultural y territorialmente, también, llegamos a interiorizar prácticas que valoramos, las celebraciones, lo ancestral, los gestos cotidianos. Al incorporar estas categorías, el cuerpo las reproduce. Por ello, cuando ocurren estos cambios de lugar o contexto, esas estructuras que parecían estables comienzan a tensionarse e incluso a entrar en crisis, antes de abrirse a nuevas formas de sentido. Observó que estos desplazamientos conllevan una especie de duelo cultural, la resolución está en la capacidad del cuerpo de enfrentar la transformación.

Leer a María Lugones en *Pilgrimages/Peregrinajes* (2003) fue bastante enriquecedor, especialmente por su reflexión sobre las creencias de superioridad cultural, las jerarquías raciales y los estereotipos que sostienen las relaciones de dominación desde los espacios multiculturales. Sostiene la idea de la multiplicidad como una fuerza colectiva que se resiste a la lógica de la pureza y la homogeneidad cultural, es decir, ser muchas cosas a la vez se convierte en algo político, pues evita que nos simplifiquen y se borren partes para encajar en una sola identidad impuesta.



*"One cannot disown one's culture. One can reconstruct it in struggle."
— María Lugones, Pilgrimages: Peregrinajes (2003, p. 49)*

En esta línea, la obra de Ximena Garrido-Lecca, toma a los objetos como protagonistas, en *Estados Nativos* (Figura 8) el cobre y en *Una gruesa de chullos* (Figura 9) a los gorros artesanales andinos, ambos, símbolos del patrimonio cultural de Perú. Ximena habla sobre la globalización, la tradición artesanal, ancestral y la industrialización en su trabajo, confronta los procesos que atraviesan las comunidades latinoamericanas en relación con sus territorios, materiales y símbolos. A través de ese intercambio, mediado por el colonialismo y la modernización, las piezas evidencian una relación desarraigada en diversos aspectos sociales, culturales y económicos (Malba, 2024). Es interesante, ver cómo el cuerpo participa de manera implícita en ese territorio en tránsito.

Por lo tanto, las raíces, los vínculos culturales que experimentamos con más fuerza, no son estáticas, se interrumpen, se fragmentan y se exponen a una reconfiguración constante. Atravesar distintos mundos sociales y culturales, exige entonces una flexibilidad identitaria, explorar esas grietas en las estructuras de separación, es importante para poder entender y construir formas de encuentro y reconocimiento en esta nueva incertidumbre del cuerpo.



Figura 5. *Estados Nativos*, Instalación, Ximena Garrido-Lecca, 2017. Museo Malba.



Figura 6. *Una gruesa de chullos*, instalación. Ximena Garrido-Lecca, 2012.

:: LO OCULTO, LO HÍBRIDO Y LO MUTANTE

Sobre lo oculto hay mucho que decir. Sé que el cuerpo atraviesa distintos procesos que lo transforman, pero en ese tránsito cultural guarda o esconde algunos aspectos en el proceso del cambio. Lo oculto en este caso, no es necesariamente ausencia, es contención, resguardo y en muchos casos, una estrategia de adaptación. El cuerpo, atravesado por fuerzas sociales, territoriales y culturales, aprende a seleccionar qué mostrar y qué silenciar para evitar ser exotizado y marginalizado en el nuevo espacio. Sin embargo, aquello que retiene no permanece quieto del todo; insiste, presiona, altera, tensa y transforma la materia del cuerpo.

En Poderes de la perversión (1980) de Julia Kristeva, pude conocer un poco más el concepto de lo abyecto, se refiere en este caso a aquello que se rechaza para constituir una identidad. Lo abyecto habla de lo que se expulsa para poder constituirse, pero que, aún siendo expulsado sigue siendo parte de lo propio. Ese doble movimiento, crea un límite inestable entre la propiedad y la amenaza, entre lo que no puede ser completamente mirado, pero tampoco completamente eliminado.

De manera cercana, el mimetismo que Roger Caillois estudió profundamente, como lo interpreta Abadi (2015), ofrece otra dimensión de lo oculto. El cuerpo que se mimetiza no solo busca camuflarse, también intenta pertenecer a un entorno que quizá lo rechaza, un modo de disolver los contornos para sobrellevar ese ambiente social. En el proceso, los límites entre lo propio y lo ajeno comienzan a volverse borrosos. Adaptarse implica entonces el riesgo de perder progresivamente ciertos rasgos que antes definían al cuerpo, en favor de aquello que se imita.



Figura 7. Paisaje Peligroso, Louise Bourgeois, 1997. Museo Guggenheim Bilbao.

Estas ideas resuenan en la obra de Louise Bourgeois, especialmente en sus Celdas, donde objetos cotidianos y personales quedan atrapados dentro de estructuras metálicas que producen una sensación de encierro y tensión emocional. Lo oculto aparece allí como algo contenido, reprimido, pero siempre latente.

De manera similar, la obra de Mike Kelley explora lo Uncanny, cómo lo familiar puede volverse inquietante. A través de objetos asociados a la infancia y a lo doméstico, sus piezas revelan la presencia de algo extraño dentro de aquello que aparenta calma o inocencia.



Figura 8. More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin, Instalación. Mike Kelley, 2012. Colección del Museo Whitney, New York. Fotografiado por Clarissa Cervantes en el MoCA.

Lo oculto pone en evidencia esa fricción, la idea del cuerpo desde una visión inestable, un ensamblaje en constante mutación. Desde allí aparece inevitablemente la idea de un cuerpo híbrido, resultado de muchas relaciones, cambios y cicatrices. Aunque lo híbrido no contenga en sí una respuesta precisa, es la ambigüedad la que se destaca en los procesos del cuerpo.

Esa ambigüedad asume aspectos negativos y potenciales a la vez. Si bien, la transformación es vital para continuar y para encontrarse con nuevas experiencias, también es cierto que lo contrario, la idea de un cuerpo puro, intacto, sin interrupciones, resulta atractivo por la ilusión de estabilidad que promete, ¿podría, en ese supuesto estado "puro" de las raíces, sentir más pertenencia? ¿Podría ese arraigo definirse con claridad, trazando un límite nítido de lo que somos? La respuesta inevitable es no, la idea sigue siendo ficticia. Imaginar un cuerpo sin aberturas ni mezclas es como imaginar un territorio sin un recorrido histórico. La pureza, como advierte María Lugones (2003), es una ficción que fragmenta, la pertenencia real nace de la mezcla, no de la separación y mucho menos de lo homogéneo. Eso es aún difícil de digerir.

El cuerpo híbrido se asienta entonces por la ambigüedad. Es inestable, cambiante, a veces monstruoso, a veces lúcido, a veces políglota, a veces bilingüe, desbordado de mundos que se rozan y no terminan de encajar del todo. Mantener esa ambigüedad, es quizá la única forma de no traicionar esa complejidad propia. Buscamos constantemente un lugar en el mundo, pero ese hallazgo nunca será definitivo. El cuerpo permanece suspendido en el tiempo, para tomar, asumir o negar esas nuevas formas de relación, nuevas maneras de ser y habitar. Saberse híbrido aunque no resuelve la propia grieta, es en sí, un cuerpo consciente de su propia abertura, consciente de lo inacabado de su existencia. En esa eterna inestabilidad o tensión, a veces incómoda, demandante, se vive la incertidumbre de un cuerpo que no termina de cerrarse.

Sobre el proceso

CREACION

//ANTECEDENTES

Para empezar a construir y escarbar lo que serían las piezas resultantes que dan cuenta de la investigación hecha en anteproyecto, debo empezar poniendo sobre la mesa algunos antecedentes de lo que he hecho anteriormente, pues llegan a la mente de vez cuando.

Olla a presión y *Ensamblaje alterado* hablan de un cuerpo que se acopla y se esconde dentro del entorno. Me interesa cómo en estas exploraciones aparecen elementos orgánicos como la piel y las ramas, que funcionan como puntos de conexión entre el cuerpo, pero también lo industrial y

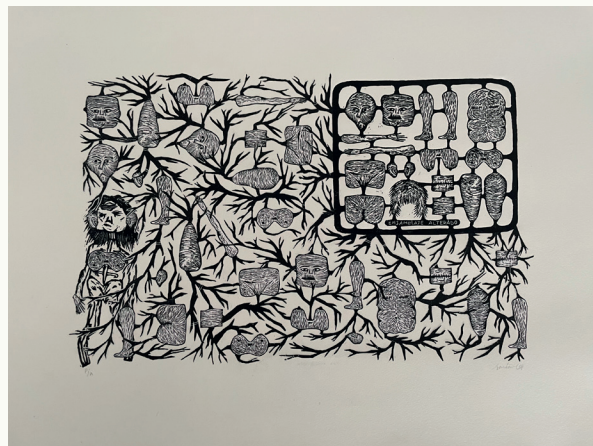


Figura 9. Ensamblaje Alterado, 2023. Linograbado intervenido por collage.

externo de la olla a presión y los moldes de plástico. Inicialmente, el dibujo desde cuerpos figurativos me resultaba importante, pues me dejaba hablar de manera más literal sobre la deformidad y la fragmentación; era como tomar el cuerpo, quebrarlo a pedazos y rearmarlo a mi antojo. En esa literalidad lograba liberar pensamientos mucho más directos sobre el tema.

Sin embargo, al analizar estas piezas, especialmente aquellas donde el cuerpo estaba presente de forma explícita, sentía que algo faltaba en la sensación, en aquello oculto que me interesaba investigar. A partir de eso, decido que las piezas comiencen a hablar del cuerpo sin necesidad de representarlo directamente, sin la necesidad de que haya brazos y piernas rotas. Me interesa que el cuerpo permanezca sugerido, esbozado desde la sensación y la relación con los materiales, más que desde la figura literal. Hay cierto valor en que el cuerpo no esté completamente a simple vista, precisamente porque permite que esa tensión entre presencia y ausencia permanezca abierta.

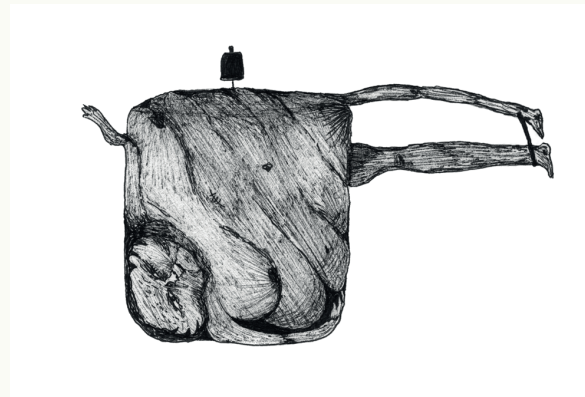


Figura 10. Olla a presión, 2023. Dibujo, tinta sobre papel.

Las piezas siguientes toman este principio en cuenta.

Debo anotar que en el proceso encontré una especie de fragmentación que se repetía en varias piezas, había materialmente una fijación por unir y separar por capas. Por lo tanto, la división en las dos capas corporales (adentro y afuera), está muy presente en las piezas de video, Esto podría ser un disfraz 2023 (Figura 4) y Vacíos de una capa envolvente 2024 (Figura 5). Percibo que las capas, anuncian una coyuntura en la forma en la que se concibe el cuerpo y el espacio, pero también la forma en la que estas dos polaridades interactúan y encuentran puntos ausentes.

En el caso de Esto podría ser un disfraz 2023, se trabaja sobre el cuerpo, de una forma simbólica y apelando a las sensaciones. El cuerpo se divide en dos, la capa interna (imagen de la carne) que habla desde esa autopercepción y la capa externa que aparece distorsionada, se construye por el contexto en relación con los otros (Imagen de superposición). Las dos capas hablan del cuerpo como mediador de contextos, pero en este caso, se hace presente esta desconexión entre las dos partes.



Figura 11. Esto podría ser un disfraz, 2023. Still frame de video.

Por otro lado, Vacíos de una capa envolvente (2024) explora la infancia, centrándose específicamente en la capa externa que recubre al cuerpo, la ropa. Esta se presenta como la forma más tangible de esa capa exterior, que se imprime sobre el cuerpo. En el caso de la infancia, la ropa es la primera mirada impuesta y el primer juicio externo que se proyecta sobre él. Las ausencias y los cortes en la tela, las siluetas del patronaje, son vacíos que cuestionan eso que ha sido impuesto y a la vez enuncian las partes faltantes de esa percepción del cuerpo de un infante.



Figura 12. Vacíos de una capa envolvente, 2024. Still frame de video

Desde el material también percibo una tensión constante. Me interesa el roce entre lo rígido y lo suave, lo orgánico y lo industrial, especialmente por la disonancia que producen entre sí. No busco unir estos elementos de manera armónica o nostálgica, sino mantener vivo ese choque que los confronta y los obliga a coexistir. A partir de esta exploración, decido que las piezas finales se desarrollen desde la escultura.

CUANDO LA RAÍZ SE VUELVE ANCLA

La pieza se construye desde la tensión entre materiales naturales e industriales que se encuentran dentro de una estructura rígida y geométrica. Está compuesta por el armazón de una columna utilizada en construcción, hecha de varillas corrugadas industriales que aparecen dobladas y ancladas al suelo, interrumpiendo su forma vertical y estable. A través de esta estructura se insertan cuadrados de madera maciza de samán, un material orgánico y sensible que ha sido forzado a adaptarse a una geometría precisa.

El conjunto conforma un espacio suspendido donde lo industrial y lo frágil, se confrontan constantemente. Me interesa que la pieza evoque la imagen de un cuerpo atravesado por fuerzas externas, afectivas y transgresoras que se anclan al territorio, lo intervienen y alteran su forma.

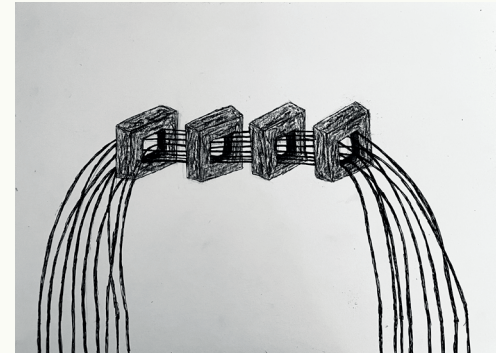


Figura 13. Boceto de escultura, Cuando la raíz se vuelve ancla, 2025. Dibujo, Taller de tridimensionalidad.



Figura 14. Cuando la raíz se vuelve ancla, 2025. Escultura. Taller de la tridimensionalidad.

VESTIDO DE GRACIA

Esta pieza, desarrollada anteriormente en la clase de Taller de Escultura, junto a mi director de proyecto de grado, Elías Heim, fue clave para entender la metodología que quería seguir en el desarrollo de este proceso. Personalmente me alineé profundamente con la manera abierta de trabajar que experimenté en su clase, dispuesta al cambio de sentido, de leer al material por su eventualidad y no por un plan fijo, es la razón por la que decidí proponerle ser mi director de proyecto grado.

La pieza parte de la tensión entre pureza e impureza, entendidas no desde un juicio moral, sino como estados cambiantes de la materia en relación con el espacio. Utiliza vinilo adhesivo, asumido casi como una hoja encontrada en la naturaleza. Su doble condición, una superficie lisa y otra adherente, lo convierte en un material vulnerable y receptivo, capaz de acumular polvo y los residuos del espacio que toca.

A partir de la unión de fragmentos que funcionan como formas fractales, se construye un vestido que expone sus uniones, que presenta al cuerpo como un proceso. Al impregnarse de la suciedad del entorno, el material comienza a transformarse en una segunda piel donde lo impuro deja de entenderse como contaminación y se convierte en evidencia del contacto con el exterior. El vestido termina funcionando como una especie de manto de gracia que ya no señala lo intacto, lo limpio y lo puro, sino la capacidad de ser atravesado, alterado y transformado.



Figura 15. Vestido de gracia, 2025. Escultura, Taller de escultura.



Figura 16. Fragmento de Vestido de gracia, 2025. Escultura, Taller de escultura.

::MIRADA SOBRE EL TEJIDO EN CONJUNTO: FORMAS DE PROCEDER

Desde estos reconocimientos, desde el proceso de investigación teórica, de leer autores, conversar, observar obras y revisar materiales plásticos se convirtió en un capítulo fundamental del proyecto. En esa nueva aproximación encontré maneras de nombrar cosas que antes sólo podía intuir. Identificar las tensiones y reconocer aquello que se repetía constantemente en mi proceso, fue decisivo para continuar desarrollando las piezas resultantes.

En una conversación sobre el proyecto, Harvy Oviedo(2025) mencionó lo "telúrico" como una forma de pensar las piezas que estaba buscando. Al principio asocié el término únicamente con lo natural o geológico, pero después comenzó a tomar otro sentido. Un movimiento telúrico implica una fractura, fricción y desplazamiento de las placas tectónicas que altera la superficie y transforma aquello que parecía estable. Esa idea resonó profundamente. Comprendí que es importante perseguir esos desplazamientos, la forma no idealizada en la que la tierra, el territorio, lo ritual y lo material atraviesan a las personas, moldeando su sensibilidad y sus vínculos culturales. Darle un sentido un poco mágico me gusto.

Desde aquí comienzo a tomar decisiones concretas sobre las piezas que surgirán de esta investigación.

- Una discusión repetida 99, tantas veces
- # infinitas formas cambiantes
 - * a veces hostiles que se adaptan y se acoplan a un nuevo lugar
- * Persiste la sensación de desorientación
 - * Es incómodamente moldeable
 - * El deseo de conservar el origen ante la exposición inevitable
 - * un cambio que parece concebible y sin embargo existe.
 - * La constante reconfiguración de la materia es lo que se resiste eso que no se consuela
- * No se trata de negar la falta sino de sostenerla
 - * sobre los puntos de fuga y resistencia sobre dichos cambios
 - * la tensión habita de un espacio intermedio habita entre dos polaridades de forma ambigua
 - * La contradicción es lo que guía a este cuerpo en tensión al que me refiero.
- * El cuerpo nunca será un asunto cerrado
 - * El cuerpo es en sí mismo tensión, se desplaza, se deforma, se sostiene entre fuerzas
 - * El cuerpo se rebaja constantemente
- * Si el cuerpo se rebaja constantemente, implica entonces un duelo y una sensación de ausencia constante
 - * Esta en la capacidad del cuerpo de enfrentar la transformación
- * La transformación implica la multiplicidad, se resiste a la pureza y a la homogeneidad corporal-cultural.
 - * Atravesar distintos mundos sociales y culturales exige una reconfiguración constante
 - * negociación para disolver los contornos en cierto ambiente social, corre peligro de perderse en los límites
- * ha de de lo auto en el cuerpo permanece quieto termina acumulado o por un residuo persistente
 - * El dejar de atender las propias necesidades y deseos para ajustarse a expectativas externas
 - * Un cuerpo híbrido es un cuerpo consciente de su propia alteridad, consciente de lo inacabado de su existencia.

::BÚSQUEDA MATERIAL

El proceso de creación empezó desde la duda.

Si bien había indagado y determinado la investigación, para poder nombrar estas tensiones y tener la capacidad de poder discutirlo teóricamente con referentes, aún no sabía cómo eso iba a desembocar en las piezas que estaban por materializarse. Como en toda decisión, era importante para mi volver varias veces al texto, tomaba las partes más concretas, las reescribía a mano varias veces, contemplaba las posibilidades del proyecto y los deseos más intuitivos que quería explorar desde el material. Era un momento confuso, tenía mucho más claras las cosas que no quería sobre aquellas que sí, por lo que decidí hacer una lista.

- * Intento sostener la tensión no resolverla, evitar esa conciliación entre opuesto
- * No idealizar el origen, no reconstruir un pasado puro, rechazar la nostalgia
- * Entender al cuerpo como proceso, no como forma fija, ni estable, ni heroico
- * Pensar en lo híbrido y lo ambiguo como fricción incómoda, preservar lo indefinido
- * Evitar la figuración directa del cuerpo, esta presente por ausencia, deformación, pre
- * Necesita una contradicción material, una tensión simbólica
- * No revelar todo, lo oculto protege pero también pesa
- * No narrar la migración, esta más en los efectos del cuerpo y la materia
- * Crítica la exotización, cultura en fricción

A finales del año anterior comencé a realizar algunos bocetos materiales, todavía sin demasiadas certezas. De manera natural, me interesaba explorar la tela y el metal, lo rígido y lo frágil, así como la acción de ocultar. En ese momento también pensé que la artesanía podía convertirse en un dispositivo para iniciar la discusión cultural del proyecto. Siempre me ha atraído su forma de construcción, la transmisión del conocimiento entre generaciones, la técnica y la paciencia que requiere, pero también su resistencia frente a la producción masiva, una condición que hoy resulta paradójica. Pero eso aún no resonaba de la forma correcta.



Figura 18. Pruebas materiales con plástico, 2025. Técnica mixta.



Figura 19. Pruebas materiales con artesanías, 2025. Técnica mixta.



Figura 20. Pruebas materiales con escayola, 2025. Técnica mixta.

Empecé las asesorías con mi director de proyecto de grado, Elias Heim, el 30 de enero de 2026, nos reunimos semanalmente los viernes a las 2:00pm, en el taller de escultura hasta el final del semestre. Elias tuvo un rol fundamental en aportar seguridad y dirección en el proceso. Aprecio especialmente, la posibilidad que me ofreció de escuchar al material y permitir que las ideas mutaran mientras se construían y adquiriría un mayor dominio sobre ellas. Al final, es bastante enriquecedor observar los caminos inesperados que toma cada pieza, las transformaciones que atraviesan en su desarrollo.

En las primeras asesorías discutimos estas mismas dudas, retomar lo que traía desde anteproyecto, las motivaciones, los antecedentes y las ideas iniciales de lo que imaginaba para las piezas, visualizando su relación con el espacio en el que estarían expuestas.

A partir de allí, entre propuestas que se desarrollaron y otras que fueron descartadas, comenzaron a tomar forma las tres piezas resultantes de esta investigación. En las siguientes páginas abordaré cada una de ellas desde sus recorridos particulares. Aunque fueron trabajadas de manera simultánea, cada pieza exigió un proceso propio. Era interesante verlas evolucionar como entidades independientes y al mismo tiempo, descubrir en el hacer, aquellos puntos de conexión inevitables que terminaban vinculados entre sí.

Fue todo un camino, llegar hasta este momento y estaba lista para enfrentar lo más emocionante para mí, la búsqueda en el hacer.



//INJERTOS

Había una curiosidad que se repetía desde hace un tiempo. En mis dibujos aparecían constantemente las raíces, raíces que salen del cuerpo, que lo sostienen, que lo sujetan y que a veces lo asfixian. En ocasiones, estas raíces se sentían opresivas y en otras liberadoras. Con el tiempo empecé a preguntarme por qué las raíces aparecían tanto. No las dibujaba pensando en botánica ni en paisaje. Parecían estar como una necesidad de soporte. Eran una forma de insistir en la pregunta sobre a dónde se pertenece y qué sucede cuando ese lugar no termina de encontrarse. Entonces, decidí explorar esa insistencia a través de esta pieza.

En el dibujo y el grabado las raíces suelen aparecer de manera bastante literal. Tal vez viene de esa sensación de agarrarse de algo, lanzar el intento (a veces fallido) de encontrar un suelo que se sintiera propio de alguna manera. Hasta el momento, no encuentro dibujos en donde esa raíz está cimentada al suelo completamente. Incluso cortadas y en condiciones adversas siguen emergiendo desde algún lugar, buscando salir, a veces desde brazos o piernas perdidas. Sin embargo, el reto era llevar esta repetición al campo escultórico sin recurrir a una representación figurativa del cuerpo, como había hecho anteriormente.

Figura 21. Piernas de raíz, 2025.
Dibujo intervenido digitalmente.

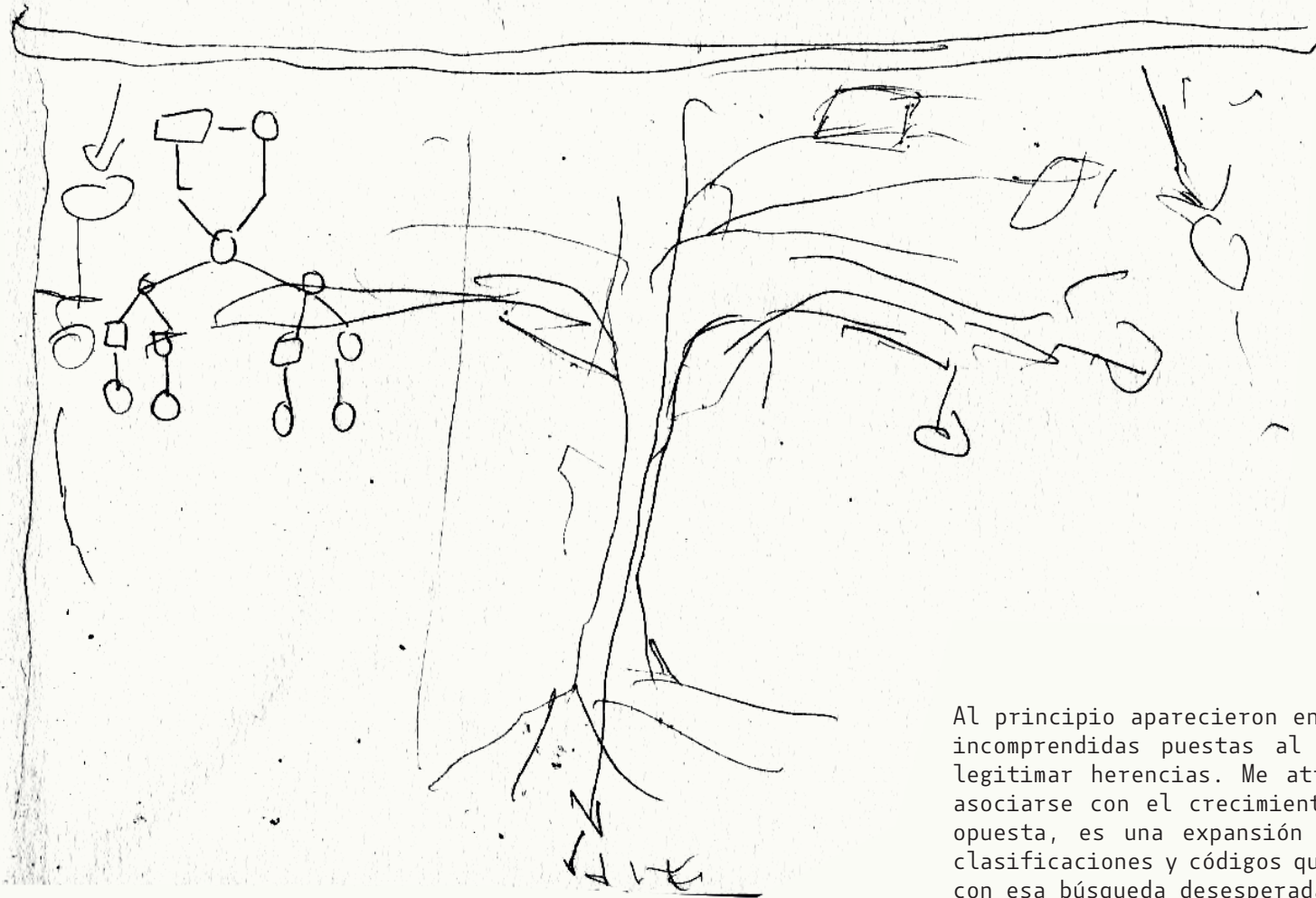


Figura 22. Bitácora, Árbol genealógico, 2026. Boceto.

El árbol genealógico, como la necesidad de recordar o estatizar o entretener el origen familiar
 * Haber cesar parentescos y legitimar herencias, poder o identidad
 • Legitimizar lazos
 * El antepasado común representa la raíz
 • Requisito social y político
 • "Árbol de Jese" gráfico del Inca de Jesucristo

Poco hay en apariencia de hacer un árbol genealógico
 • Pretende fijar una naturaleza inmutable, el origen la identidad y la pertenencia
 • Quiere asegurar continuidad desde permanece la nupcias
 • Una obsesión por el origen - esto es enfermizo entra el discurso de la pureza - línea sanguínea
 • El origen solo sigue cuando hacia atrás, el árbol quiere cerrar una pregunta que no se deja cerrar
 • Aunque se refiere en la naturaleza es un mecanismo de muestra imposible
 • Lo interesante es mostrar su imposibilidad
 • Es interesante como tomar algo natural y lo hacen artificial y riguroso de alguna manera, límites, comunicaciones y códigos
 * Borrar en los mapas
 • El árbol genealógico como un mecanismo de pertenencia.

Figura 23. Bitácora, Ideas sobre, el árbol genealógico, 2026.

Al principio aparecieron en el radar los árboles genealógicos, como esas estructuras de raíces incomprendidas puestas al servicio de constatar un origen familiar, recordar parentescos y legitimar herencias. Me atraía la contradicción presente en su nombre. Aunque el árbol suele asociarse con el crecimiento libre y orgánico, el árbol genealógico funcionaba casi de manera opuesta, es una expansión organizada dentro de una estructura lineal, regulada por límites, clasificaciones y códigos que buscan asegurar continuidad y permanencia. Me interesaba su relación con esa búsqueda desesperada de pertenencia. Pero había algo demasiado rígido en esa idea que no terminaba de encajar del todo.

En las primeras sesiones de asesoría y después de revisar la investigación previa, Elías me sugirió algunos referentes que ampliaron esta visión. Aunque la inquietud inicial provenía de una experiencia personal, sabía que el objetivo era que las piezas pudieran desprenderse de lo autobiográfico y entrar en diálogo con un imaginario más amplio, con asociaciones que pertenecieran también al inconsciente colectivo. Esa intención reafirmó mi interés por alejarme de la figuración directa.



Figura 24. Bonsai Kitten, 2021. Eva and Franco Mates, Escultura.

Eva y Franco Mates - Bonsai Kitten

Duo interesado en manipular medios digitales, videojuegos y plataformas web para generar reacciones colectivas. Bonsai Kitten (similitudes con el dibujo, Olla a presión (Figura 10). La pieza retoma un conocido caso de trolling en internet, donde una página web simulaba la venta de gatos vivos moldeados dentro de recipientes de vidrio para convertirlos en una especie de bonsái. (Inconsciente colectivo). (Eva and Franco Mates, 2021)



Figura 25. Teenager Teenager, 2011. Sun Yuan & Peng Yu, Instalación. Arario Gallery.

Sun Yuan & Peng Yu - Teenager Teenager

Dúo artistas, que abordan de manera provocadora la condición humana, las relaciones de poder y los límites éticos. En piezas como Teenager Teenager, los cuerpos hiperrealistas, las escalas alteradas y la presencia de elementos monumentales generan tensiones que me resultaban especialmente sugerentes. (Zhen, 2011)



Figura 26. No solid form can contain you, 2010. Mariana Castillo Deball, Escultura.

Mariana Castillo Deball - No Solid Form

Artista mexicana que trabaja desde la instalación, la escultura, la fotografía y el dibujo, haciendo énfasis en el papel de los objetos dentro de la construcción de la identidad y la historia. En esta obra toma una copia de la estatua de la diosa Coatlicue y realiza un molde modular en fibra de vidrio que permite reconfigurar la forma. La pieza explora la reproducción arqueológica y la memoria ancestral perdida tras los procesos de borrado colonial. (Castillo, 2013)



Figura 27. Uncomfortable Objects, 2012. Mariana Castillo Deball, Instalación. Documenta de Kassel 2012.

Objetos incómodos (2012)

La pieza es una placa de estuco, en donde está incrustados pequeños, es una especie de fósil de objetos encontrados, aves de plásticos y diferentes materiales contemporáneos usados para llegar a la historia y la forma en la que los hemos usado. (Castillo, 2012)



Figura 28. Pleasures of association, and poisons, such as love, 2017. Mariana Castillo Deball, Instalación. Artium Museoa.

Pleasures of association, and poisons, such as love (2017)

Es una especie de árbol genealógico, de la evolución de los vertebrados, en donde señala cómo los seres humanos tenemos la posibilidad de estudiar los procesos evolutivos de otras especies, de poder asociarlos, darles categorías y moldearlos. Incluso con las especies extintas. (Lozano, 2021)



mevo language inventado desconocido



mapa o diagrama con papas

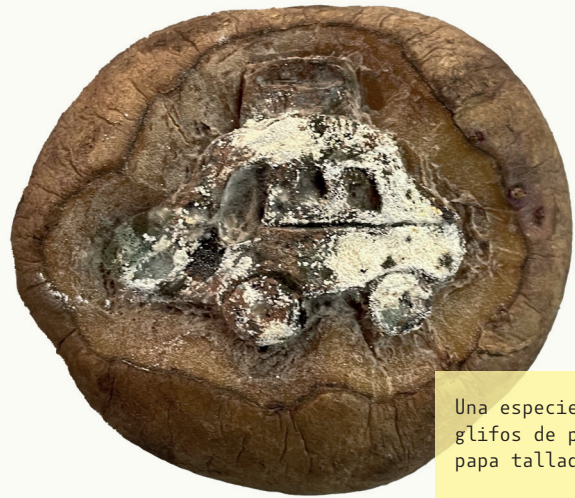
Figura 29. Bitácora, Boceto glifos hechos con papa, 2026. Dibujo.

Lo que encontré en el trabajo de Deball fue una preocupación constante por las formas en que organizamos el conocimiento, esa historia y esa ancestralidad desconocida, sobre todo como latinoamericanos. Sus piezas me hicieron pensar, en la forma en la que toma objetos que si están en la contemporaneidad y empieza a construir desde ahí, desde eso que reproducimos pero no podemos explicar del todo, sobre la imposibilidad de comprender totalmente el origen. Esa idea se quedó conmigo durante todo del proceso.

Seguía pensando en la raíz y, en medio de pruebas materiales, apareció la idea de experimentar con la papa. Mientras el árbol genealógico buscaba fijar un origen, la papa parecía hablar de otra cosa. No se trataba de una raíz que miraba linealmente hacia atrás, hacia el origen, esta era una raíz capaz de desplazarse y transformarse.

La papa era un elemento familiar para mí, pues parte de mi familia materna se dedica a su cultivo. Siempre me había parecido curioso el enorme número de variedades existentes. Recordé haber investigado sobre el Museo de la papa en Perú y escuchar que allí se conserva la más importante reserva genética de este cultivo. Me intrigaba cómo la papa se había convertido en un alimento tan universal y, al mismo tiempo, cómo su origen andino seguía siendo tan evidente para mí.

Tomé algunas papas que había en la cocina y comencé a experimentar.



Una especie de glifos de papa, papa tallada



Un aro de papa, una especie de cicuito.



Una silla de papa, hacer de la especie un objeto



Una raiz con cicatrices de papa

Figura 30. Pruebas materiales con papa de la cocina, 2026. Montaje digital.

La papa resonaba porque era un organismo migrante y domesticado. Aunque su origen está en América Latina, hoy es un alimento presente en gran parte del mundo. Ha sido desplazada, intervenida, resemebrada, modificada y adaptada innumerables veces. Se ha transformado junto a las culturas que la han apropiado.

Me interesaba pensar cómo, en algunos contextos, la papa funciona como un dispositivo de arraigo, mientras que en otros existe completamente desligada de su lugar de origen. Es arraigo y desarraigo al mismo tiempo. Tal vez sea uno de los ejemplos más claros de adaptación y encuentro cultural que haya analizado antes.

Materialmente también resultaba atractiva. Al ser un tubérculo era raíz y cuerpo a la vez. Como una especie de raíz auto funcional, una raíz que se contiene a sí misma, que almacena energía y que tiene la capacidad de reproducirse y transformarse desde su cuerpo.

Al conversar estas ideas con Elías aparecieron nuevos referentes vinculados directamente con este material.



Figura 31. Potato House, 1990. Sigmar Polke, Instalación. Fotografía de Matteo de Fina. Pinault Collection.

Sigmar Polke - Potato House

Una papa en las intersecciones de la casa, esperando a que estas reaccionen, se descompongan o broten. Identidad alemana postguerra, crítica al minimalismo, auto reproducción como la creatividad incontrolable. (Pinault Collection, s.f.)



Figura 33. Afiche de la película, La teta asustada. Claudia Llosa, 2009.

Claudia Llosa - La teta asustada

Película peruana, resignifica la papa desde el trauma histórico, el cuerpo femenino y el realismo mágico. La papa anula la propia sexualidad de la protagonista. (Llosa, 2009)



Figura 32. Analogia I, 1970-1971. Víctor Grippo, Instalación. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Víctor Grippo - Analogia I

Una instalación de papas conectadas a electrodos y cables que generan energía eléctrica medible por un voltmetro. Analogía de la papa, como energía, conciencia humana y símbolo latinoamericano. (Cursi, 2021)

Estos referentes me hicieron pensar en las posibilidades de trabajar con alimentos, pero también en la forma de volverlos no perecederos. Existía una preocupación constante por utilizar papas reales. Incluso sin conocer todavía el resultado final de la pieza, me preguntaba por la naturaleza efímera de estos materiales. Había algo atractivo en tomar una especie viva, alterarla y manipularla, algo que mantenía el experimento abierto que quería preservar.

En esa experimentación llegue a esta prueba, con la intención de entender a la papa como una especie dispuesta en diferentes mundos culturales, tome una papa amarilla y otra blanca y las uní mediante suturas hechas de alambre. El resultado fue una especie de experimento de papa híbrida. La coloqué en agua con la esperanza de observar la posibilidad de algún tipo de germinación. A los pocos días evidentemente comenzó a descomponerse.

Sin embargo, había algo potente en esas uniones de alambre que se quedó. Eran especies claramente forzadas y esa violencia resultaba significativa. Había algo incómodo en esas uniones. El alambre no intentaba ocultar la herida, la hacía aún más visible. Quería que permaneciera tangible el esfuerzo de mantener juntas dos partes que originalmente no estaban destinadas a convivir, una negociación forzada.

A partir de ese momento comencé a explorar esa posibilidad.

Figura 34. Prueba material, Suturas de papa, 2026.



La papa unida con suturas es el punto de inicio, pero siguiendo la lógica de este experimento ficticio, se esperaba que de él se desprendieron raíces y posibles brotes naciendo de ese injerto.

Llegó a la discusión la palabra injerto.

Es un método de propagación vegetativa artificial de las plantas, donde se une una especie con otra, de tal forma que el conjunto de ambas, crezca como un solo organismo. Se emplea para permitir el crecimiento de variedades de valor comercial en terrenos o circunstancias que les son desfavorables, aprovechando la mayor resistencia o para asegurarse que las características productivas del ejemplar se mantienen inalteradas frente a la dispersión genética que introduce la reproducción sexual. El injerto se utiliza para introducir más de una variedad de un mismo patrón, obteniendo así un único ejemplar que produce frutos y flores de varias características. (Navarro y Gonzales, 2021)

En la palabra injerto estaba condensado algo que venía buscando desde el inicio, la posibilidad de pensar la pertenencia no como una condición natural, sino como algo construido. Si bien la papa fue el punto de partida, ahora el interés se desplazó a la acción misma de unir especies distintas y observar de qué formas podrían surgir de esa convivencia impuesta.

- * Jugar con la unión de dos especies
- * Obligarlas a convivir
- * Generar una raíz incierta

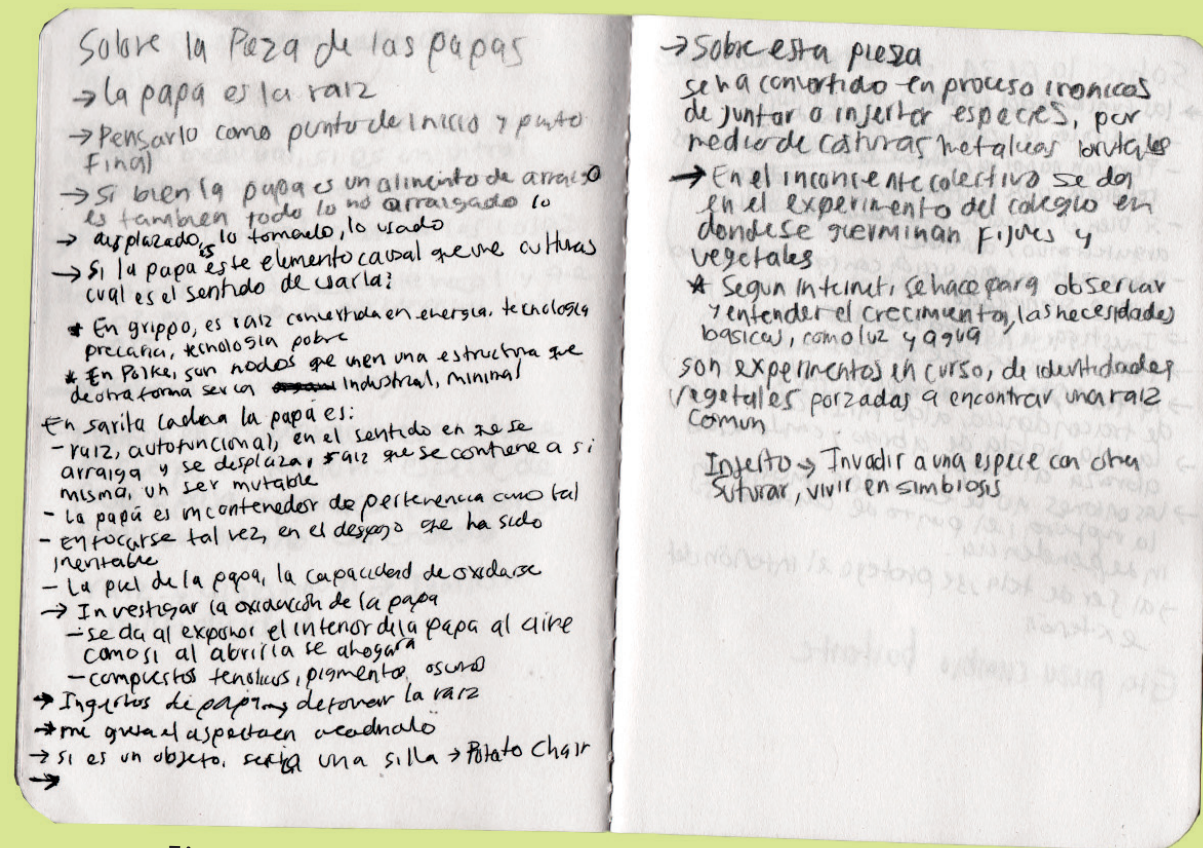


Figura 35. Bitácora, ideas dispersas sobre los injertos, 2026.

Con las primeras pruebas realizadas aparecieron nuevas preguntas sobre la forma de exhibir estos injertos suturados. Podían acumularse en una montaña de papas o en una canasta, pero al tratarse de un experimento, parecía necesario algún tipo de rigor visual, debían ser autoportantes. Fue entonces cuando aparecieron los frascos de vidrio.

La referencia era familiar, el experimento escolar de germinar un frijol para observar su crecimiento, la injerencia de luz, agua y tiempo. Esa experiencia compartida permitía que la pieza se instalará en un imaginario colectivo reconocible.



36



37



38



39



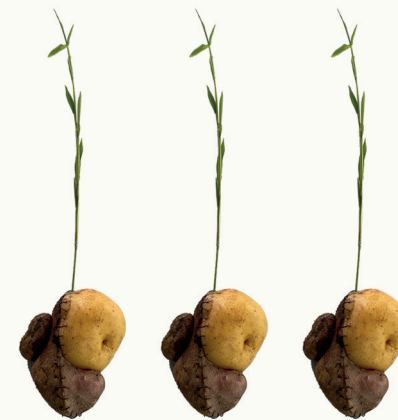
40



41



42



43

Sin embargo, con el paso de los días todo comenzaba a deteriorarse. Aunque esa condición efímera del experimento vivo tenía potencial, resultaba difícil pensar en la conservación de la pieza. Después de convivir varias semanas con estos experimentos, la descomposición se volvió un problema material y conceptual. Había algo interesante en observar esos cambios, pero también era algo difícil de romantizar cuando el olor comenzaba a invadir mi habitación, que simultáneamente funcionaba como taller. Pensé en secar las papas con sílica, encapsularlas en resina o incluso congelarlas, pero todas esas soluciones reducían las posibilidades de la pieza.

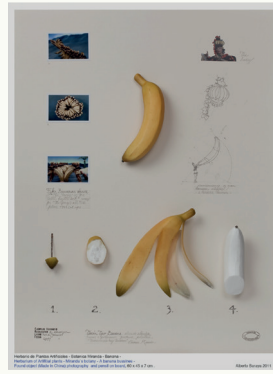
Surgió entonces la idea de trabajar con papas falsas, vegetales plásticos y otros elementos artificiales para construir los injertos. La decisión me generó dudas al principio. Elías insistía en que el experimento ya era, en sí mismo, una ficción y que lo importante era poder mostrar su potencialidad. Por lo que llegaron estos referentes que trabajan desde esta recreación vegetal y desde el plástico, para entender un poco mejor este proceso.



Giuseppe Penone - Potatoes (1977)

Papas cultivadas dentro de moldes, con partes del cuerpo humano, la forma en la que el vegetal se transforma. Después hace un vaciado en bronce para conservarlas. Procesos orgánicos e intervención humana. (Enright, 2013)

Figura 44. Potatoes, Escultura. Giuseppe Penone, 1977. Fotografía: Archivio Penone. Bordercrossings.



Alberto Baraya - Herbario de plantas artificiales (2011)

Toma plantas artificiales y de forma taxonómica las cataloga. Entre lo natural y lo artificial. Forma de entender y controlar la naturaleza. Cuestiona la catalogación de botánica colonial y crea un nuevo sistema que señala lo absurdo. (Birbracher, 2011)

Figura 45. Herbario de plantas artificiales, Objeto encontrado, fotografía y grafito. Alberto Baraya, 2011. Banana Craze, Uniandes.



Ernesto Restrepo - South American Memento Mori (2023)

Papas de distintos materiales, sobre las dinámicas sociales de los Andes. Reflexiona sobre el trabajo, el consumo y la relación del cuerpo y la tierra. (Garces, 2023)

Figura 46. South American Memento Mori, Instalación. Ernesto Restrepo, 2023. Fotografía: Alonso Garces. Artbo

En ese punto entiendo que la pieza no necesitaba demostrar que el injerto era posible en la realidad. Lo que me interesaba era sostener la ficción de su posibilidad, construir una especulación material al respecto. Hacerlas de un material inorgánico, me permitió tomar estas piezas con más tiempo y cuidado, mezclar especies imposibles, potenciar las formas y construir organismos hipotéticos. Continué entonces por ese camino.

Realizaría distintos injertos entre especies con ciertas similitudes formales. Aunque investigué las formas de clasificación y categorización de los injertos en la realidad, así como las distancias genéticas que determinan su compatibilidad, decidí establecer mis propias relaciones entre las especies. Las uniones no respondían a criterios biológicos, sino a afinidades visuales; colores, texturas, formas o familias vegetales que parecían pertenecer juntas y, al mismo tiempo, no hacerlo del todo. Me interesaba que los injertos habitaran un espacio ambiguo entre lo posible y lo imposible. Aunque cada uno partía de relaciones distintas, todos compartían una misma estructura, una raíz, una zona de unión y un brote potencial. Poco a poco comenzaron a configurarse como cuerpos autónomos.

Entonces, los injertos serían dispuestos en frascos de vidrio, tomando como referencia experimentos reales de germinación.



Figura 47. Injertos, disposición en frasco de vidrio, Montaje de Fotografías.

Comenzó entonces la búsqueda de materiales: vegetales falsos, vegetación artificial, raíces plásticas, alambres de distintos calibres para las suturas y más de ochenta frascos de vidrio de diferentes tamaños.

Al unir las piezas y probar distintos métodos de disposición en los frascos, comenzó a aparecer un lenguaje cercano al laboratorio. Los recipientes dejaron de funcionar como simples contenedores y empezaron a convertir los injertos en especímenes que invitaban a la observación. En esta etapa las conversaciones con Elías se volvieron especialmente importantes. Hasta ese momento gran parte de mi atención había estado puesta en la construcción de los injertos y en las preguntas conceptuales que los acompañaban. Muchas de las observaciones relacionadas con el montaje surgieron de su experiencia y de una mirada más atenta a la relación entre las piezas y el espacio. Esto ayudó a desplazar la atención del objeto individual hacia la construcción de una experiencia de observación más amplia.

Poco a poco entendí que el laboratorio no era solamente una referencia visual, sino también una forma de mirar. El espectador se encontraba frente a organismos que parecían estar siendo estudiados, catalogados o preservados, situados en un espacio ambiguo entre el documento científico y la ficción especulativa. Los injertos dejaban de

percibirse únicamente como esculturas y comenzaban a funcionar como evidencias de un experimento posible.

En un principio imaginaba todos los frascos dispuestos sobre una mesa, a una misma altura. Sin embargo, al analizar con más detenimiento las tres partes que componían cada injerto, a raíz, la zona de unión y el brote potencial, se recalcó la importancia de potenciar diferentes puntos de vista sobre ellos. Comenzamos entonces a contemplar la idea de un estante. Al revisar imágenes de laboratorios de injertos y cultivos hidropónicos aparecían constantemente esas estructuras inundadas por luz artificial, organizando filas de organismos en observación. Con la luz artificial, el lenguaje del laboratorio terminaba de consolidarse y la ficción propuesta por la pieza comenzaba a cobrar más sentido.

Con el estante definido, comenzó a ser importante pensar no solo en cada injerto, sino en la manera en que todos se relacionan y conviven en el espacio. Para ello, Elías sugirió algunos referentes clave.

Figura 48. Wirtschaftswerte, Economic Values, Instalación. Joseph Beuys, 1980.



Joseph Beuys - Economic Values (1980)

Reúne productos alimenticios y objetos cotidianos de la antigua Alemania Oriental, organizados como una instalación. Sobre los sistemas de valor económico, político y cultural, cuestionando cómo los objetos comunes adquieren significado dentro de distintas estructuras sociales. A través de estos materiales ordinarios, explora relaciones entre memoria, trabajo y consumo. (Heremans & Blanchaert, 2022)

Figura 49. Natura Morta, Pintura. Giorgio Morandi, 1930.



Giorgio Morandi - Natura Morta (1930)

Serie de pinturas, donde reúne botellas, jarras y recipientes cotidianos dispuestos en composiciones silenciosas y contenidas. Disposición, forma, luz y color. Espacio de contemplación, relación entre los objetos y el tiempo y la percepción. (Calvo, s.f.)



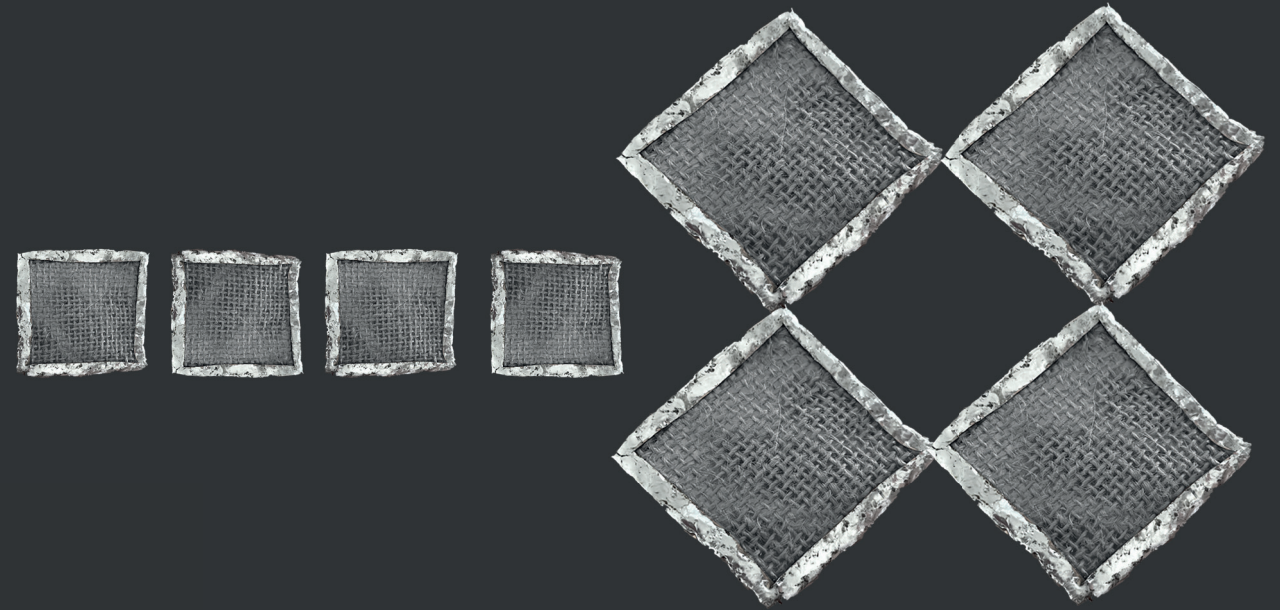
Figura 50. Prueba de Montaje
en el Taller de Escultura de la
Universidad, Injertos.

Gran parte del montaje consistió en encontrar una forma de acomodar los injertos dentro del espacio. Era importante que la disposición de los frascos funcionará casi como una composición de pintura, atendiendo a las relaciones entre tamaños, formas y colores. También se probaron otros elementos que reforzaban la estética del laboratorio, como baldes, embudos, semilleros y recipientes químicos. Sin embargo, estos terminaban saturando la instalación. Por esta razón fueron descartados, privilegiando una observación más atenta de las uniones y de las grapas que hacían visible la intervención sobre cada organismo.

Siendo este el proceso de la pieza, que aún no ha sido titulada, entendí durante estos meses que la pregunta inicial por las raíces había terminado desplazándose hacia otra inquietud. Ya no se trataba únicamente de pensar el origen o la pertenencia, sino las formas en que elementos distintos son obligados a coexistir. El laboratorio de injertos proponen organismos suspendidos en esa condición. Las raíces al final, son el depósito simbólico que se puede arrancar y mover, pero en el cuerpo queda la unión, en él se mantiene visible el cambio. Las suturas permanecen visibles, las diferencias no desaparecen y el laboratorio insiste en mantenerlas bajo la luz brillante en observación. Tal vez por eso la pieza no habla de una transformación completa, o un ciclo cerrado, sino de una tensión continua entre esa adaptación y la resistencia a ella.



Figura 51. Fragmentos de la prueba de Montaje, Montaje de Fotografías. ⁴³



//CONDENSADORAS

Esta pieza nació de un deseo material, de la unión entre el metal y la tela, dos materiales que parecen oponerse. Mientras uno es rígido, estructural y permanente, el otro es flexible, adaptable y cercano al cuerpo. A finales del año pasado tenía muchas ganas de intentar soldar tela de alguna manera. Me interesaba la posibilidad de tomar un material blando y elástico para imponer un límite, tensarlo y alterar aquello que normalmente asociamos con su fragilidad y delicadeza. Había algo atractivo en esa mezcla, entre lo doméstico y lo industrial.

Comencé realizando algunas pruebas con cinta de cobre y soldadura de estaño.



Figura 52. Pruebas materiales, Tela soldada. Montaje de bocetos escultóricos.

Inicialmente, el resultado se acercaba a una especie de mosaico compuesto por pequeñas teselas con fragmentos de tela en su interior. En el proceso empecé a trabajar con ropa usada, primero de forma plana, pero posteriormente llegó la idea de usar específicamente las partes de las prendas que tenían mangas, cuellos o botas de pantalón, buscando que estas fueran visibles y funcionaran como protuberancias o extremidades que insinúan la presencia de un cuerpo ausente.

Volver al cuerpo era siempre muy importante, pues es el eje central del proyecto, aunque no está de forma figurativa y directa, está en las maneras, la ropa, el alimento y la disposición de las piezas.

Como había ocurrido en otras piezas anteriores a este proyecto, la ropa volvió a aparecer de manera natural dentro del proceso. Me interesaba pensarla como la capa más externa del cuerpo, una superficie donde se hacen visibles ciertas decisiones de identidad, pero también como una herramienta de adaptación. La ropa permite diferenciarse y, al mismo tiempo, pertenecer. Es una de las formas más inmediatas de construir una imagen de nosotros mismos, pero también una de las maneras más eficaces de mimetizarse u ocultarse dentro de un grupo.

Las primeras pruebas produjeron fragmentos que se asemejan a pequeños vitrales. La propuesta era una especie de domo, armadura o resguardo de fragmentos de mangas de ropa usada que habían sido soldadas. al mostrarle estos resultados a Elías, la conversación derivó hacia referentes asociados a esta técnica.

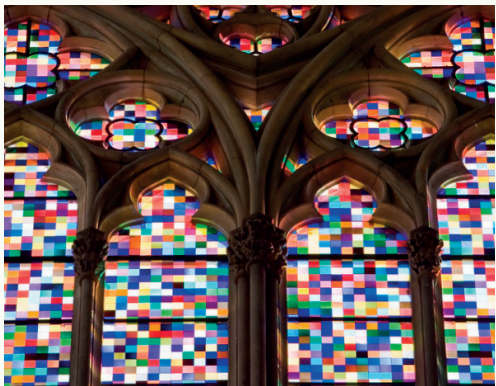


Figura 53. Ventana de Richter, Vitral. Gerard Richter, 2007.

Gerhard Richter - Vidriera de la Catedral de Colonia (2007)

Cuadrados de vidrio de colores, distribuidos mediante un sistema aleatorio. Composición abstracta que transforma la luz en materia visual. A través del color y la percepción, una reflexión sobre la espiritualidad, el azar y la experiencia contemporánea de lo sagrado. (Visita Colonia, 2012)



Figura 54. Vitraux (The Chapel Series), Vitral. Wim Delvoye, 2008.

Wim Delvoye - Vitraux (The Chapel Series)

Reinterpreta los vitrales religiosos con composiciones construidas con imágenes de radiografías, esqueletos y cuerpos humanos y animales. Combina iconografía sagrada y la anatomía del cuerpo humano para cuestionar las relaciones entre espiritualidad, ciencia y mortalidad. (Public Delivery, 2022)

La relación era evidente, los fragmentos unidos por una estructura metálica que los contenía y les permitía funcionar como una sola imagen, era básicamente la definición de vitral. La tela, al ser el insumo principal, también desembocaba en la técnica de patchwork, en donde por medio de unión de pedazos, por costura y patrones, se generan textiles como tapices y colchas. En ambos casos existía una misma operación, reunir partes distintas mediante una estructura que las conecta.

La acción de unir volvía a repetirse.

Existía una insistencia por relacionar fragmentos separados y obligarlos a convivir dentro de una misma estructura.

Aunque la referencia al vitral resultaba muy sugerente, también arrastraba consigo asociaciones ligadas a la arquitectura religiosa, la trascendencia y ciertas narrativas católicas que en ese momento desviaban la discusión hacia otros lugares a los que no quería ir. Lo que realmente me interesaba no era la dimensión simbólica del vitral, sino su lógica constructiva. La posibilidad de contener fragmentos independientes dentro de una estructura común y observar las tensiones que surgían entre ellos. Por esta razón decidí cambiar de rumbo. Más que pensar en vitrales, empecé a preguntarme qué otras estructuras podrían contener fragmentos de ropa y sobre todo, en la decisión arbitraria o calculada que se toma para unirlos, encontrando ahí un punto de tensión.

Un día, en medio de esta búsqueda, escuché que estaban retirando algunos escombros de mi casa después de unas reparaciones. Salí por curiosidad a ver qué estaban botando y encontré un par de condensadoras de aire acondicionado dañadas entre los restos. Al verlas en ese momento, cobraron un nuevo sentido. La idea que venía desarrollando con estos fragmentos de tela encontró una estructura donde alojarse. Una especie de retícula que tenían las condensadoras en la parte trasera y lateral. Quería llenar estos espacios con tela.

Así que decidí guardarlas para hacer algunas pruebas.



Figura 55. Prueba material, condensadora y soldadura, Montaje de boceto escultórico.

La máquina en sí misma resultaba interesante. Se trataba de una condensadora de aire acondicionado, el componente encargado de extraer el aire caliente de un espacio interior para expulsarlo al exterior. Su función es regular la temperatura, hacer habitable un ambiente caluroso. Son máquinas comunes sobre todo en contextos urbanos, existen edificios donde cubren las fachadas completas, adheridas a los muros como una colonia de escarabajos metálicos.



56



58



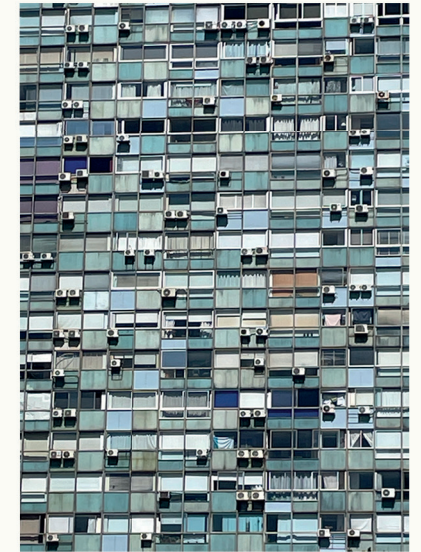
57



60



59



61

Figura 56. Fotografía de condensadores de Unterqffizier (s.f.). Dreamstime. | Figura 57. Fotografía de condensadores de Pixabay (s.f.). Swissinfo.ch. | Figura 58. Fotografía de condensadores de Sergpav4074 (s.f.). Dreamstime. | Figura 59. Fotografía de condensadores de Surair (s.f.). Vista de aires acondicionados en Hong Kong. Surair | Figura 60. Fotografía de condensadores de EL-Sayed, M., 2025. Parte trasera de un edificio comercial en Nueva Delhi. Diarios de AL Sharq. | Figura 61. Centro histórico de Uruguay de la autora, Fotografía.



Figura 62. Ropa usada y escritura. Montaje digital.

Me interesaba pensar a la condensadora como una extensión del cuerpo. Un dispositivo diseñado para facilitar su adaptación, para acostumbrarse a una temperatura distinta de aquella para la que estaba preparado. En el contexto de esta investigación, el cambio de clima aparecía también como una forma de transición cultural. Adaptarse a un lugar implica aprender nuevas costumbres, nuevos ritmos y, a veces, incluso nuevas formas de habitar el propio cuerpo. En ese sentido, el cambio de clima también comenzaba a aparecer como una metáfora de los procesos de adaptación cultural que atraviesan este proyecto.

Pensaba en las condiciones por las que pasa el cuerpo al migrar de una ciudad fría a una cálida, o al enfrentarse por primera vez al clima de un país con estaciones. Es precisamente, un proceso de adaptación que hace el cuerpo, donde debe reorganizar parte de sus respuestas fisiológicas para convivir con nuevas condiciones ambientales. En el frío, se busca conservar el calor mediante capas de ropa y una menor exposición de la

piel, en el calor ocurre lo contrario, aparecen prendas más ligeras, una mayor exposición del cuerpo y una regulación constante de la temperatura a través de la sudoración.

El clima no solo modifica procesos biológicos, también determina formas de habitar el cuerpo. La manera de vestir, caminar, permanecer en el espacio público o relacionarse con otras personas suele transformarse junto con las condiciones ambientales. Mientras que los contextos fríos tienden a favorecer espacios interiores y una relación más contenida con el cuerpo, en los contextos cálidos este se vuelve más visible, ocupa más espacio y desarrolla formas de interacción más abiertas. Entre ambos estados existe siempre una sensación inicial de desajuste.

No se trata únicamente de acostumbrarse a una nueva temperatura, sino a una nueva estructura cultural. El cuerpo actúa como mediador entre el entorno y la experiencia, absorbiendo las condiciones que lo afectan.

Comencé a imaginar la máquina como si estuviera hibridándose con la ropa. De sus rejillas emergen mangas, como si intentaran escapar o hubieran sido absorbidos por ella. No quedaba claro si la máquina estaba devorando el cuerpo o produciéndolo. Las prendas aparecían atrapadas entre ambos estados, suspendidas en una relación de dependencia donde la adaptación parecía haber llegado al punto de alterar sus propios límites.

El propósito desde este momento, era encontrar más condensadoras descompuestas y ver que tipo de retículas tenían para después cubrirlas con mangas de ropa usada. Recolecté cinco condensadoras en total.



Figura 63. Condensadoras en proceso, Fotografía.



Figura 64. Condensadora vista lateral, Fragmento de fotografía.



Figura 65. Condensadora y taller, Fotografía.

Elias recomendó, que fueran mangas donde la parte del puño fuera más evidente, como camisas de manga larga y sacos para generar esa sensación de brazos un poco más sugerida. Terminé sacando ropa vieja, recogí ropa de familiares y fui varias veces a pulgueros de la ciudad a conseguir estas mangas de diferentes tamaños, tomando en cuenta los orificios de las condensadoras. Al final terminaron siendo alrededor de 155 mangas.

La idea de soldar se fue difuminando durante el proceso. La unión entre metal y tela ya era evidente; existía una estructura metálica ocupada e intervenida por fragmentos textiles. A partir de ese momento decidí adherir las mangas de una manera más discreta.



Figura 66. Acercamientos mangas condensadora, Montaje fotográfico.



Figura 67. Condensadoras en torre, Fragmento de fotografía.



68



69



70



71

Figura 68. Condensadoras en la universidad, Fotografía. | **Figura 69.** Condensadoras en la universidad vista lateral izquierdo, Fotografía. | **Figura 70.** Condensadoras en la universidad colgada en la pared, Fotografía. | **Figura 71.** Condensadoras en la universidad, vista posterior, Fotografía.

Al llevar las piezas a asesoría y poder verlas en un espacio más amplio, comenzaron a aparecer otras posibilidades. Algunas funcionaban mejor colgadas en la pared, aproximándose a la manera en que estarían dispuestas durante su uso cotidiano. Otras, por su tamaño y por la cantidad de mangas que tenían, adquirirían una presencia más escultórica y se veían mejor elevadas o separadas de las demás.

Surgió este referente clave.



Figura 72. Venus de los trapos, Escultura. Michelangelo Pistoletto. Arte Povera Fahrenheit Magazine.

Michelangelo Pistoletto - Venus de trapos (1967)

Una instalación donde una réplica de la Venus clásica aparece como soporte a una montaña de trapos y ropa usada. Confronta la idea de belleza canónica, con los residuos del consumo contemporáneo, generando una tensión entre lo noble y lo cotidiano. Arte Povera. (Fahrenheit Magazine, 2020)



Figura 73. Pistoletto, M. (1968). Orchestra di stracci - vetro diviso (Rag Orchestra - Divided Glass), Instalación. Michelangelo Pistoletto. Fotografía: Wilfred Petzi.

Michelangelo Pistoletto - Orchestra de trapos (1968)

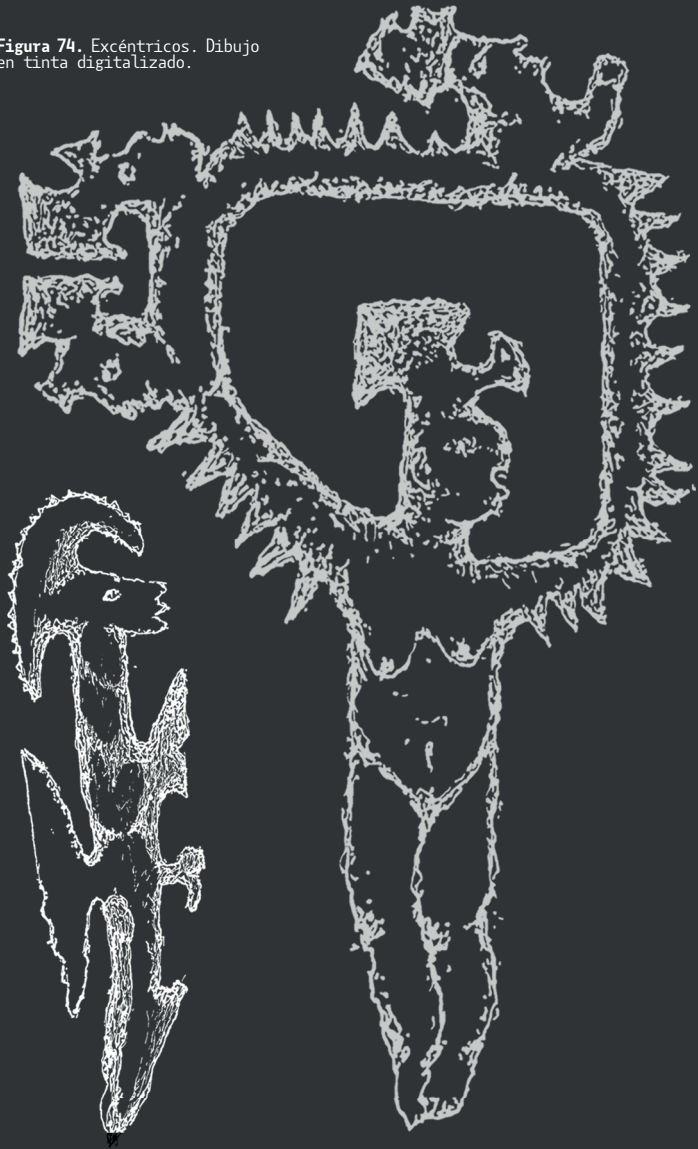
Instalación compuesta por trapos, teteras y vapor, concebida como una obra multisensorial. El sonido producido por los objetos y el olor generado por el vapor transforman los materiales pobres en una especie de orquesta improvisada. Amplía la investigación de Pistoletto sobre la relación entre arte, vida cotidiana y materiales descartados. (Goetz, 2017)

Lo más interesante apareció en el interior de las piezas. Durante un tiempo, se consideró pintar de negro ese espacio vacío para enfatizar la profundidad. Sin embargo, al verlas casi terminadas surgió la posibilidad de mantenerlo tal como estaba. El vacío producía un efecto visual propio y permitía que la mirada atravesara la estructura exterior, el interior comenzaba a funcionar por sí mismo.

A medida que avanzaba el proceso, entendí que la pieza ya no trataba únicamente sobre la unión entre metal y tela. La condensadora, como objeto encontrado, se convirtió en una estructura capaz de contener varias de las preguntas que habían aparecido a lo largo de la investigación. La relación entre cuerpo y entorno, entre adaptación y pertenencia, entre protección y exposición. Comenzó a hablar sobre los mecanismos que desarrollamos para adaptarnos a aquello que nos resulta ajeno. La condensadora es un dispositivo diseñado para regular una temperatura interior, pero también aparece como una metáfora de los ajustes constantes que realiza el cuerpo cuando cambia de contexto.

Las mangas que emergen de ellas parecen extenderse, escapar o buscar algo fuera de la estructura que las contiene. Sin embargo, el cuerpo nunca aparece del todo. La adaptación surge entonces no como un estado alcanzado, sino como un proceso continuo de ajuste. El cuerpo queda esbozado entre la máquina y la ropa, suspendido entre la adaptación y la ausencia.

Figura 74. Excéntricos. Dibujo en tinta digitalizado.



//EXCÉNTRICOS

El origen de esta pieza viene de un nombre curioso que leí mientras investigaba una pieza para la clase de Historia del Arte Precolombino. Son los Pedernales Excéntricos Mayas, una especie de cuchillos hechos a mano en piedras como el pedernal y la obsidiana, con formas antropomorfas irregulares. Al encontrarlos, los arqueólogos notaron que carecían de uso práctico, pues eran demasiado delicados, por lo que se cree que tuvieron un uso simbólico y ritual, como ofrendas, elementos funerarios y objetos de poder.

Lo que me interesó desde el principio fue el nombre que los antropólogos habían escogido para estas piezas. Excéntricos.



Son piezas muy bellas, desarrolladas con gran tecnicismo para generar estas formas sin fracturar la piedra. Desde la cosmología maya se asocian con K'awiil, dios del rayo, el fuego, la abundancia y el linaje real, por lo que se cree que muchos de estos excéntricos fueron tallados a imagen de esta deidad, representada con la frente perforada y humeante, una serpiente como extensión de una de sus piernas y rasgos zoomorfos. (Sheets, 2013)

Entendía que la pieza fuera considerada excéntrica, como ocurre con muchos elementos asociados a culturas no eurocéntricas, perdidas o borradas. Sin embargo, ese adjetivo me molestaba un poco. Me hacía pensar en la forma en que se ha perdido gran parte de ese conocimiento ancestral y en cómo, incluso con las ansias actuales de excavar y

conocer más, seguimos llegando a objetos nombrados desde categorías que, a mi parecer, cargan consigo juicios, límites y preconcepciones. Lo cual resulta paradójico.

Había algo más que me atraía de estas piezas. Los excéntricos han llegado hasta nosotros, pero no del todo. Permanecen fragmentados por el tiempo, atravesados por interpretaciones, traducciones y vacíos. Existen físicamente, pero su significado es sesgado. Tal vez por eso me interesaban tanto. No por representar una cultura específica, sino por esa forma enigmática, por encarnar esa distancia que existe entre un origen y aquello que finalmente logramos comprender de él.

Uso el excéntrico por ser un objeto desplazado de su contexto original.

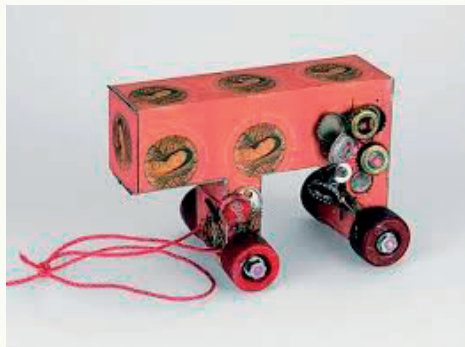
Figura 75. Excéntrico Maya, periodo clásico. Museo Real de Arte e Historia de Bruselas, Bélgica. | **Figura 76.** John L. Severance Fund (1950). Eccentric Flint. Museo de Arte de Cleveland. | **Figura 77.** Excéntrico Maya del Clásico Tardío. De la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. | **Figura 78.** Pedernal Excéntrico del Sainsbury Centre, 1979. | **Figura 79.** Excéntrico Maya, con forma de lagartija. Artemis Fine Arts (s.f.). | **Figura 80.** Pedernal Excéntrico, del Museo de Copan, Honduras. Bridgeman Images (s.f.). | **Figura 81.** John L. Severance Fund (1950). Eccentric Flint. Museo de Arte de Cleveland. | **Figura 82.** Excéntrico Maya, periodo clásico. Museo Real de Arte e Historia de Bruselas, Bélgica.

A partir de esa inquietud realicé una pieza con Miguel Ángel Galindo en el 2024. Construimos un excéntrico utilizando latas recicladas, tratando de situar la pieza en un contexto contemporáneo. Los excéntricos son cuchillos o armas de poder simbólico, y hacerlos en lata implicaba otra relación, banalizar el ritual desde un material cotidiano, de alguna manera hablar desde aquello que sí conocemos bastante bien y desde un producto industrial que también ha transformado nuestra forma de habitar el mundo.



Figura 83. Primer Excéntrico en Lata, hecho con Miguel Galindo, 2024.

Este proyecto quedó suspendido durante un tiempo.



Al comenzar las asesorías y después de hablar con Miguel, decidí retomarlo con Elías. Me interesaba hablar sobre ese desconocimiento y sobre lo poco que entendemos nuestro origen cultural latinoamericano, pero también sobre cómo esa desconexión dificulta pensar actualmente la pertenencia. Los excéntricos podían ser un punto de inicio.

Al verlo, Elías lo conectó inmediatamente con la pieza Ghetto Collector de Francis Alÿs.

La obra me encantó. Era muy interesante la manera en que tomaba elementos de la cultura popular, tanto desde la figura del juguete como desde el material mismo. Usaba láminas metálicas impresas con tipografías y gráficos comerciales, algunas incluso con imágenes de la Virgen de Guadalupe. Lo más interesante era que dentro de estos perros se alojaban imanes que recogían fragmentos del entorno durante el recorrido realizado por el artista. (Benitez, 2000)

Eso me recordó a la búsqueda que había realizado el semestre anterior con el vinilo transparente que recogía partículas a través de su superficie adhesiva. El imán también tenía esa capacidad de atraer y acumular cosas.



Figura 84. Ghetto Collector, escultura y performance. Francis Alÿs, 1992.

Figura 85. El Colector [Fotografía de un Performance] Francis Alÿs. Fotografía: Felipe Sanabria. ArtNexus.



Figura 86. Ghetto Collector, escultura y performance. Exposición, Francis Alÿs, 1992.



SIN LA INTENCIÓN DE REPETIR
AUNQUE EMPIEZO A PENSAR QUE SIEMPRE ESTOY HACIENDO LO
MISMO DE MANERAS DISTINTAS
APARECIÓ UNA VEZ MÁS LA ACCIÓN DE UNIR.

Pensaba que agregar la cualidad magnética al excéntrico de lata podía sugerir que este estaba buscando algo, extrayendo algo de la tierra de donde había sido desenterrado, adhiriéndose a algo o incluso formando estructuras con otros. En ese mismo momento también estaba trabajando en la pieza de los injertos y recordé los experimentos escolares con imanes y limaduras de hierro. La idea se quedó conmigo.

Debía tomar el excéntrico que había construido y convertirlo en una especie de caja que le quitara el filo al cuchillo original, incorporar imanes en su interior y encontrar alguna manera de recolectar hierro. Ese sería el punto de partida.

Cuando hice el primero, caí en cuenta del trabajo que implicaba. Cada pieza requería alrededor de dieciocho latas recolectadas, lavadas, abiertas, aplanadas, lijadas, cortadas y finalmente ensambladas. Aunque la lata parece un material moldeable,

es difícil de trabajar, corta la piel con facilidad y produce un sonido terrible.

Sin embargo, cuando terminé el primero me gustó mucho. Había una ambigüedad interesante en su forma. Se percibían rasgos humanos, aunque nunca de manera evidente. Tomar un cuchillo plano y convertirlo en una caja también respondía a la intención de banalizar el ritual, quitarle el filo y transformarlo en una especie de empaque. De alguna manera remitía también a ese universo industrial y de consumo, recordando las Cajas Brillo de Andy Warhol.

Las latas no eran solamente una decisión práctica. Me interesaba que los excéntricos se construyeran con un material profundamente cotidiano, cubierto de marcas, logotipos y residuos de consumo. De alguna manera, el objeto ritual quedaba obligado a habitar un lenguaje contemporáneo. Más que representar algo, intentaba mimetizarse dentro de un paisaje visual que conocemos bien.



Figura 87. Partes de un excéntrico. Montaje Digital.



Debía conseguir imanes lo suficientemente fuertes para atraer hierro a través de la lata. Intenté primero con cinta magnética, que no funcionó. Luego probé con imanes cerámicos, demasiado pesados y poco potentes. Finalmente llegué a los imanes de neodimio, mucho más efectivos, aunque también considerablemente más costosos.

Conseguir la limadura de hierro fue otra historia. Necesitaba una cantidad considerable, se vendía por internet en cantidades muy pequeñas, así que intenté recolectarla en talleres donde hacían duplicados de llaves. Lo extraño era que la limadura que conseguí tenía un tono dorado.

Cuando llevé estos avances a asesoría, Elías relacionó inmediatamente el color dorado de la limadura con la leyenda de la laguna de Guatavita, El Dorado. La posibilidad de conectar el cuchillo maya con el mito muisca resultaba sugerente. Aunque esa asociación nunca terminó de definir la pieza para mí, sí abrió una discusión que terminó siendo importante dentro del proceso.

Me hizo pensar en las distintas formas de extracción y desplazamiento que aparecían simultáneamente en el trabajo. El excéntrico es un objeto separado de su contexto original y reconstruido a partir de fragmentos de información. El imán extrae hierro de su entorno y lo incorpora a su superficie. Las latas, por su parte, remiten a sistemas industriales que transforman recursos naturales en mercancías de circulación masiva. Aunque pertenecen a escalas y momentos históricos distintos, todos parecen compartir una misma lógica de apropiación y traslado.

La pieza no habla directamente de Guatavita, pero sí creo que esa conversación permitió ampliar la lectura hacia preguntas sobre el origen, el desplazamiento y la manera en que ciertos elementos terminan acumulándose sobre otros hasta transformar su apariencia y su significado.

Mientras desarrollaba los excéntricos aparecieron muchas posibilidades de montaje. Una estructura formada por varios de ellos unidos entre sí; una máquina ficticia de extracción de hierro; un dispositivo que mostrará paso a paso el funcionamiento de estos recolectores; torres de arena semejantes a termiteros; o incluso no dejaba de pensar en una disposición cercana a los puestos ambulantes de manzanas acarameladas.



Figura 88. Excéntricos, Montículos de arena y soporte. Montaje Digital.



Como puede verse, en esta pieza el resultado no apareció de manera tan intuitiva como en las anteriores. Tardó mucho más tiempo y llegó después de varios intentos fallidos.

En este punto revisar referentes como Tunga, Ximena Garrido-Lecca y Carlos Garaicoa fue muy importante.



Figura 90. Excéntricos Apilados, Fragmento de Fotografía.

Carlos Garaicoa - Las raíces del mundo (2016)

Mesa de madera, acero inoxidable cortado a láser y mangos de cuchillos. Sobre la tensión entre construcción y destrucción, entendidas como fuerzas inseparables en los procesos históricos y sociales. Hasta qué punto el progreso y el desarrollo están cimentados sobre relaciones de poder y conflicto. Posición vertical de los cuchillos. (Moro, 2021)

Figura 91. Las raíces del mundo / The Roots of the World, Escultura. Carlos Garaicoa, 2016. Galleria Continua. Scad Museum of Art.



Tunga - Gravitação Magnética (1984)

Instalación compuesta por imanes, hierro y otros materiales que explora las fuerzas invisibles de atracción y repulsión. Convierte fenómenos físicos de magnetismo en metáforas de las relaciones entre cuerpos, materia y energía. Ver la forma en la que se hace evidente el magnetismo. (Villasmil, 2022)

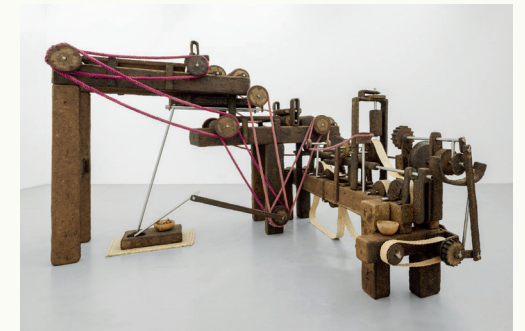
Figura 92. Gravitação Magnética, Instalación. Tunga, 1987. Fotografía: Ricardo Miyada Instituto Tomie Ohtake. Artishock.



Ximena Garrido-Lecca - Reverse Engineering (2023)

Instalación inspirada en la primera máquina industrial para fabricar cigarrillos, reconstruida a partir de una mezcla de tabaco y cenizas utilizada en prácticas rituales indígenas. Contraponen los sistemas tecnológicos de producción masiva con conocimientos ancestrales vinculados a la planta del tabaco. Evidencia de la extracción, industrialización y apropiación de saberes originarios. (Art Viewer, 2023)

Figura 93. Reverse Engineering, Instalación. Ximena Garrido-Lecca, 2023. Fotografía: Sebastian Verdon. Centre d'art Neuchâtel.





Existía otro problema. La limadura dorada era demasiado fina, poco visible y no respondía al imán con la intensidad que buscaba. Por eso comencé a buscar otras opciones.

Apareció la viruta de hierro torneado. Eran espirales metálicas de distintos grosores y calibres que surgían del corte y mecanizado del hierro. Me parecían muy bellas. Parecían una maraña de pelos y transmitían una sensación muy particular del metal a veces oxidado.

Esta vez sí había una adhesión evidente. La viruta se acumulaba sobre los excéntricos y los hacía parecer cubiertos por una especie de pelaje.

Intuitivamente, al necesitar mostrar el origen de esa nueva capa, hice pruebas introduciendo los excéntricos dentro de montículos de viruta. Ahí apareció una claridad inesperada.



Figura 94. Excéntricos, magnetismo y virutas. Montaje digital. 66



Figura 95. Excéntricos, prueba de montaje, nube de virutas. Fragmento de fotografía.

Al llevar estas pruebas a asesoría, junto con Elías utilizamos una base de jabón que encontramos en el taller de escultura, para montar estos montículos y funcionó, por lo que terminó quedándose dentro de la propuesta.

Verlos de esa manera hizo que todo cobrara más sentido. La disposición producía la sensación de una nube en movimiento. Los excéntricos, erguidos y avanzando en una misma dirección, parecían desplazarse por la pared. Había algo de orgullo en esa nueva piel adquirida, algo de resistencia y supervivencia. Me interesaba que el excéntrico se mimetizara dentro de un paisaje de marcas, envases y residuos, pero también que volviera a aparecer la cuestión de la pertenencia. La idea de tomar algo externo para cubrirse resultaba significativa. El tránsito y el desplazamiento hacían esa búsqueda aún más evidente.

Pensaba en un cuerpo que debe adaptarse constantemente, situado entre lo ajeno y lo propio, intentando incorporar elementos del nuevo entorno para poder habitarlo. En algunos casos esa incorporación genera resistencia y transformación; en otros aparece una especie de rechazo. Por eso era importante que algunos excéntricos también estuvieran caídos en el suelo. Frente a aquellos que avanzaban cubiertos por su nueva piel, aparecían otros que parecía no haber resistido el recorrido. Era la otra posibilidad dentro del tránsito. No todos los procesos de adaptación ocurren de la misma manera ni conducen al mismo resultado en el cuerpo. La transformación no es factible para todos los casos.



Figura 96. Excéntricos, aproximación de montaje. Montaje digital.

Con esto más claro pude definir la cantidad final de piezas. Necesitaba alrededor de veintisiete excéntricos, suficientes para construir la sensación de desplazamiento y para mostrar también a aquellos que habían quedado atrás. Según mis cálculos, fueron necesarias alrededor de cuatrocientas latas recicladas.



Figura 97. Proceso de latas 1, Fotografía.



Figura 98. Proceso de latas 2, Fotografía.



Figura 99. Proceso de latas 3, Fotografía.



Durante el proceso aparecieron muchas capas de lectura y eso fue un reto. Los excéntricos me llevaron a pensar en los vacíos del conocimiento arqueológico, en las formas en que nombramos aquello que no comprendemos completamente, en los desplazamientos culturales y en la manera en que ciertos objetos sobreviven a través de interpretaciones sucesivas. Hubo momentos en los que intenté hacer convivir todas estas ideas dentro de la pieza.

Sin embargo, a medida que avanzaba el trabajo, algunas preguntas comenzaron a cobrar más fuerza que otras. El interés dejó de estar únicamente en el origen de estos objetos o en la posibilidad de reconstruir sus significados perdidos. Empezó a desplazarse hacia aquello que ocurría materialmente frente a mí. Los excéntricos recorrían el espacio atrayendo fragmentos externos, acumulando sobre sus superficies elementos que transformaban lentamente su apariencia.

Las virutas adheridas por el magnetismo comenzaron a funcionar como una especie de segunda piel. Una capa adquirida durante el recorrido, formada por elementos ajenos, aluminio y hierro, que terminaban integrándose al objeto. Los excéntricos ya no eran únicamente los cuchillos que dieron origen a la investigación ni las cajas de lata construidas durante el proceso. Se habían convertido en cuerpos que se transforman a medida que avanzan, incorporando fragmentos externos hasta difuminarse entre ellos, tal vez la pieza que enuncia de forma más clara, el cuerpo en tránsito. Quizás por eso la pieza terminó regresando a una preocupación que había atravesado todo el proyecto, la pertenencia entendida no como un origen fijo, sino como esa negociación constante entre aquello que traemos con nosotros y aquello que el entorno nos obliga a incorporar.

Objetivo General sugerido, 5 de octubre de 2025

Explorar, a través de un proceso de investigación-creación en Artes Visuales, las tensiones entre cuerpo, materialidad y cultura, abordando la desconexión, deformación y adaptación del cuerpo en relación con el entorno y las capas que lo configuran, para dar lugar a una obra plástica y a una exposición que visibilicen estas reflexiones desde la práctica artística.

Objetivo General sugerido, 15 de octubre de 2025

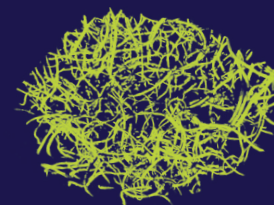
Discutir, la relación entre el cuerpo como sujeto que recibe afectaciones y tensiones que se producen como producto de movilizaciones en territorios geográficos y emocionales

Objetivo General sugerido. 27 de octubre de 2025

Explorar la relación de cuerpo atravesado por tensiones culturales como consecuencia de movilizaciones en territorios geográficos y emocionales

Objetivo General sugerido, 18 de Noviembre de 2025

Explorar la relación del cuerpo atravesado por tensiones culturales, desde su afectación por prácticas, normas, desplazamientos territoriales y simbólicos, utilizando procesos experimentales para materializar dicha tensión en una serie de piezas escultóricas.



Objetivo General, Lunes 4 de Mayo de 2025

Explorar la relación del cuerpo atravesado por tensiones culturales, desde su afectación por desplazamientos territoriales y simbólicos, prácticas, comportamientos y normas, utilizando procesos plásticos para materializar dicha tensión en una serie de piezas escultóricas.

Montaje de la Exposición

PLANEACION

Con las piezas ya definidas, el siguiente paso consiste en pensar cómo estas se relacionan entre sí dentro del espacio expositivo. Aunque cada una surge de procesos materiales y preguntas distintas, comparten preocupaciones que han atravesado toda la investigación. Las preguntas sobre la adaptación, la pertenencia, las dinámicas del cuerpo y las tensiones que aparecen cuando diferentes estructuras son obligadas a convivir.

En este punto, el montaje deja de ser únicamente una necesidad técnica y se convierte en una herramienta para construir ese sentido. La distancia entre las piezas, los recorridos posibles, las relaciones visuales entre ellas y la forma en que ocupan el espacio afectan directamente la lectura del proyecto. Por esta razón, era importante encontrar un lugar que permitiera que cada pieza conservará su autonomía, pero que al mismo tiempo hiciera visibles los diálogos que existen entre ellas.

Las necesidades técnicas de las obras responden directamente a sus formas de activarse en el espacio. La pieza de los injertos requiere una toma eléctrica para alimentar el circuito de iluminación incorporado a la estantería, así como un área suficientemente amplia que permita rodearla y observar desde distintos ángulos. Las condensadoras necesitan una pared extensa para la instalación de los soportes que las sostienen y una base metálica para la pieza de mayor tamaño, que se dispone suspendida del suelo. Por otro lado, los excéntricos requieren soportes individuales fijados a la pared, diseñados para mantenerlos erguidos y que se observe su flujo en la pared amplia para permitir la lectura de su desplazamiento dentro del conjunto.

La prioridad general es que las piezas dispongan del espacio suficiente para respirar y que el recorrido permita establecer relaciones entre ellas sin saturar la mirada. Por esta razón solicité la Sala Múltiple del Edificio Samán de la universidad, un espacio que ofrece las condiciones de amplitud, circulación e iluminación necesarias para el desarrollo de la exposición.

A continuación se presentan el plano de montaje y el plano de flujo propuestos para este espacio.

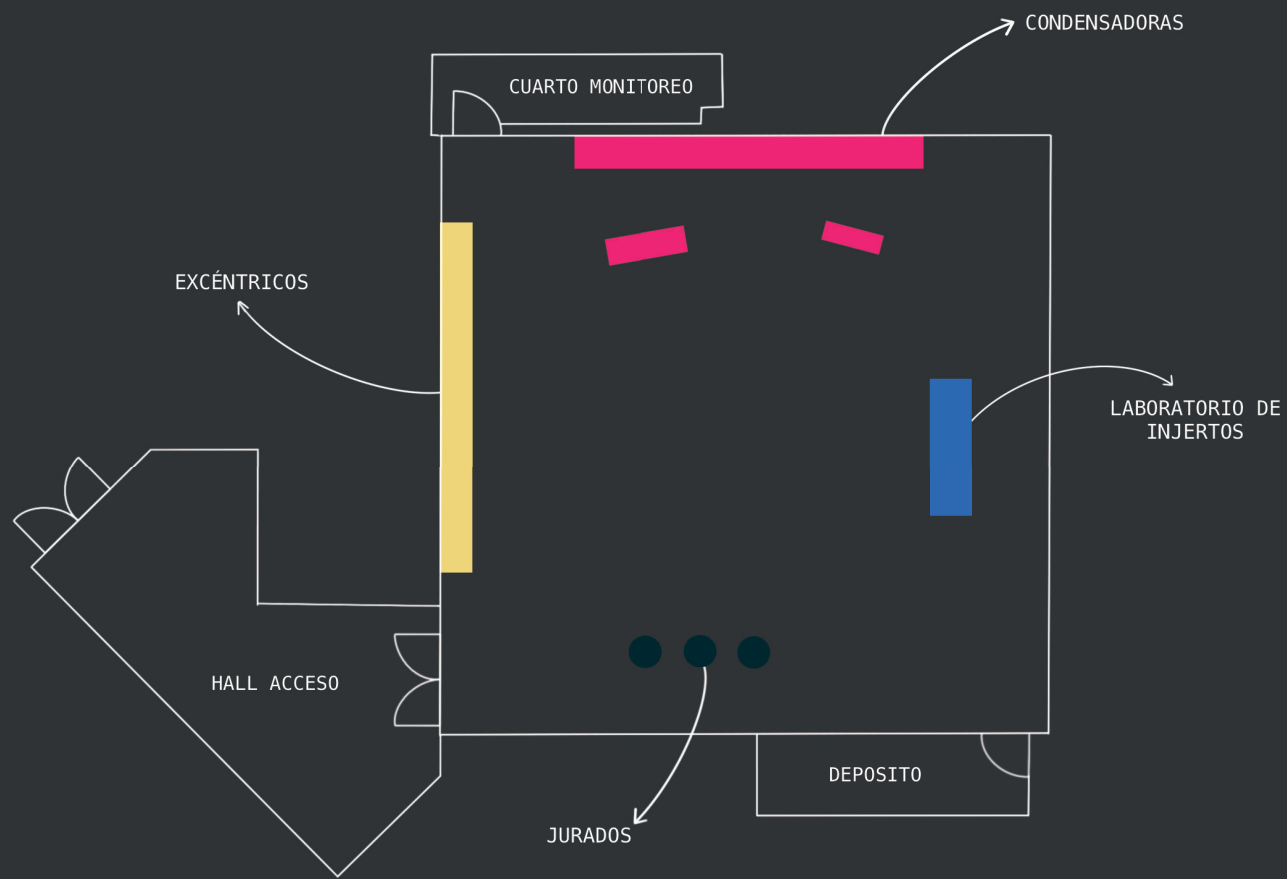


Figura 100. Plano de montaje, Sala Múltiple.

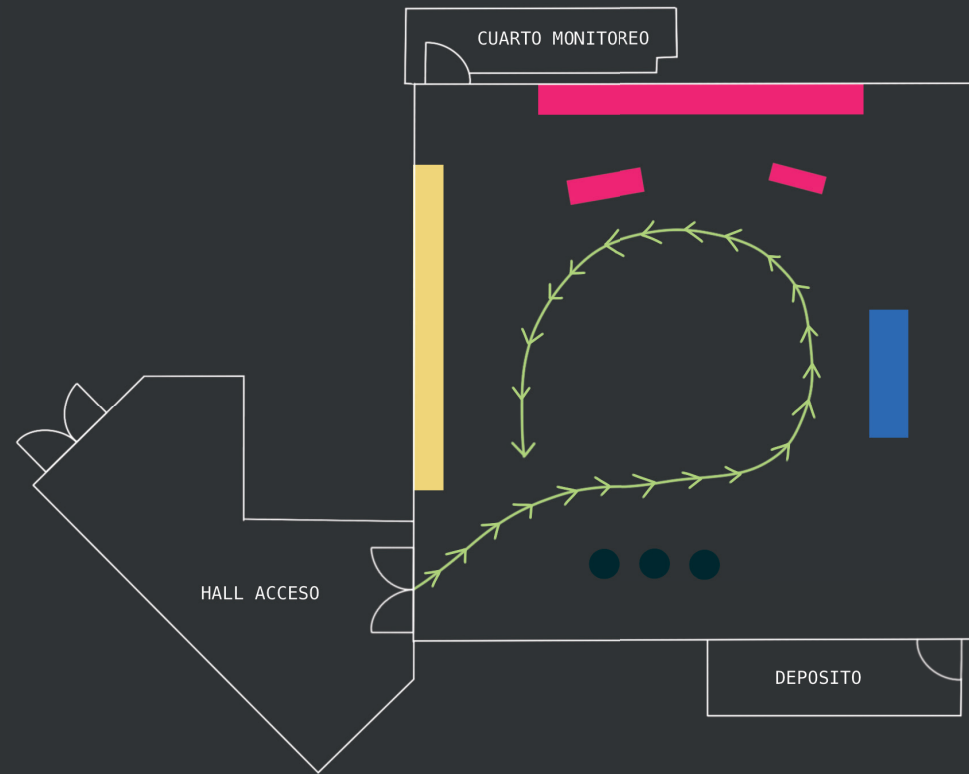


Figura 101. Plano de Flujo, Sala Múltiple.

Injertos – Laboratorio de raíces inciertas
Condensadoras – Sistema de inserción asistida
Excéntricos – Revestimiento entre orbitas oblicuas

FICHAS TECNICAS

Llegaba el momento real de titular las piezas y al verlas casi terminadas, estos títulos llegaron a la mente después de varios intentos.

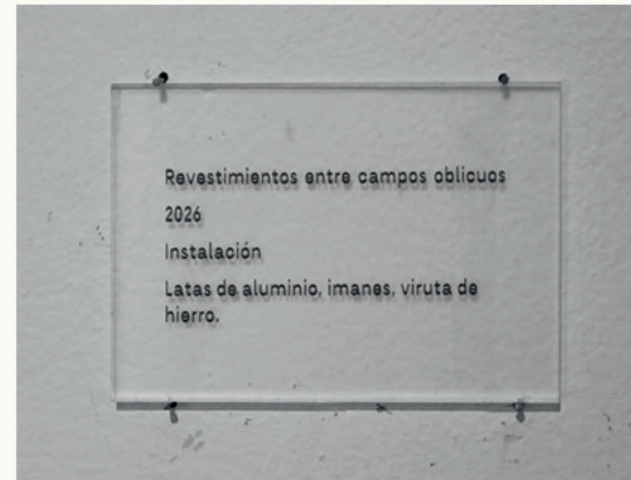
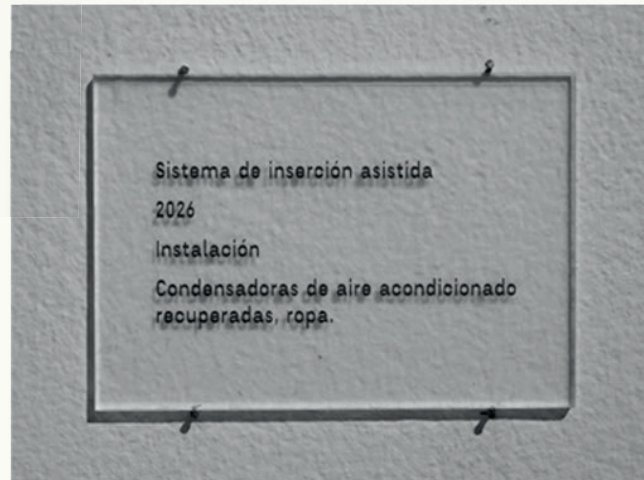
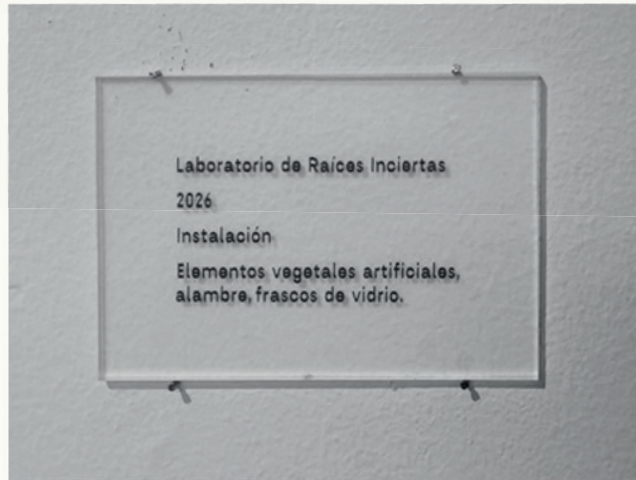


Figura 102. Cadena, S. (2026). Fichas técnicas. Fotografía: Gabriela Correa

TEXTO CURATORIAL

La intención de esto era, que el texto respondiera a esa sensación de no pertenecer y no encajar del todo, es la razón por la que use un formato mezclado, entre párrafos explicativos y listas con un tono más metafórico.

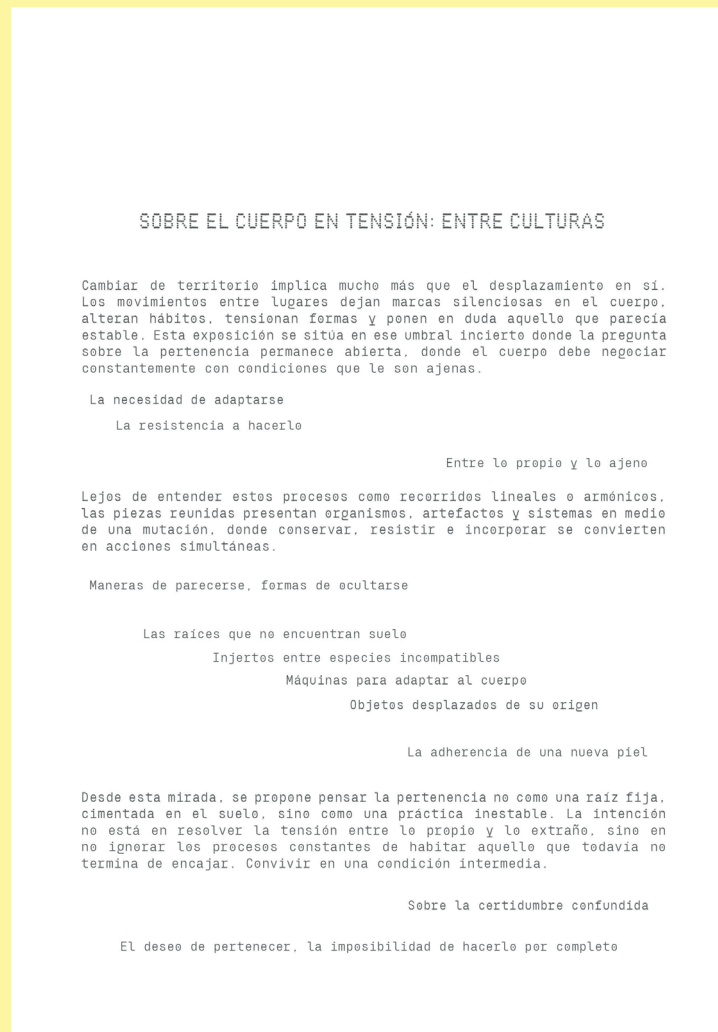


Figura 103. Cadena, S. (2026). Texto curatorial. [Gráfico]

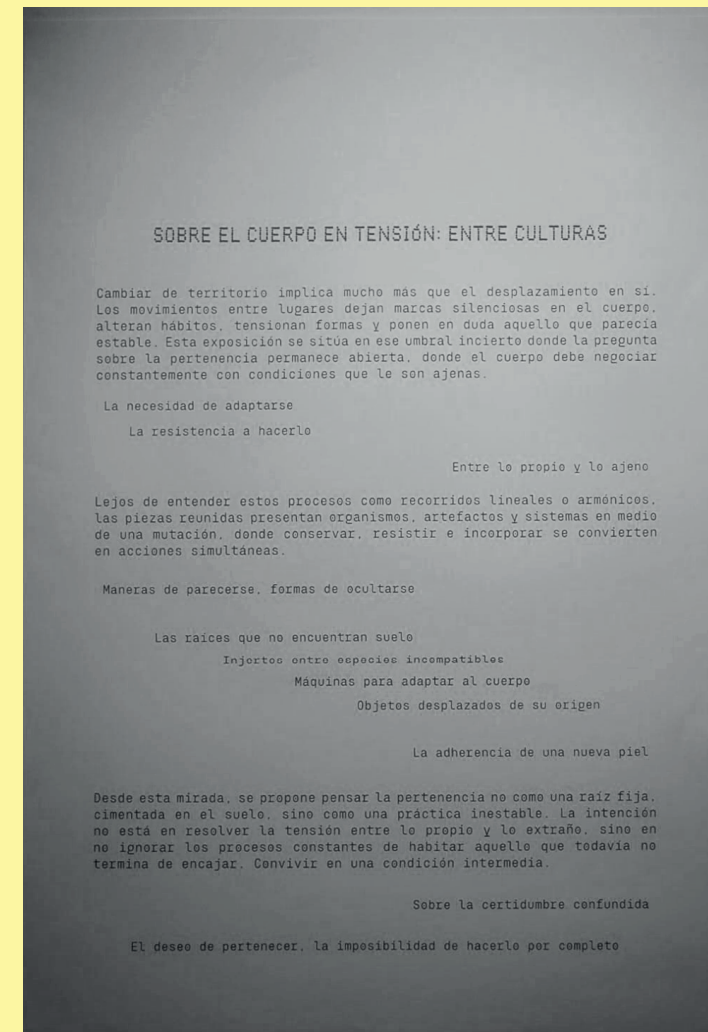


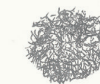
Figura 104. Cadena, S. (2026). Texto curatorial. Fotografía: Gabriela Correa



Figura 105. Cadena, S. (2026). Flyer de la exposición. [Gráfico]

FLYER DE LA EXPOSICIÓN

Pieza publicitaria, usada para difundir la exposición en redes sociales.



POSTALES

Sentía la necesidad de que de la exposición quedará algo en papel. Una pieza pequeña que los visitantes pudieran llevarse consigo, pero que también funcionara para mí como una especie de recordatorio. Después de tanto tiempo trabajando en el proyecto, me interesaba tener una imagen capaz de condensar parte de las preguntas, dudas e intuiciones que aparecieron durante el proceso. Por esa razón decidí diseñar una postal impresa en risografía a dos tintas, un objeto pensado para circular, desplazarse y

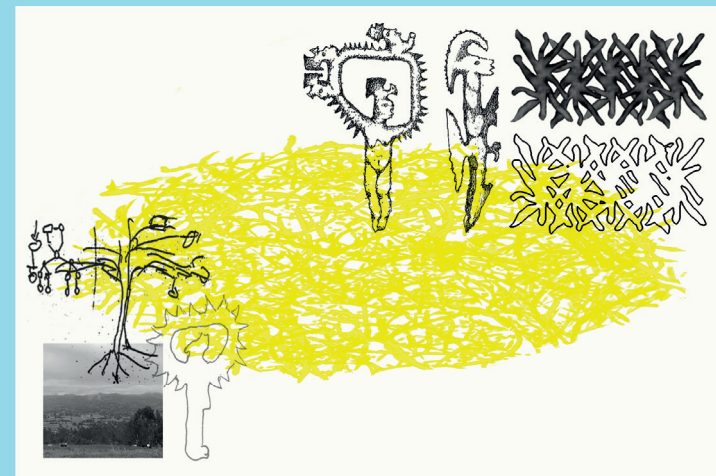


Figura 106. Cadena, S. (2026). Postal, Tiro. [Gráfico]



Figura 107. Cadena, S. (2026). Postal, Retiro. [Gráfico]

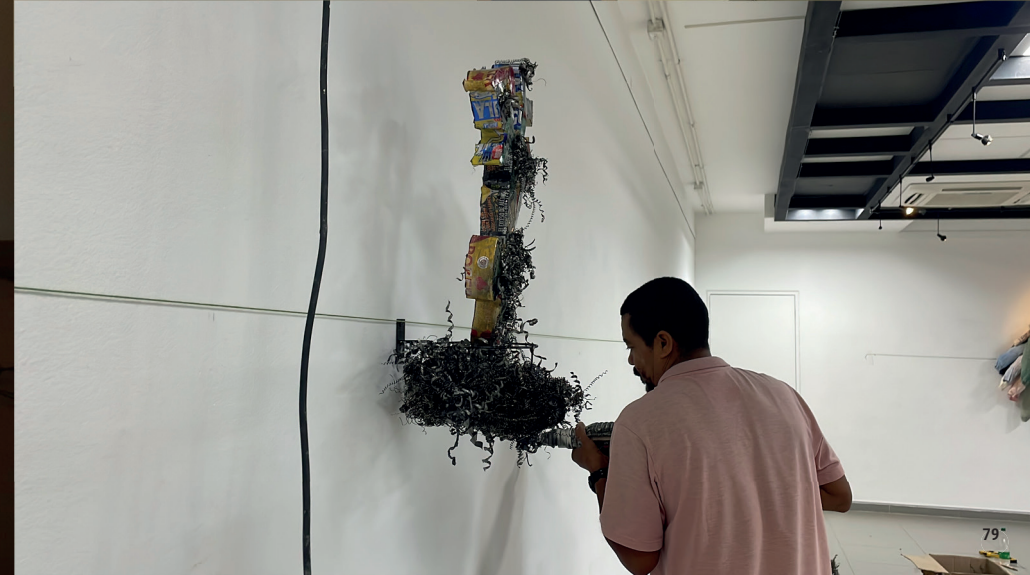


Figura 108. Cadena, S. (2026). Montaje de la exposición. Fotografía: María Jose Alfaro [Montaje digital]



Figura 109. Cadena, S. (2026). Montaje de la exposición. Fotografía: Maria Jose Alfaro [Montaje digital]

Exposición y sustentación

16 DE JUNIO DE 2026

Figura 110. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.





Figura 111. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa. 83



Figura 113. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 114. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 115. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 116. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

Figura 117. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.





Figura 118. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 120. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

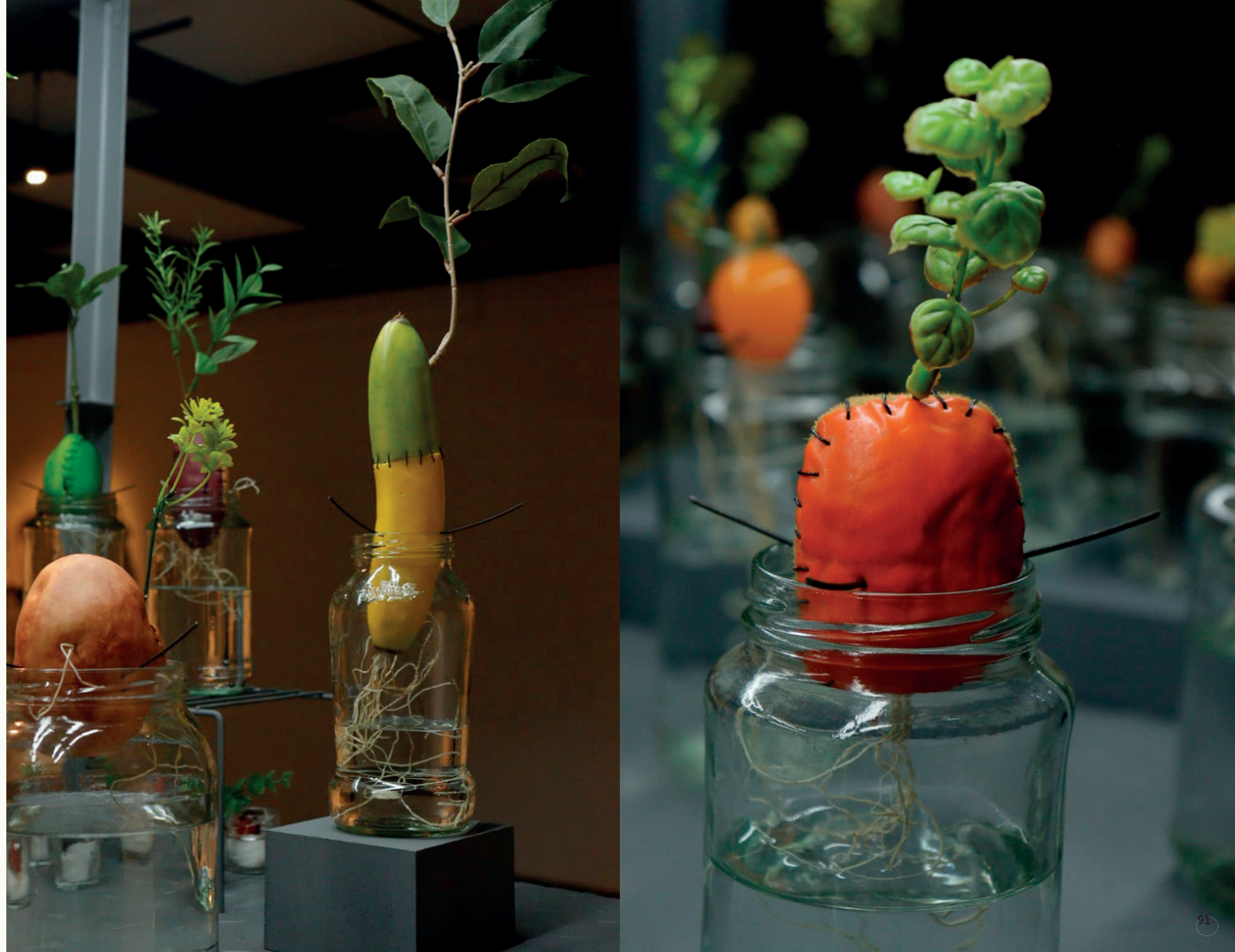




Figura 121. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 122. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

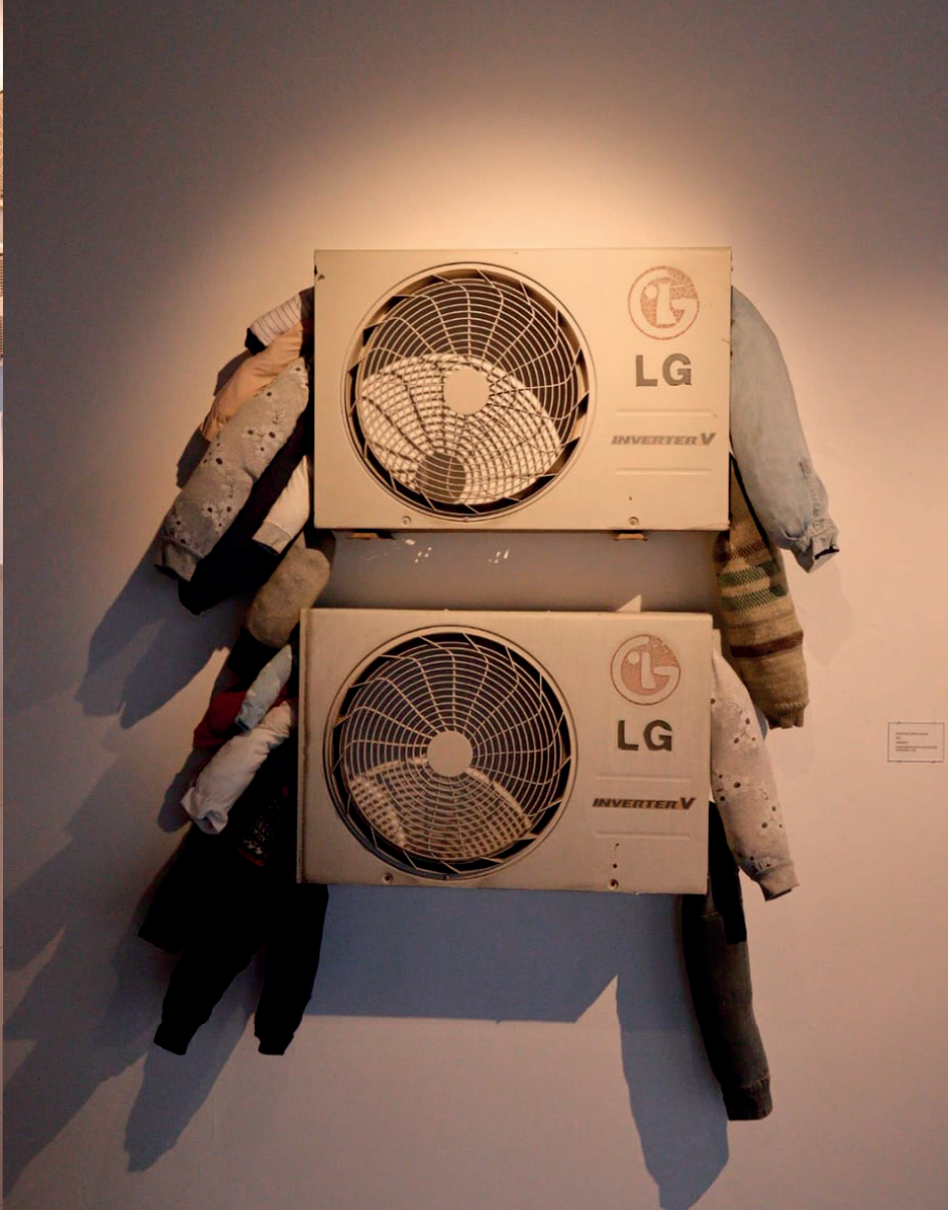


Figura 123. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa. 94

Figura 124. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.





Figura 125. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 126. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

Figura 127. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.





Figura 128. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.





Figura 130. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.



Figura 131. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa. 102

Figura 132. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

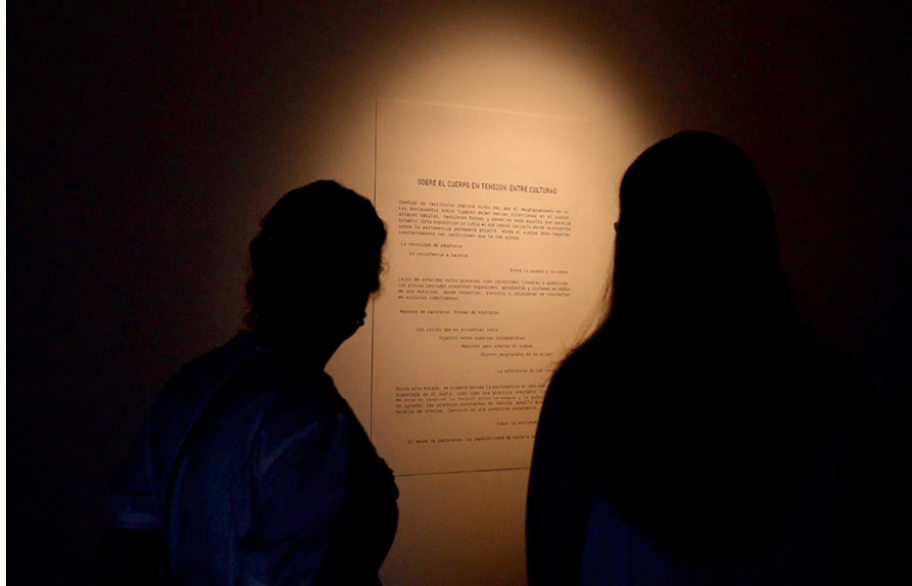




Figura 133. Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa.

CONSIDERACIONES FINALES

Después de culminar este proceso, las preguntas que dieron origen al proyecto no se encuentran completamente resueltas. Más bien, han cambiado de forma. La exposición, la escritura, las conversaciones con asesores y jurados, e incluso las dificultades técnicas de cada pieza, permitieron comprender que la investigación no avanzó únicamente a través de conceptos, lecturas o referentes, sino también mediante el encuentro directo con los materiales.

Uno de los aprendizajes más importantes de este proceso fue comprender que me resulta imposible separar completamente la materialidad de las ideas que investigo. A lo largo del proyecto, las preguntas conceptuales y las exploraciones materiales avanzaron de manera simultánea, alimentándose mutuamente. Si bien existían inquietudes previas relacionadas con la pertenencia, el desplazamiento y las tensiones que atraviesan al cuerpo, muchas de las decisiones que dieron forma a las piezas surgieron precisamente en el trabajo con los materiales.

Por esta razón, no entiendo la materialidad como un simple vehículo para representar conceptos previamente

definidos. Tampoco considero que las ideas existan aisladas de las condiciones físicas que las hacen posibles. La investigación ocurrió precisamente en ese punto de encuentro, donde una pregunta conceptual podía transformarse a partir de una prueba material y donde un hallazgo material terminaba reformulando una pregunta inicial. Esta investigación no pretende mostrar un recorrido estable ni un proceso completamente previsible.

Más que ofrecer respuestas definitivas, este proceso reafirmó una manera de trabajar, un entendimiento sobre el propio método para crear. Para mí, entender la práctica artística como un espacio donde la reflexión conceptual y la experiencia material se construyen de forma casi inseparable, permitiendo que cada una modifique continuamente a la otra. El propósito no es llegar a conclusiones cerradas, sino tener la posibilidad de permanecer en la incertidumbre el tiempo suficiente para descubrir nuevas preguntas. Permanecen abiertas varias rutas posibles. Si algo queda después de este proceso, es la convicción de que escuchar a los materiales continúa siendo una forma válida de pensar, de dudar y de comprender el mundo.

REFERENCIAS

- Abadi, F. (2015). Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois. Cuadernos de Filosofía (65), 33-45. https://notablesdelaciencia.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/74154/CONICET_Digital_Nro.4e6bb324-5692-4578-8da7-8ef4477e6ed0_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Art Viewer. (2023). Ximena Garrido-Lecca at CAN Centre d'Art Neuchâtel. Art Viewer. <https://artviewer.org/ximena-garrido-lecca-at-can-centre-dart-neuchatel/>
- Benítez, I. (2000). Francis Alÿs, hipótesis para caminatas. ArtNexus. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5f345a6d029070cb426c46c6/35/francis-aly>
- Bergson, H. (2006). Materia y memoria. Editorial Cactus (Perenne, 2). <https://cursosupla.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/bergson-h-materia-y-memoria2.pdf>
- Birbracher, C. (2011). Alberto Baraya. Banana Craze. <https://bananacraze.uniandes.edu.co/language/en/obras/art,ecosystems,identities/alberto-baraya-4/>
- Bourdieu, P. (1979). La distinción: Crítica social del juicio del gusto. Taurus. https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/La-Distincion-Bourdieu_Pierre.pdf
- Bourdieu, P. (1994). Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción. Epistemh. <https://epistemh.pbworks.com/f/9.%2BBourdieu%2BRazones%2BPr%C3%A1cticas.pdf>
- Calvo, S. (s. f.). Naturaleza muerta (Natura morta), de Giorgio Morandi. <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-morandi>
- Castillo, M. (2012). Uncomfortable objects [Proyecto artístico]. <https://castillodeball.org/project/uncomfortable-objects/>
- Castillo, M. (2013). Between you and the image of you I had made [Proyecto artístico]. <https://castillodeball.org/project/between-you/>
- Csordas, T. J. (1994). Embodiment and experience: The existential ground of culture and self. Cambridge University Press.
- Curci, F. (2021). Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia. Artishock. <https://artishockrevista.com/tag/florencia-curci/>
- Enright, R. (2013). The perfection of the tree and other material concerns: An interview with Giuseppe Penone. Border Crossings. <https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns>
- Eva and Franco Mattes. (2021). Bonsai Kitten [Escultura]. <https://0100101110101101.org/bonsai-kitten/>
- Fahrenheit Magazine. (2020). Lo infinito de Michelangelo Pistoletto en el arte povera. Fahrenheit Magazine. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/lo-infinito-de-michelangelo-pistoletto-en-el-arte-povera>
- Garcés, A. (2023). Ernesto Restrepo Morillo «El papas», South American Memento Mori [Instalación]. ARTBO. https://www.artbo.co/feria-archivo_en/ARTBO-Fair-2023/Site/Ernesto-Restrepo-Morillo-El-papas
- Goetz, I. (2017). Curated by Ingvald Goetz, Arte Povera. Hauser & Wirth. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6091-arte-poveracurated-by-ingvald-goetz/?lightbox=orchestra-di-stracci-vetro-diviso-rag-orchestra-divided-glass>
- Heremans, R., & Blanchaert, K. (2022). Stabbing our own house: A biography of Joseph Beuys's Wirtschaftswerte. En R. Rivenc & K. Roth (Eds.), Living matter: The preservation of biological materials in contemporary art. Getty Conservation Institute. <https://www.getty.edu/publications/living-matter/approaches/17/>
- Kelley, M., Welchman, J., & Grunenberg, C. (2004). The Uncanny by Mike Kelley, Artist. Tate Liverpool. https://ia801504.us.archive.org/4/items/mikekelly_201703/mikekelly.pdf
- Kristeva, J. (1980). Poderes de la perversión. Siglo XXI Editores. <https://museofeministavirtual.com.ar/wp-content/uploads/2021/06/Kristeva-Julia-Poderes-de-la-perversion.pdf>
- Llosa, C. (2009). La teta asustada. IMDb. <https://www.imdb.com/es/title/tt1206488/>
- Lozano, C. (2021). Mariana Castillo Deball. Amarantus. Artium Museoa. <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61264-mariana-castillo-deball-amarantus>
- Lugones, M. (2003). Pilgrimages/Peregrinajes. Archive.org. <https://archive.org/details/pilgrimagespereg0000lugo/page/n8/mode/lup>
- Massey, D. (2005). For Space. Urbanita. <https://urbanitasite.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/massey-for-space.pdf>
- Moro, H. (2021). Carlos Garaicoa: A City View from the Table of My House. SCAD Museum of Art. <https://www.scadmoa.org/exhibitions/a-city-view-from-the-table-of-my-house>
- Museo Guggenheim Bilbao. (s. f.). Pasaje peligroso. Guggenheim Bilbao. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/pasaje-peligroso>
- Nancy, J.-L. (2000). Corpus. Esquizoanálisis. <https://esquizoanalisis.com.ar/wp-content/uploads/2024/08/Corpus-Jean-Luc-Nancy.pdf>
- Navarro Cuesta, V., & González Vizcaíno, A. (2021). El injerto en los cultivos hortícolas. Instituto de Investigación y Formación Agraria y Pesquera (IFAPA), Consejería de Agricultura, Ganadería, Pesca y Desarrollo Sostenible, Junta de Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/agriculturaypesca/ifapa/servifapa/registro-servifapa/23565e14-84e0-4cee-8542-bda569840d82>
- Pinault Collection. (s. f.). Kartoffelhaus (Potato House) 1967-1990 [Registro de obra]. <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/kartoffelhaus-potato-house>
- Public Delivery. (2022, 25 de abril). Wim Delvoye's stained glass windows - Morbid & spooky. <https://publicdelivery.org/wim-delvoye-stained-glass/>
- Sheets, P. (2013, 15 de mayo). Eccentrics [Video]. Penn Museum. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SrIHjONX5c>
- Villasmil, A. (2022). Tunga: Conjunções magnéticas. Artishock. <https://artishockrevista.com/2022/03/22/tunga-conjuncoes-magneticas/>
- Visita Colonia. (2012). La ventana de Richter, en la fachada sur de la Catedral de Colonia, cumple cinco años. Visita Colonia. <https://visitacolonia.info/info/la-ventana-de-richter-en-la-fachada-sur-de-la-catedral-de-colonia-cumple-cinco-anos>
- Zhen, G. (2011). SUN Yuan & PENG Yu: Teenager Teenager. Arario Gallery. <https://www.arariogallery.com/exhibitions/184-sun-yuan-peng-yu-teenager-teenager/>

:/LISTA DE IMÁGENES

- Figura 1. Cadena, S. (2023). Entre Ecuador y Nariño [Fotografía].
- Figura 2. Cadena, S. (2025). Cuerpo ciudad [Dibujo].
- Figura 3. Escobar, M. (1966). The Party [Fotografía]. Museo de Arte de Toledo. Revista Artishock 2025. <https://artishockrevista.com/2025/07/03/quien-fue-marisol-y-por-que-importa-su-obra-hoy/>
- Figura 4. Dittborn, E. (1999). La XXIII historia del rostro (Aljo Violet), Pintura aerpostal No. 128 [Pintura]. ArtNexus 79. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fa4690cc21cf7c0a293c79/eugenio-dittborn>
- Figura 5. Garrido-Lecca, X. (2017). Estados Nativos [Instalación]. Museo Malba. <https://malba.org.ar/evento/ximena-garrido-lecca/>
- Figura 6. Garrido-Lecca, X. (2012). Una gruesa de chullos [Instalación]. Manifiesto Cósmico Análisis y crítica de arte. <https://manifiestocosmico.blogspot.com/2019/02/ximena-garrido-lecca-arco2019.html>
- Figura 7. Bourgeois, L. (1997). Pasaje peligroso [Instalación]. Museo Guggenheim Bilbao. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/louise-bourgeois-estructuras-de-existencia-las-celdas>
- Figura 8. Kelley, M. (2012). More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin. [Instalación]. Colección del Museo Whitney, New York. <https://mdrsilverstrandnews.wordpress.com/2014/05/18/report-on-silver-strand-art-group-visit-to-the-mike-kelley-retrospective-at-the-geffen-center-for-contemporary-art-at-moca-los-angeles/>
- Figura 9. Cadena, S. (2025). Ensamblaje Alterado [Linogrado y collage].
- Figura 10. Cadena, S. (2023). Olla a presión [Dibujo].
- Figura 11. Cadena, S. (2023). Esto podría ser un disfraz [Still Frame de video].
- Figura 12. Cadena, S. (2024). Vacíos de una capa envolvente [Still Frame de video].
- Figura 13. Cadena, S. (2025). Boceto de escultura, Cuando la raíz se vuelve ancla [Dibujo].
- Figura 14. Cadena, S. (2025). Cuando la raíz se vuelve ancla [Escultura].
- Figura 15. Cadena, S. (2025). Vestido de gracia [Escultura].
- Figura 16. Cadena, S. (2025). Fragmento de Vestido de gracia [Escultura].
- Figura 17. Cadena, S. (2026). Bitácora, Frases de anteproyecto [Fotografía].
- Figura 18. Cadena, S. (2025). Pruebas materiales con plástico [Técnica mixta].
- Figura 19. Cadena, S. (2025). Pruebas materiales con artesanías [Técnica mixta].
- Figura 20. Cadena, S. (2025). Pruebas materiales con escayola [Técnica mixta].
- Figura 21. Cadena, S. (2025). Piernas de raíz [Dibujo].
- Figura 22. Cadena, S. (2026). Bitácora, Árbol genealógico [Fotografía].
- Figura 23. Cadena, S. (2026). Bitácora, Árbol genealógico [Fotografía].
- Figura 24. Eva and Franco Mates (2021). Bonsai Kitten [Escultura]. Eva and Franco Mates Website <https://010010110101101.org/bonsai-kitten/>
- Figura 25. Sun Yuan & Peng Yu. (2011). Teenager Teenager [Instalación]. Arario Gallery. <https://www.arariogallery.com/exhibitions/184-sun-yuan-peng-yu-teenager-teenager/>
- Figura 26. Castillo, M. (2010). No solid form [Escultura]. The noticed one, confusing itself with the many, 2010. Photographic prints unframed. CastilloDeball. <https://castillodeball.org/project/between-you/>
- Figura 27. Castillo, M. (2012). Uncomfortable Objects [Escultura]. CastilloDeball. <https://castillodeball.org/project/uncomfortable-objects/>
- Figura 28. Castillo, M. (2017). pleasures of association, and poisons, such as love [Instalación]. Fotografía: Quintas Fotógrafos. Artium Museoa. <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61264-mariana-castillo-deball-amarantus>
- Figura 29. Cadena, S. (2026). Bitácora, Boceto glifos de papá [Dibujo].
- Figura 30. Cadena, S. (2026). Pruebas materiales con papá [Montaje digital].
- Figura 31. Polke, S. (1990). Kartoffelhaus (Potato House) [Instalación]. Fotografía: Matteo de Fina. Pinault Collection. <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/kartoffelhaus-potato-house>
- Figura 32. Grippo, V. (1970-1971). Analogia I [Instalación]. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Artishock. <https://artishockrevista.com/tag/florencia-curci/>
- Figura 33. Llosa, C. (2009). La teta asustada [Afiche de Película]. IMBb. <https://www.imdb.com/es/title/tt1206488/>
- Figura 34. Cadena, S. (2026). Prueba material, Suturas de papa [Fotografía].
- Figura 35. Cadena, S. (2026). Bitácora, escritura injertos [Fotografía].
- Figura 36. r/proplifting (2020). No es mi accesorio usual, pero metí una papa en agua y tiene la onda más chévere de todas. [Fotografía]. Reddit. https://www.reddit.com/r/proplifting/comments/f7c0p7/not_my_usual_prop_but_i_stuck_a_potato_in_water/?tl=es-419
- Figura 37. Griffin36 (2023). Sweetpotato1-2 [Fotografía]. Survive France. <https://www.survivefrance.com/t/gardening-questions-and-chat/38602/257?page=13>
- Figura 38. Pastor, E.(s.f.). Como sembrar papas...[Fotografía]. Pinterest. <https://co.pinterest.com/pin/333829391108630732/>
- Figura 39. Luis, A. (s.f.). Cebolla: cómo cultivar cebollas en casa y en agua. [Still Frame de Video]. Pinterest. <https://co.pinterest.com/pin/41792004003510166/>
- Figura 40. Scruggs, P. (2018). Experimento de la patata dulce [Fotografía]. Hometalk. <https://es.hometalk.com/diy/plantar/papas/experimento-de-la-patata-dulce-44627860>
- Figura 41. Montilla, P. (2016). Germinando una patata [Fotografía]. sciencepleaseblog. <https://sciencepleaseblog.wordpress.com/2016/03/06/germinando-una-patata/>
- Figura 42. The Plain Professors (2015). Leaky Antifreeze, Wait! No, Rock Candy, No, Moldy Sugar Water, No, Cultured Alien Barf [Fotografía]. <https://theplainprofessors.blogspot.com/2015/06/leaky-antifreeze-wait-no-rock-candy-no.html>
- Figura 44. Cadena, S. (2026). Prueba material de papas y suturas. [Montaje digital].
- Figura 44. Penone, G. (1977). Potatoes [Escultura]. Fotografía: Archivo Penone. Bordercrossings. <https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns>
- Figura 45. Baraya, A. (2011). Herbario de plantas artificiales [Objeto encontrado, fotografía y grafito]. Banana Craze, Uniandes. <https://bananacraze.uniandes.edu.co/language/en/obras/art,ecosystems,identities/alberto-baraya-4/>
- Figura 46. Restrepo, E. (2023). South American Memento Mori [Instalación]. Fotografía: Alonso Garces. Artbo .<https://www.artbo.co/feria-archivo/en/ARTBO-Fair-2023/Site/Ernesto-Restrepo-Morillo-El-papas>
- Figura 47. Cadena, S. (2026). Injertos, disposición en frasco de vidrio [Montaje de Fotografías].
- Figura 48. Beuys, J. (1980). Wirtschaftswerte, Economic Values [Instalación]. Saul Albert. <https://saulalbert.net/blog/from-solnitz-the-aesthetic-attitude/attachment/joseph-beuys-wirtschaftswerte-economic-values-1980/>
- Figura 49. Morandi, G. (1930). Natura Morta [Pintura]. Historia/Arte. <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-morandi>
- Figura 50. Cadena, S. (2026). Prueba de Montaje, injertos [Instalación].
- Figura 51. Fragmentos de la prueba de Montaje, Montaje de Fotografías.
- Figura 52. Cadena, S. (2026). Prueba material, Tela soldada [Boceto escultórico].
- Figura 53. Richter, G. (2007). Ventana de Richter [Vital].VisitaColonía. <https://visitacolonia.info/info/la-ventana-de-richter-en-la-fachada-sur-de-la-catedral-de-colonia-cumple-cinco-anos>
- Figura 54. Delvoye, W. (2008). Vitraux (The Chapel Series) [Vital]. Pinterest. <https://es.pinterest.com/pin/733172014374040659/>
- Figura 55. Cadena, S. (2026). Prueba material, condensadora y soldadura [Boceto escultórico].
- Figura 56. Unteroffizier (s.f.). A series clusters of air-conditioner outdoor unit compressors on display. A photo taken on a series clusters of white air-conditioner outdoor unit compressors on display. [Fotografía]. Dreamstime. <https://www.dreamstime.com/series-clusters-air-conditioner-outdoor-unit-compressors-display-photo-taken-white-image412567024>
- Figura 57. Pixabay (s.f.). En el mundo hay más de dos mil quinientos millones de aparatos de aire acondicionado. [Fotografía]. Swissinfo.ch. <https://www.swissinfo.ch/spa/soluciones-para-el-clima/aire-acondicionado-lujo-innecesario-o-respuesta-al-cambio-clim%C3%Altico/89819602>
- Figura 58. Serpav4074 (s.f.). Aires acondicionados en la pared de ladrillo. Acondicionadores de aire en la pared de un edificio de ladrillo viejo [Fotografía]. Dreamstime. <https://es.dreamstime.com/aires-acondicionados-en-la-pared-de-ladrillo-image131323677>
- Figura 59. Surair (s.f.).Vista de aires acondicionados en Hong Kong [Fotografía]. Surair. <https://www.surair.com.ar/2020/12/03/reducir-impacto-de-aires-acondicionados-en-el-medioambiente/>
- Figura 60. El-Sayed, M.(2025). Un grupo de unidades exteriores de aire acondicionado en la parte trasera de un edificio comercial en Nueva Delhi (Reuters). [Fotografía]. Diarios de Al Sharq. <https://n9.cl/g6ykr>
- Figura 61. Cadena, S. (2026). Centro histórico de Uruguay [Fotografía].

- Figura 62. Cadena, S. (2026). Ropa usada y escritura [Montaje digital].
- Figura 63. Cadena, S. (2026). Condensadoras en proceso [Fotografía].
- Figura 64. Cadena, S. (2026). Condensadora vista lateral [Fragmento de Fotografía].
- Figura 65. Cadena, S. (2026). Condensadora taller [Fotografía].
- Figura 66. Cadena, S. (2026). Acercamientos mangas condensadora [Montaje Digital].
- Figura 67. Cadena, S. (2026). Condensadoras en torre [Fragmento de Fotografía].
- Figura 68. Cadena, S. (2026). Condensadoras en la universidad [Fotografía].
- Figura 69. Cadena, S. (2026). Condensadoras en la universidad vista lateral izquierdo [Fotografía].
- Figura 70. Cadena, S. (2026). Condensadoras en la universidad colgada [Fotografía].
- Figura 71. Cadena, S. (2026). Condensadoras en la universidad, vista posterior [Fotografía].
- Figura 72. Pistoletto, M. (1967). Venus de los trapos [Escultura]. Fahrenheit Magazine. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/lo-infinito-de-michelangelo-pistoletto-en-el-arte-povera>
- Figura 73. Pistoletto, M. (1968). Orchestra di stracci - vetro diviso (Rag Orchestra - Divided Glass) [Instalación]. Fotografía: Wilfred Petzi. Michelangelo Pistoletto. Hauser and Wirth. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6091-arte-poveracurated-by-ingvild-goetz/?lightbox=orchestra-di-stracci-vetro-diviso-rag-orchestra-divided-glass>
- Figura 74. Cadena, S. (2026). Excéntricos [Dibujo].
- Figura 75. Wal, M. (2008). Maya eccentric flint. Classic Period. Maybe from Copan or Quiriguá. Musées Royaux d'art et d'Histoire, Brussels (Belgium) [Fotografía]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eccentric_flint#/media/File:Maya_eccentric.jpg
- Figura 76. John L. Severance Fund (1950). Eccentric Flint [Piedra tallada]. The Cleveland Museum of Art. <https://www.clevelandart.org/art/1950>
- Figura 77. Ancient Art & Numismatics (s.f.). A Mayan Late Classic Eccentric Flint: Profile Figures [Piedra tallada]. From the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/5737213099/>
- Figura 78. Sainsbury Centre (1979). Eccentric flint [Piedra tallada]. Sainsbury Centre. <https://sainsburycentre.ac.uk/art-and-objects/708-eccentric-flint/>
- Figura 79. Artemis Fine Arts (s.f.). Superb / Intact Maya Eccentric Flint - Lizard Form [Piedra tallada]. Bidsquare. <https://www.bidsquare.com/online-auctions/artemis-gallery/superb-intact-maya-eccentric-flint--lizard-form-1496046>
- Figura 80. Bridgeman Images (s.f.). Eccentric Flint Placed in Dedication Down the Hieroglyphic Stairway, Copan [Piedra tallada]. Museo de Copan, Honduras, Central America. Meisterdrucke. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Mayan/238011/Eccentric-Flint-Placed-in-Dedication-Down-the-Hieroglyphic-Stairway,-Copan.html>
- Figura 81. John L. Severance Fund (1950). Eccentric Flint [Piedra tallada]. The Cleveland Museum of Art. <https://www.clevelandart.org/art/1950>
- Figura 82. Wal, M. (2008). Maya eccentric flint. Classic Period. Maybe from Copan or Quiriguá. Musées Royaux d'art et d'Histoire, Brussels (Belgium) [Fotografía]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eccentric_flint#/media/File:Maya_eccentric.jpg
- Figura 83. Cadena, S., Galindo, M. (2024). Excéntrico de lata [Escultura].
- Figura 84. Alys, F. (1992). Ghetto Collector [Escultura y Performance]. Parkett Editions, 2003. Artists' Books and Multiples. <https://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2018/05/francis-aly-ghetto-collector.html>
- Figura 85. Alys, F. (1992). El Colector [Fotografía de un Performance]. Fotografía: Felipe Sanabria. ArtNexus. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5f345a6d029070cb426c46c6/35/francis-aly>
- Figura 86. Alys, F. (2003). Ghetto Collector [Escultura y Performance]. Parkett Editions, 2003. Artists' Books and Multiples. <https://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2018/05/francis-aly-ghetto-collector.html>
- Figura 87. Cadena, S. (2026). Partes de un excéntrico [Montaje Digital].
- Figura 88. Cadena, S. (2026). Excéntrico, Montículos de arena [Montaje Digital].
- Figura 89. Cadena, S. (2026). Excéntrico, recortes de piezas [Montaje Digital].
- Figura 90. Cadena, S. (2026). Excéntricos, apilados [Fragmento de Fotografía].
- Figura 91. Garaicoa, C. (2016). Las raíces del mundo / The Roots of the World [Escultura]. Galleria Continua. Scad Museum of Art. <https://www.scadmoa.org/exhibitions/a-city-view-from-the-table-of-my-house>
- Figura 92. Tunga. (1987). Gravitação Magnética [Instalación]. Fotografía: Ricardo Miyada. Instituto Tomie Ohtake. Artishock. <https://artishockrevista.com/2022/03/22/tunga-conjuncoes-magneticas/>
- Figura 93. Garrido-Lecca, X. (2023). Reverse Engineering [Instalación]. Fotografía: Sebastian Verdon. CAN Centre d'art Neuchâtel. Art Viewer. <https://artviewer.org/ximena-garrido-lecca-at-can-centre-dart-neuchatel/>
- Figura 94. Cadena, S. (2026). Excéntricos, magnetismo y virutas [Montaje digital].
- Figura 95. Cadena, S. (2026). Excéntricos, prueba de montaje, nube de virutas [Fragmento de fotografía].
- Figura 96. Cadena, S. (2026). Excéntricos, montaje. [Montaje digital].
- Figura 97. Cadena, S. (2026). Procesado de latas 1 [Fotografía].
- Figura 98. Cadena, S. (2026). Procesado de latas 2 [Fotografía].
- Figura 99. Cadena, S. (2026). Procesado de latas 3 [Fotografía].
- Figura 100. Cadena, S. (2026). Plano de montaje, Sala Múltiple. [Gráfico]
- Figura 101. Cadena, S. (2026). Plano de Flujo Sala Múltiple. [Gráfico]
- Figura 102. Cadena, S. (2026). Fichas técnicas. Fotografía: Gabriela Correa
- Figura 103. Cadena, S. (2026). Texto curatorial. [Gráfico]
- Figura 104. Cadena, S. (2026). Texto curatorial. Fotografía: Gabriela Correa
- Figura 105. Cadena, S. (2026). Flyer de la exposición. [Gráfico]
- Figura 106. Cadena, S. (2026). Postal, Tiro. [Gráfico]
- Figura 107. Cadena, S. (2026). Postal, Retiro. [Gráfico]
- Figura 108. Cadena, S. (2026). Montaje de la exposición. Fotografía: Maria Jose Alfaro [Montaje digital]
- Figura 109. Cadena, S. (2026). Montaje de la exposición. Fotografía: Maria Jose Alfaro [Montaje digital]
- Figura 110. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 111. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 112. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 113. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 114. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 115. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 116. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 117. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 118. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 119. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 120. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 121. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 122. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 123. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 124. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 125. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 126. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 127. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 128. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 129. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 130. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 131. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 132. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]
- Figura 133. Cadena, S. (2026). Exposición Final. Fotografía: Gabriela Correa [Montaje digital]