



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**  
**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA**

*Geometrías del andar.*  
*La caminata en la obra de doce artistas latinoamericanas*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
**Cynthia Grandini Ochoa**

TUTOR PRINCIPAL  
**David Gutiérrez Castañeda**  
Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia

TUTORES  
**Norma Susana González Aktories**  
Facultad de Filosofía y Letras UNAM  
**Karen Cordero Reiman**  
Posgrado en Historia del arte UNAM  
**Eduardo Sebastián Lomelí Bravo**  
Facultad de Filosofía y Letras UNAM  
**Mónica Amieva Montañez**  
Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **Agradecimientos**

A las artistas por sus obras y por haber compartido conmigo tiempo, conversaciones, conocimientos, experiencias de vida y documentos de sus archivos personales.

A mi tutor David Gutiérrez Castañeda por la emoción con la que apostó desde el principio a acompañar esta tesis y por estar presente en cada etapa. A Susana González Aktories por la gran generosidad intelectual, creatividad, dedicación, diálogo y afecto que alimentaron siempre la escritura. A Karen Cordero Reiman por el ejemplo que su trayectoria significa para quienes estudiamos a las artistas mujeres. A Sebastián Lomelí Bravo por ayudarme a desenmarañar conceptos ahí donde hacía falta y pensar en voz alta conmigo. A Mónica Amieva Montañez por sus ideas, complicidad y entusiasmo para imaginar juntas los futuros caminos de este trabajo.

A todas las personas de las bibliotecas y centros de documentación cuyo trabajo, conocimientos, experiencia y hallazgos colaboraron tanto en la difícil tarea de encontrar a las artistas caminantes.

Al Consejo Nacional de Ciencia, Humanidades y Tecnología por la beca otorgada para realizar los estudios de doctorado y la presente investigación.

# Índice

## Introducción

La caminata como un género artístico / <i>walkingart</i> .....	5
Artistas caminantes, mujeres y latinoamericanas .....	9
Cuerpo de obra y fuentes de la investigación .....	14
Aparato crítico y organización de los capítulos .....	29

## Capítulo 1. Caminantes paisaje

María Teresa Hincapié, Rosario García Crespo, Bibi Calderaro .....	37
--	----

## Capítulo 2. Caminantes de los bordes

Mariela Yeregui, Marlin Velasco, Amanda Gutiérrez .....	97
---	----

## Capítulo 3. Caminantes aguafiestas

Érika Ordosgoitti, Nadia Granados .....	140
---	-----

## Capítulo 4. Caminantes médium

Elvira Santamaría, Regina José Galindo, Janet Toro, Fabiola Rayas .....	175
---	-----

Conclusiones .....	215
--------------------	-----

Fuentes de consulta .....	223
---------------------------	-----

## Introducción

El caminar comparte con el hacer y el trabajar aquel elemento crucial del compromiso del cuerpo y la mente con el mundo, del conocimiento del mundo a través del cuerpo y del cuerpo a través del mundo.

Rebecca Solnit, *Wanderlust*

### La caminata como un género artístico / *walkingart*

Cuando caminamos hacemos presencia, nos manifestamos y nos ponemos en juego, nos posicionamos<sup>1</sup>. Andar nos permite recorrer un determinado espacio al ritmo que nuestro cuerpo va indicando. Si una sola palabra pudiera definir el tema general con el que comenzó la presente investigación esa palabra sería *caminar*, para mayor precisión, la caminata en el arte, así como sus caminantes, los momentos y lugares por donde transitaron, las formas y reflexiones propusieron.

Caminar es una acción que de tan cotidiana y diversa —o quizás precisamente debido a ello— se vuelve difícil de caracterizar. Con todo, tiene ya una tradición en el arte y desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX ha ocupado un lugar importante en innumerables acciones que articulan tanto lenguajes propios de las artes como influencias de otras disciplinas mediante experiencias estética y políticamente singulares, mismas que han generado estrategias y conceptos que no dejan de ser materia para nuevos trabajos. Es igualmente cierto que en ese tiempo el esfuerzo

---

<sup>1</sup> El concepto de “presencia” y de “hacer acto de presencia” lo entiendo en la dimensión política que le da Saskia Sassen (2003, 113): “En el contexto de los nuevos espacios estratégicos, las ciudades globales, los «desfavorecidos» no son simples marginales. Adquieren «presencia» en un nuevo proceso político que escapa a los límites del ordenamiento formal. Esta presencia revela la posibilidad de una nueva forma de política. (...) En la medida en que el sentido de pertenencia de estas comunidades no está subsumido en lo nacional, puede muy bien revelar la posibilidad de una forma de acción política (...) centrada en realidad en localizaciones concretas”.

de pensar y escribir sobre la caminata ha sido consistente al menos en lo que toca a la filosofía, la literatura y las artes, tal como lo refieren las publicaciones sobre la historia de esta práctica surgidas en los últimos veinte años<sup>2</sup>.

“La gente siempre había caminado —afirma Rebecca Solnit (2015, 161)— pero no siempre lo había investido con estos significados formales que continuarían expandiéndose”. Gilles Tiberghien (2001) estudia los significados atribuidos a actividades y objetos cotidianos en las obras coreográficas de Yvonne Rainer como *Waterman Switch*<sup>3</sup>:

[A]sí como materiales fabricados o para uso industrial son reutilizados por los artistas llamados minimalistas, igualmente los gestos más sencillos de nuestro quehacer cotidiano se recomponen en un baile que rompe con la virtuosidad técnica. Caminar pertenece entonces a esa categoría de gestos que Yvonne Rainer llama ‘movimientos recuperados’ que podrían realizar tanto bailarines profesionales como ‘gente sin entrenamiento’ (107).

Mientras que la bailarina y coreógrafa Rainer hablaba de *movimientos recuperados*, Rebecca Solnit nombra *repertorios* a los diversos usos del caminar en la escritora Jane Austen, mismos que le suponen una mayor libertad (160). Recordemos que en la música o la danza los repertorios conforman el conjunto de obras disponibles que el intérprete logra dotar de carácter con su ejecución, no sobra decir que también en dichas disciplinas los repertorios se han expandido para

---

<sup>2</sup> A continuación, una selección en orden cronológico: Rebecca Solnit, *Wanderlust. Historia del caminar y de los caminos* (2000); Francesco Careri, *Walkscape. Caminar como práctica estética* (2002); Joseph Amato, *On foot. A History of Walking* (2004); Will Self, *Psychogeography* (2007); Frédéric Gros, *Andar. Una filosofía* (2008); David Le Breton, *Caminar, Elogio de los caminos y de la lentitud* (2012); Joaquín Corvo Ponce, *Walking art: práctica, experiencia y procesos generadores de paisaje* (tesis doctoral, 2013); Karen O’Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers* (2013); Luigi Amara, *El arte del paseo inglés* (2014); Jacopo Crivelli, *Nuevas derivas* (2014); Roberto Massari (coord.), *Punto della situazione 7* números editados entre 2014 y 2022 que compendian textos sobre el situacionismo; Phill Smith, *Walking’s New Movement* (2015); Lori Waxman, *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus* (2017); “El arte de los nuevos nómadas”, *Babelia* suplemento del periódico *El país* (2018); Aurora Alcaide Ramírez (ed.), *Caminar, navegar, viajar* (2019); Todd Shalom (2022). *Elastic City. Caminatas participativas*. Detalles de las ediciones en el apartado “Publicaciones sobre el caminar” de la bibliografía. Joyce Barbosa (2022). *Desenhando o próprio caminho: O flunar da mulher como pulsão política, artística e pedagógica*.

<sup>3</sup> *Waterman Switch* fue una pieza de danza que Robert Morris realizó en 1965 junto con Yvonne Rainer y Lucinda Childs.

abrazar la caminata como elemento de exploración. Se trata, pues, de un tema que no pierde interés y que parece estar experimentando en el siglo XXI una suerte de *boom* que además de libros y otras publicaciones ha dado lugar a la formación de galerías, museos especializados y exposiciones; cursos, actividades de formación, grupos en todas las redes sociales disponibles que congregan a individuos y colectivos consagrados a esta actividad en diferentes ciudades con enfoques variados. A su vez, estas personas crean y alimentan páginas web, blogs y plataformas desde donde promueven y registran su hacer y pensar<sup>4</sup>.

Al creciente número de propuestas que involucran hoy en día la caminata le corresponde un amplio espectro de perspectivas, herramientas y estrategias cada vez más variadas tanto en lo metodológico como en lo conceptual que provienen de horizontes como las artes visuales, la

---

<sup>4</sup> *Art Space Gallery*. A non-profit gallery for the visual and performing arts, fundada en 1983; *Centro de Arte Nau Cuclea*, con sede en Camallera, Cataluña, fundado por la artista caminante Clara Garí Aguilera en 1996; *Walking and Thinking and Walking / Now Herg*, exposición en el Louisiana Museum, Copenhague, 1996; *IBILERAK. Las representaciones del andar (1962-1999)*, exposición en Koldo Mitxelena Kulturunea San Sebastián, Guipúzcoa, 2001; *Laboratorio de Trabajadoras: Precarias a la Deriva*, colectivo feminista con sede en Madrid fundado en 2002, se define como “una coinvestigación sobre la precariedad femenina; *Walking Artists Network (WAN)*, red fundada en 2006 agrupa a artistas caminantes de campos de la escultura, el teatro, el performance o la música; *Interartive. A Platform for Contemporary Art and Thought*, página, revista digital y asociación cultural creada en 2008 por el Departamento de Artes Aplicadas de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Macedonia, Grecia organizadora de los *International Encounters/Conference* cuyo sitio reúne información sobre las conferencias y proyectos artísticos que desde hace once años realizan en torno a la caminata; *Walk 21. Congrès Internacional del Caminar*, organizado en 2008 por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); *There is No Road (The Road is made by Walking)* exposición en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2008-2009; *Caminar como práctica anarcofeminista, ética, estética y de pensamiento*, grupo en Facebook creado en 2010; *Dérive Lab*, Laboratorio multidisciplinario cercano a la arquitectura y el diseño urbano con sede en Querétaro, México, integrado por Francisco Paille Pérez, Ximena Ocampo y Jesús Ocampo, han editado cuatro números de la revista *Derivas*; *Museum of Walking*, fundado en 2014, único museo en Estados Unidos dedicado exclusivamente a la práctica del arte de la caminata; *The Walking Encyclopaedia*, reúne desde 2014 información de 150 caminantes y sus trabajos en el cruce de arte, diseño, arquitectura, arqueología, geografía cultural, historia y *mapping*; *Flaneadoras*, colectivo feminista con sede en Madrid, creado en 2016, caminan con el interés de investigar la conexión entre mujer y espacio público; *Walk Listen Create. The home of walking*, promueven desde 2017 charlas, encuentros y obras en el cruce del arte, la escucha y la caminata; *Despaseando. Paseando despacio para reflexionar sobre las ciudades que habitamos*, blog y grupo creado por Agustina Atrio en 2018; *Brooklyn League of Women Walkers and Self Identify Female, Non-conforming, Non-binary Bodies (BLWW)* con sede en Estados Unidos, creada en 2019 por Amanda Gutiérrez y Walis Johnson; *Taller etnográfico*, colectivo con sede en Málaga fundado en 2019 por la argentina Natalia González Sañudo vinculando el cuerpo con el caminar y otras prácticas situadas; *Pasear, escapar, delirar. Desviaciones de la psicogeografía*, curso impartido en 2019 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Ver enlaces a estas iniciativas en el apartado “Cursos, exposiciones, espacios, plataformas y redes sociales” de la bibliografía.

arquitectura, la literatura, la danza, el teatro y el arte sonoro, pasando por la geografía, la estética del paisaje o de la vida cotidiana, la historia, el urbanismo, la sociología, la antropología, los estudios sobre migración, género, patrimonio y herencia cultural, pero también las ciencias, la tecnología, la pedagogía, entre otros que permiten ver con nuevos ojos las obras previas y también entender qué está diciendo y produciendo hoy la caminata *en* el arte, la caminata *como* arte y *más allá* del arte<sup>5</sup>.

En la cultura y la academia inglesas se formaron los *Walking Studies* y los *Walking Aesthetics*, y a la actividad de caminar como forma artística se le nombra ya extendidamente *walkingart*<sup>6</sup>, entendida como un género o forma artística específica dentro de las artes performativas. Este mismo ámbito también dio lugar a pensar la caminata desde la lente de la *Critical Spatial Practices*, nombre propuesto por la arquitecta e investigadora Jane Rendell<sup>7</sup> para nombrar trabajos transdisciplinarios centrados en la colectividad, la subjetividad, la alteridad, la performatividad y la materialidad; desde este marco se propone y estudia una gama de prácticas espaciales asumidas de origen como “situadas”, esto es, surgidas de un vínculo presencial y directo que integra el posicionamiento personal de quienes las realizan. Este enfoque reconoce la influencia que todo

---

<sup>5</sup> Un ejemplo notable en cuanto a pedagogía y caminata en nuestro continente lo encontramos en la artista brasileña Edith Derdyk quien durante más de diez años ha llevado adelante innumerables talleres y cursos de especialización de carácter multidisciplinar que abordan la caminata como “método y dispositivo poético”. Una muestra de estas actividades es: “Caminhada como método para a arte e a educação” en *A Casa Tombada. Centro de Estudo e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura*; “O Corpo é a Ponta do Lápis na Planta do Pé” en *Centro de Pesquisa e Formacao CESC Sao Paulo*; Encuentros inmersivos “Bagagem. Caminhada como prática poética”; “Linhas de Horizonte. Entre o corpo o olhar e o espaço” en *Casa Contemporânea*; Corpografía del paseo” propuesta desarrollada junto con su hija Lua Tatit en *Fazenda Serrinha*, ver detalles de estas actividades en el apartado “Cursos, exposiciones, espacios, plataformas y redes sociales” de la bibliografía. Por otra parte, hay un par de publicaciones que hacen un enlace multidisciplinar en el cual la caminata se define como herramienta pedagógica articuladora de conocimientos y experiencias: Silvia Alderoqui, *Paseos urbanos: El arte de caminar como práctica pedagógica* (2012). Martín Tironi y Gerardo Mora (eds.), *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. (2018), ver detalles de las ediciones en el apartado “Publicaciones sobre el caminar” de la bibliografía.

<sup>6</sup> También se usa la forma separada *Walking Art*.

<sup>7</sup> Brent Sturlaugson (2019) reconoce la herencia de la noción de *táctica* de Michel de Certeau y la de *espacios de representación* de Henri Lefebvre en la producción teórica feminista de la historiadora y arquitecta Jane Rendell quien en sus palabras “ha propuesto el concepto de *práctica espacial crítica* para describir actividades que crean fricción dentro de los sistemas de opresión existentes” y que está “específicamente enraizada en la teoría feminista (colectividad, subjetividad, alteridad, performatividad, materialidad)”.

accionar tiene sobre el medio y se plantea preguntas sobre los recursos y materialidades que le dan forma a una intervención, quiénes la realizan, dónde y con qué objetivos, cuáles son las correlaciones recíprocas entre todos los elementos involucrados, ya sean materiales, humanos o no humanos, históricos, políticos, sociales, económicos, discursivos, etc. Este sería el campo expandido con el cual dialoga la presente investigación.

### **Artistas caminantes, mujeres y latinoamericanas**

Prácticamente todo lo dicho hasta el momento acerca de producciones teóricas o prácticas, relatos en la historia del arte y la crítica, así como iniciativas de difusión y reflexión colectiva del caminar, pareciera haber tenido y tiene todavía como sus polos de irradiación geográfica y cultural a Europa (Reino Unido, Francia, Alemania, Bélgica, España, Portugal, Grecia e Italia fundamentalmente) y a Estados Unidos. En lo que toca a los protagonistas, éstos se presentan además como predominantemente hombres, e incluso aquellas artistas con obras emblemáticas que involucran la caminata, tales como Lygia Clark, Esther Ferrer, Yoko Ono, Gina Pane, VALIE EXPORT, Marina Abramović, Adrian Piper o Ana Mendieta, no aparecen en las secuencias históricas del arte de la caminata y las corrientes afines, a pesar de que muchas veces ellas realizaron sus acciones en el mismo país, la misma ciudad y hasta el mismo círculo creativo que aquellos que son valorados como renovadores o transformadores de esta forma de arte, sin contar con que rara vez se les atribuye el rol de precursoras o revolucionarias.

Aunque hoy en día las artistas mencionadas son muy reconocidas, las autoridades académicas en la historia del caminar no les han dedicado un equivalente número de menciones, espacio y crédito que a sus colegas hombres, quienes en cambio aparecen repetidos en todas y cada una de las perspectivas de compilaciones que podamos formular, ya sea que se organicen por

corrientes: surrealismo, dadaísmo, situacionismo, Fluxus, *land art*, minimalismo; por modalidad artística: arte conceptual, performance, arte acción, *walkingart*; o por periodización, ya sea planteada en siglos o en décadas<sup>8</sup>.

La historia feminista del arte ha sido clave para reconocer cómo inciden ciertos factores estructurales en el hecho de que las artistas y sus obras no formen parte equitativamente de antologías, compilaciones y exposiciones, que sobre ellas exista menos información o esté más dispersa, y que cuenten con menos textos críticos o comentativos. Las precursoras en la crítica, la teoría, la historia y la curaduría del arte<sup>9</sup> —así como todas aquellas que aportan una perspectiva feminista a una investigación en cualquier área— permiten reconocer cómo se da la construcción de criterios de selección de las producciones que pueden, o no, ser consideradas obras de arte, y cómo dichos criterios juegan en los espacios del entramado institucional<sup>10</sup>, al decidir qué obras son adquiridas, conservadas, mostradas, estudiadas y comentadas<sup>11</sup>. Estas investigadoras han desarrollado estrategias de trabajo para localizar, analizar, rescatar tópicos y técnicas, además de

---

<sup>8</sup> No es el objetivo de este trabajo hacer una revisión exhaustiva de la cantidad de hombres y mujeres mencionados en publicaciones sobre la caminata, pero valga un pequeño recuento realizado con varios de los textos ya citados en la nota 2 de este documento y algún otro. Francesco Careri incluye sólo una en su libro, se trata de Sophie Calle quien también es mencionada por Rebecca Solnit junto a las escritoras Virginia Woolf y George Sand (seudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant). David Le Breton, Frédéric Gros, Will Self y Joaquín Corvo Ponce no nombran a ninguna. En el catálogo de la exposición *Las representaciones del andar (1962-1999)* de los cuarenta y tres artistas sólo hay dos mujeres: Mona Hatoum y Silvie Fleury. En *Nuevas derivas* la proporción mejora, pero queda de todas formas en sólo una tercera parte de autoras. El texto de Karen O'Rourke es el único que muestra equilibrio entre artistas hombres y mujeres. Yoko Ono y con menor frecuencia Esther Ferrer están entre las pocas que sí son mencionadas en los textos dedicados al movimiento Fluxus, como el ya citado de Lori Waxman y el más reciente de Mariano Mayer (Ed.), *Fluxus. Actos textuales antes y después de Fluxus* (2019) que retoma los autores consagrados del movimiento y suma unos cuantos “no canónicos” que no formaron parte del movimiento, pero se reconocen influidos por John Cage y Fluxus; este texto nombra seis mujeres de un total de veintisiete artistas.

<sup>9</sup> Karen Cordero e Inda Sáenz (2007) son compiladoras del volumen *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* que hoy está en nuestros imprescindibles y reúne los textos de varias autoras feministas.

<sup>10</sup> Dicho entramado está constituido, entre otros, por sistemas y programas académicos, museos y espacios de conservación y exhibición, curaduría, festivales, bienales, becas, premios y concursos, coleccionismo, crítica, medios de comunicación y publicaciones de toda índole dentro y fuera de la institucionalidad del arte.

<sup>11</sup> Andrea Giunta (2018) hace un recorrido por diversos aspectos de este asunto, abundando en problemáticas del continente latinoamericano a finales del siglo XX y principios del XXI.

establecer nuevas genealogías entre obras; Karen Cordero (2021), por ejemplo, afirma que una de las consecuencias de hacer curaduría e historia feminista del arte es que se revuelven las narrativas dominantes y se desmoronan los conceptos homogeneizantes, por lo que uno de sus procedimientos para rescatar las genealogías de las artistas mujeres ha sido establecer relaciones entre obras que no atiendan a la linealidad o la cronología, sino a procesos diacrónicos y dialógicos.

Para decirlo brevemente, las genealogías escritas sobre artistas caminantes han resultado escuetas, por decir lo menos, en lo que toca al estudio de las obras de mujeres; y si bien hay cada vez más convocatorias a acciones colectivas, producciones académicas y encuentros convocados desde instancias universitarias y culturales, así como plataformas digitales ideadas, impulsadas, dirigidas o codirigidas por artistas, académicas, gestoras, historiadoras, entre otras, el origen mayoritario desde el cual se producen sigue siendo europeo y estadounidense y en lo que toca propiamente a la escritura sobre las artistas caminantes —en especial las latinoamericanas— las ausencias siguen ahí. Fue así como, en un punto del recorrido por la historia de la caminata como arte, la combinación de estimulantes perspectivas también reveló inquietantes vacíos, la investigación pidió poco a poco llamar a sus protagonistas ausentes y con ello se hizo necesario también definir qué se entiende aquí por *mujer* y por *Latinoamérica*. Por ello, antes de continuar, vale la pena hacer una nota para decir que la palabra mujer no se usa para referir una esencia natural de ciertas personas que daría lugar a obras en las cuales se cristaliza su identidad; se usa en el sentido de asignación —aceptada, cuestionada o abiertamente rechazada— con la cual somos socializadas algunas personas y para quienes la diferencia sexual se ha traducido en un lugar de otredad con respecto al sujeto conceptualizado como universal, a saber, el hombre:

[E]l género es la organización social de la diferencia sexual, lo cual no significa que refleje unas diferencias naturales e inmutables entre el hombre y la mujer; por el contrario, el género sería aquel pensamiento que dota de significado a las diferencias anatómicas [...] Sólo podemos entender las diferencias sexuales como una función de nuestro pensamiento sobre

el cuerpo, un pensamiento que nunca es puro, porque no se puede aislar de su relación con un amplio número de contextos discursivos (Joan Scott 1988 en McDowell 2000, 31 )<sup>12</sup>.

De ahí que Mónica Mayer (2022) sugiere diferencias en el arte hecho por mujeres, el arte femenino y el feminista:

Esto es lo que he encontrado a lo largo de los años: arte de mujeres, arte femenino, artes sobre género, arte feminista y arte feminista involuntario. (...) Arte de mujeres es el que hacemos las mujeres y por el hecho de serlo, sea cual sea nuestra obra, enfrentamos ciertos prejuicios, invisibilización, etc. Arte femenino puede estar hecho por cualquier persona y responde a ciertas ideas sociales de lo que es “femenino” (suave, tierno, etc.). No hace falta ser mujer para hacer obra femenina. (...) Arte sobre género para mí sería una temática y arte feminista el que plantea un cuestionamiento al sistema patriarcal, cosa que puede hacerse desde el tema, la forma, en relación con el contexto, la manera de trabajar, distribuir, consumir e incluso archivar el arte.

Ahora bien, cuando se dice Latinoamérica, estamos ante otro tipo de experiencia de descentramiento, una que es resultado del poder cultural, económico, político y epistémico que históricamente ha sido ejercido por Europa, y más adelante por otros polos hegemónicos, sobre pueblos y territorios colonizados. Consciente de la diversidad que este espacio alberga y lo difícil que es englobarlo el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer la definió así: “América Latina es un conglomerado de naciones y culturas anudadas con algo de religión y de idioma. (...) Pero también anudada por una cultura de resistencia en contra de culturas invasoras, y por una añoranza utópica de unificación continental” (Camnitzer 2009, 31-32). Por su parte, la filósofa Sueley Rolnik se opone categóricamente a usar las palabras Latinoamérica o América Latina, debido a la carga histórica que conlleva como resultado del colonialismo europeo del que buscamos emanciparnos y que se extendió a través de la religión católica apostólica romana de origen latino, por lo que prefiere hablar de América del Sur o Sudamérica (Rolnik 2012). Otra forma que hoy se usa extendidamente y que

---

<sup>12</sup> Linda McDowell (2000) hace un recorrido histórico por los trabajos de varias autoras que han propuesto definiciones de género y las discusiones a las que han dado lugar.

es mucho más abarcadora es la de Sur Global<sup>13</sup>, mientras que en el contexto del pensamiento y la teoría decolonial comunitaria más reciente ha cobrado fuerza también el nombre Abya Yala<sup>14</sup>. En todo caso, la pertenencia a esta *comunidad imaginada*<sup>15</sup> constituye en ocasiones un asidero afectivo, que puede negarse o matizarse, así como jugar un papel más bien práctico y estratégico en el entendido de que no se usa aquí como una localización geopolítica fija, ni como una identidad en sentido fuerte y sí como una autoidentificación en parte vinculada al territorio, pero sobre todo a sus significados que tienen, como veremos, un lugar fundamental. Hablamos sobre todo de un conjunto de afectos dentro de una constelación de historias y códigos culturales más o menos compartidos y, sobre todo, de un posicionamiento.

En principio, he buscado romper el cerco marcado por el entramado institucional y los discursos culturales sobre la caminata, para llegar a conocer a las artistas y luego los repertorios del andar que proponen. De esas otras vivencias, subjetividades, preocupaciones y necesidades nos vamos a ocupar aquí; al mover el foco más allá de los centros hegemónicos de irradiación —los

---

<sup>13</sup> Desde finales de los años ochenta del siglo XX Boaventura de Sousa Santos pone en cuestión la racionalidad capitalista y colonial ilustrada en la que se funda la epistemología dominante y desmiente la concepción de Europa como un todo homogéneo y desarrolla las ideas de Norte hegemónico y Sur Global, donde las nociones Norte y Sur sirven para dar cuenta de los puntos desde y hacia donde se ha ejercido el poder, las consecuencias que esto ha tenido, así como las alternativas contrahegemónicas que observa, véase De Sousa Santos (2009) y Maria Paula Meneses y otros (2019). La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) en su acta instituyente se define a sí misma y sintetiza la noción de *Sur*: “una trama afectiva y activista que desde un posicionamiento plural sur-sur, busca actuar en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente (...) entendiendo Sur no como posición geográfica sino como lugar de enunciación geopolítica y afectiva. Dentro de estas coordenadas la Red genera relaciones sur-sur, y conforma entramados complejos definidos histórica y coyunturalmente como sures”.

<sup>14</sup> De acuerdo con Pedro Portugal Mollinedo (2016) Abya Yala o Abya-Yala fue el nombre propuesto en 1977 por Constantino Lima con un objetivo político de emancipación colonial del lenguaje, para nombrar esta zona del mundo y las cosmovisiones de sus pueblos originarios, su uso es menos extendido que el de Sur Global y sólo recientemente ha recibido mayor aceptación, sobre todo en el horizonte de las izquierdas dentro y fuera de la academia, aunque no está exento de oposición por parte de quienes no se identifican a sí mismos como parte de dichas culturas.

<sup>15</sup> La formulación *comunidad imaginada* de Benedict Anderson (1983) es usada por su autor para explicar fenómenos como el nacionalismo. Destaca la connotación de la palabra *imaginada* como creación e imaginación, principios activos de toda construcción colectiva que articula una parte de las relaciones individuales y grupales y tiene a su vez efectos sobre las personas y sus vidas. También es importante la propuesta que hace de los diferentes estilos de imaginación, puesto que reconoce la particularidad de cada una de esas imaginaciones y cómo delimitan la comunidad con contornos flexibles.

protagonistas más renombrados, las obras más famosas sobre el caminar y sus respectivas temáticas— el siguiente paso ha sido reconocer qué tipo de caminante es cada una de las artistas, qué relatos y poéticas proponen desde sus cuerpos y horizontes culturales, las reacciones que provocan o buscan provocar, así como los diálogos que establecen con la tradición cultural, política, y artística en la que crecieron y en la que producen las obras. Pero me interesa también recobrar el lado fértil de estar fuera del centro, pues, como han mostrado en diferentes momentos los pensamientos feminista, postcolonial, decolonial y las epistemologías del sur, las experiencias descentradas permiten tomar nota de varios aspectos que aquel sujeto universal tiene fuera de su campo de visión y experiencia de vida. Comentaré a continuación algunos aspectos relacionados con estos primeros retos, en principio con lo relativo a la selección de obras y fuentes, para cerrar con la organización del capitulado y el aparato teórico con el que se trabajó cada núcleo.

### **Cuerpo de obra y fuentes de la investigación**

Las obras y artistas caminantes cuyo análisis propongo son la totalidad de las que logré encontrar en los primeros años de búsqueda. Reunirlas tuvo mucho de detectivesco, fue necesario rastrear las pistas que me llevarían de una a otra de las obras, recuperar menciones aisladas, extraer comentarios o imágenes sueltas en catálogos, artículos o tesis. En el último tramo de la investigación, cuando ya estaba integrado el cuerpo de obra y avanzado el análisis, encontré nuevas piezas, varias de ellas tienen significativas resonancias con las de uno u otro capítulo, otras son parte de una suerte de genealogía perdida, por lo que surgió la disyuntiva de si incluirlas o no. Como he dicho, encontrar las piezas es en sí mismo un logro y parte del objetivo de este trabajo fue siempre la recuperación y visibilización; sin embargo, los plazos no permiten sumarlas con el nivel de análisis que cada una merece. Opté entonces por incluirlas en menciones breves ya sea en el cuerpo del texto o a manera

de notas al pie, en función de su aporte historiográfico o de las afinidades temáticas y/o formales con las obras ya analizadas.

A pesar de los hallazgos más recientes, el hecho de que todavía contemos con relativamente pocos casos puede deberse a muchas causas. Pero, a juzgar por la prácticamente inagotable lista de obras integradas al *walkingart* en otras latitudes, considero que el problema no es la escasez de mujeres latinoamericanas que han hecho y hacen de la caminata un recurso o tema en sí mismo, por lo que propongo algunas hipótesis para explicar el desbalance numérico y la dificultad para hallarlas: a) la baja representación de mujeres en los acervos de los centros de documentación, b) los problemas de catalogación y digitalización de documentos, c) la falta de vinculación entre instituciones especializadas, d) la discrepancia estilística entre las obras canónicas y las que se producen que, al no compartir características con las primeras, quedan fuera del relato, e) las coyunturas personales y conflictos locales que acallan a determinadas obras o autoras.

Comencemos con la cuestión relativa a bibliotecas y centros de documentación de arte contemporáneo. En los que fueron visitados en Ciudad de México, Santiago de Chile y Buenos Aires, el arte de la caminata no está instalado como marco conceptual y por lo tanto no está incluido como categoría de catalogación en los centros de documentación; en cambio sí en el contexto europeo por ejemplo Madrid, Barcelona y Huesca<sup>16</sup>. Sin embargo, al realizar búsquedas con

---

<sup>16</sup> No he hecho un estudio exhaustivo de acervos de arte contemporáneo, pero pude acceder a algunos de estos espacios y constatar que, en México, la mayoría de las veces las búsquedas no arrojan resultados bajo estos criterios. Este es el caso de los centros de documentación de Ex Teresa Arte Actual y el Museo Universitario del Chopo, así como el “Priamo Lozada” en el Laboratorio Arte Alameda. “Arkheia” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM sí ofrece resultados bajo estos términos, pero sólo de artistas hombres. Pasa algo similar en Santiago de Chile en el Centro de Documentación de Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, el archivo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, así como en la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Este tema en cambio ya está posicionado en España donde destaca el caso de la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), pues ofrece resultados paritarios en cuanto a género y lugar de origen de obras y artistas. En oposición, el caso más desigual es el Centro de Documentación del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca, España que cuenta con una proporción de alrededor de 30% de artistas mujeres en sus acervos y exposiciones, pero sólo arroja resultados de caminantes hombres; además, este lugar ha comisionado siete obras de *land art* en la provincia todas a artistas varones. Es justo decir también que las personas

términos como *caminar/caminata*, *walk/walking*, *paseo* o *deriva*, se hace patente en ambos lados el desequilibrio entre artistas hombres y mujeres en sus acervos, publicaciones y exposiciones.

A la par, la mayoría de los archivos y centros de documentación experimentan también dificultades compartidas como falta de personal, incompleta catalogación de documentos, poca o nula digitalización, bases de datos incompletas y/o fragmentadas y/o inaccesibles, todo lo cual hace depender el acceso y localización de los documentos no sólo de la visita física a los espacios, sino del concurso casi exclusivo del conocimiento, memoria y disposición de las personas a cargo. En estrecha relación con lo anterior, está la falta de interconexión entre bibliotecas, archivos y centros de documentación especializados en arte contemporáneo de diferentes ciudades y países; con frecuencia los repositorios locales guardan registros de obras no consagradas internacionalmente, que en cambio sí son conocidas en una escena nacional, pero su alcance queda en el ámbito estrictamente local ante la falta de bases de datos digitales y acuerdos de cooperación a distancia.

Como dije antes, el que haya un registro escaso de obras de caminata realizadas por artistas latinoamericanas es también una cuestión de criterios y categorías de clasificación que merece una mención aparte. Cuando una obra se convierte en paradigma de un género, pongamos por caso *A Line Made by Walking* de Richard Long, aquellas que se le parecen y los autores que producen con metodologías similares también adquieren visibilidad, mientras que otras formas y poéticas salen del encuadre. Se da así una visibilidad selectiva, repetición mutua y progresiva referencialidad de los mismos autores, obras y “vocabularios”, que en conjunto acaban enmarcando el universo representativo de ciertas prácticas. A este fenómeno le llamo *efecto de canon*<sup>17</sup>, cuyas condiciones

---

que coordinan estos lugares suplen los vacíos con un gran conocimiento de sus acervos y que en varios casos ya trabajan activamente en revertir la tendencia negativa de género mediante nuevas adquisiciones.

<sup>17</sup> Aludo aquí a la idea de Michel Foucault (2012, 73) sobre los “efectos de verdad” con la cual hace un desplazamiento de la idea de verdad como norma para centrarse en el efecto de los procedimientos y discursos que hacen suponer su existencia: “por verdad no entiendo, en efecto, una especie de norma general, una serie de proposiciones. Entiendo

de formación se dan mediante un cúmulo de procedimientos institucionales que generan con el tiempo una secuencia no siempre escrita, pero en funciones, de ciertos autores y modelos de autoría, obras, figuras y nociones teóricas que cumplen un rol paradigmático y que expulsan lo que sale de dicha norma. Siguiendo esta hipótesis, podría estar ocurriendo, tal como ha sido el caso con las obras que propongo, que haya aún muchas que se encuentren aisladas debido a que no han sido leídas dentro de los rasgos con los cuales se reconocen las obras de arte de la caminata.

Líneas arriba aludía a los procesos de legitimación que en conjunto producen el relato de la historia del arte que aprendemos y que construyen el marco de comprensión para que ciertas obras, autores, disciplinas o géneros artísticos reciban valoración, difusión, circulación, y que por añadidura encuentren condiciones de recepción para sus ideas, temas de interés, formas de hacer, posicionamientos estéticos y políticos. Parte de ello lo expliqué como consecuencia del peso de los sistemas del arte y la academia provenientes de contextos hegemónicos, y también por la menor visibilidad que históricamente se les ha dado a las obras de mujeres. Para el caso específico del *walkingart*, Deirdre Heddon y Caty Turner (2012) hablan de la reiteración de una genealogía formada solamente por hombres, que genera una ortodoxia del caminar y tiende hacia una ideología implícitamente “masculinista” en tanto que valora la caminata como individual, heroica, épica y transgresiva, cualidades todas ellas asociadas a lo largo de la historia con el sujeto varón. Las autoras también encuentran que las artistas son juzgadas a partir de los vestigios o restos discursivos que las prácticas contemporáneas conservan de una “tradicción masculina” del caminar, como los discursos del tipo “dejarlo todo”, “ser un hombre libre” o “buscar aventura y novedad”. Heddon y Turner hacen hincapié en la idea de excepción que habita la narrativa de las caminatas realizadas

---

por verdad el conjunto de los procedimientos que en todo momento permiten a cada uno pronunciar enunciados que se consideran verdaderos. No hay en absoluto una instancia suprema. Hay regiones donde esos efectos de verdad se codifican a la perfección”.

por hombres, asociadas con algún tipo de empresa como recorrer largas distancias, modificar el paisaje o superar retos físicos enfrentándose a “lo salvaje”, viviendo esta heroica resistencia política a las normas sociales sin marcas de clase, género, etnicidad, sexualidad, ni geografía, es decir, figurando continuamente como individuos no situados (236).

Rebecca Solnit (2015) destaca de igual forma que la caminata ha sido emparentada con lo heroico y esto a su vez con lo masculino: “Ninguno de nuestros héroes revolucionarios vale algo si no ha hecho alguna buena caminata. El Che Guevara habló de la 'fase nómada' de la Revolución cubana. Miren lo que la Larga marcha hizo por Mao Tse-Tung o el Éxodo por Moisés” (190). Se trata de un desarrollo argumental muy afín al que hacen Heddon y Turner en el sentido de que hay aspectos de la experiencia del caminar de las mujeres que se han quedado fuera de estas historias, precisamente debido a que no encajan en la narrativa que se ha hecho sobre el caminar como una empresa de gran escala y de alto riesgo. Por su parte, André Lepecki (2009, 33) habla del sujeto privilegiado del discurso de la modernidad con cualidades similares a las mencionadas: “siempre marcado como hombre heteronormativo, señalado como perteneciente a la raza blanca y que experimenta su verdad como (y dentro de) un incesante impulso en favor de un movimiento autónomo, automotivado, interminable, espectacular”, se alude de nuevo a alguien sin anclaje y sin contexto. En resumen, los sesgos metodológicos, colonial y de género inciden en la forma en que producimos conocimiento, evitan que se registren ciertas producciones y provocan que sólo reconozcamos dentro de un género, como el *walkingart*, aquellas que tienen rasgos similares a las que ya forman parte de él y en ese sentido han sido normadas por paradigmas de masculinidad.

A manera de ejemplos de las problemáticas mencionadas ofrezco un par casos de obras de caminata realizadas por artistas mujeres que muestran claramente una poética contraria a la recientemente expuesta y cómo sus obras, siendo precursoras, se suman con retraso a la historia del

arte y a los acervos institucionales. La primera es de la chilena Virginia Errázuriz (1941) y se titula *28 de noviembre de 1979. Diario de un día*<sup>18</sup>. De dicha obra queda como vestigio un cuaderno donde la artista registró un día de su vida con menciones al hecho de caminar con una carriola<sup>19</sup>; en el cuaderno incluye breves apuntes de dibujo, reflexiones sobre su vida como mujer, madre y artista, cuestionamientos sobre el momento social y político que vive el país, notas de compra, fotografías, entre otros elementos. Matías Allende la describe así:

[Errazuriz] registra la rutina radical de una madre joven que tiene que cuidar a sus hijos pequeños, donde el tiempo para dedicarse a su propia producción es absolutamente inexistente. *28 de noviembre de 1979* dispone de una rearticulación del lenguaje para elaborar una obra que aprovecha las condiciones objetivas para poner de manifiesto una condición de exclusión, relegamiento y repliegue de su labor (Allende 2017, 252).

Unos meses después, en agosto de 1980, las también chilenas Luz Donoso (1921) y Sybil Brintrup (1954) realizan *La obra es: la vida* en el marco de los experimentos creativos del TAV<sup>20</sup>, con el objetivo declarado de reflexionar estéticamente sobre el andar, destacar la relación entre arte y vida mediante el acto cotidiano de caminar y conversar por la ciudad, de esta obra queda el registro

---

<sup>18</sup> Puede consultarse la imagen y ficha de la obra en el *Catálogo razonado. Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile*. [https://mac.uchile.cl/wp-content/uploads/2022/08/errazuriz\\_virginia\\_ficha\\_razonada\\_2-1.pdf](https://mac.uchile.cl/wp-content/uploads/2022/08/errazuriz_virginia_ficha_razonada_2-1.pdf).

<sup>19</sup> En su trabajo conceptual, la artista Yoko Ono incluye el motivo de la carriola y la caminata en al menos dos ocasiones. Una de ellas es *Pieza de ciudad* (1961) obra de instrucciones que dicta: “Caminar por toda la ciudad con un cochecito de bebé vacío”, compilada dentro de su libro *Grapefruit* publicado en 1964. La otra es una canción titulada “Greenfield Morning. I Pushed an Empty Baby Carriage All Over the City” dentro del disco *Plastic Ono Band*, lanzado en 1970. Ono y Errázuriz, como tantas artistas, integran su experiencia en relación con la maternidad a su producción artísticas. El tránsito de estas acciones al campo del arte subvierte su parte funcional y nos permite abundar en el hecho de que ciertas formas de caminata han sido históricamente generizadas.

<sup>20</sup> De acuerdo con la página *Artistas Visuales Chilenos* del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile se fundó en 1974 “tras la exoneración de un grupo de docentes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En principio se denominó Taller Bellavista, con la idea de ser un espacio de continuidad para la actividad artística que había sido interrumpida por la intervención militar de la Universidad (...) Entre sus docentes y socios fundadores se encontraban: Raúl Bustamante, Francisco Brugnoli, Alfredo Carrete, María Virginia Errázuriz, Carlos Donaire, Luz Donoso y Gustavo Poblete, sumándose a ellos Pedro Millar”. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45600.html>. Puede consultarse la historia del TAV y documentos visuales de la obra que ahí se produjo en el blog: *TAV-Grabados*: <http://tallerartesvisuales.blogspot.com/>.

fotográfico en diapositivas en las cuales vemos a las artistas paseando y conversando, así como deteniéndose en algunos lugares de la ciudad<sup>21</sup>.

Si se toma en cuenta el aislamiento y control que produjo la dictadura chilena, las piezas performativas —que ya estaban totalmente asimiladas en Europa y Estados Unidos— no eran tan comunes en ese país y no ganaban la resonancia de obras equivalentes en otros escenarios; así mismo, los artistas que en los años setenta ya tenían una trayectoria medianamente reconocida fueron relegados y se incorporaron tarde al relato del arte local, en parte debido a lo poco convencional de sus obras y en gran medida a sus posturas políticas. Sería hasta los años ochenta que empezarían a sonar sus nombres internacionalmente en algunos eventos internacionales<sup>22</sup> y en los noventa ciertos esfuerzos institucionales buscarían recuperar para las colecciones y acervos la diversidad de obras de este periodo; aún más tarde, ya entrado el siglo XXI, las de mujeres que hemos mencionado encontrarían lugar en instituciones museísticas como el Museo de Arte Contemporáneo. A pesar de este ingreso tardío, hoy podemos decir que las dos piezas brevemente comentadas bien podrían ser las primeras obras de caminata realizadas por mujeres de las que se tiene registro y documentación en el arte chileno y nos permiten reconocer su contemporaneidad con obras de caminata hoy consagradas en el *walkingart*.

Debido en mucho a los cambios en medios de información y comunicación, como las redes sociales y la accesibilidad para generar sitios web y dominios digitales propios, hemos sido testigos de un giro radical de la visibilidad del arte producido por mujeres y la velocidad con que éste se incorpora al universo circulante. Vemos que, cada vez más, ganar notoriedad y mantenerse vigente

---

<sup>21</sup> Puede consultarse la imagen y ficha de la obra en la publicación digital *Arte contemporáneo en Chile: cuaderno pedagógico* en Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1161/submission/proof/109/#zoom=z>.

<sup>22</sup> La teórica y crítica de arte chilena Nelly Richard ha dedicado grandes esfuerzos a estudiar y escribir acerca de las obras y artistas chilenos agrupados bajo el nombre de Escena de Avanzada.

en este terreno depende de la habilidad y capacidad que cada artista tenga de sostener su presencia en redes sociales, plataformas y otros medios digitales a través de la autopromoción y la autogestión. Por supuesto, este cambio en los modos de gestión de la cultura implica, como he podido comprobar en varias de las autoras investigadas, que el peso de todas las tareas recaer en ellas mismas, ya que para conseguir difusión e ingresos tales como becas, residencias, entrevistas, espacios de exhibición, publicaciones, invitaciones a festivales, etc., las artistas han de generar de modo activo y sistemático la memoria de sus obras y los materiales que las hagan legibles tanto para el presente como para la posteridad.

En esta lógica, son ellas quienes además de la labor de autoras, muchas veces son también conservadoras, editoras, teóricas, gestoras y hasta archivistas, no sólo de su obra sino de los textos críticos y otros materiales que ellas y otros producen. Como resultado de esto se produce una paradoja: es notorio que la autogestión le resta algo de peso específico al entramado institucional hegemónico, relativiza la opinión de las voces dominantes, hace más difícil establecer jerarquías y entre obras y autores, y debilita las barreras impuestas por la trama de los medios locales, con lo cual se abre la posibilidad de encontrar producciones valiosas fuera de los márgenes. La autogestión a la que se ve obligada la producción artística contemporánea podría suponer un contrapeso a la institución, pero presenta otros problemas.

En el caso de la presente investigación, buena parte de las fuentes usadas provienen precisamente de las artistas y de sus espacios digitales porque muchas veces sus producciones no forman parte todavía de instituciones que las comisionen, conserven, coleccionen, estudien, publiquen y difundan. Con excepción de Regina José Galindo quien cuenta con más de una galería que promueve y vende su obra de manera internacional, y María Teresa Hincapié cuyo archivo y obra son resguardados y promovidos tras su muerte por la galería Casas Riegner, las demás artistas

tienen muy desiguales grados de participación y presencia en eventos internacionales o espacios institucionales. Dichas diferencias hacen depender bastante la investigación de las habilidades que cada una tenga para llevar a cabo y sistematizar el registro de su trabajo y hacer difusión de los materiales publicados sobre éste.

Una vez que se llega a ellas por vías a veces indirectas y azarosas, se detecta que en las recopilaciones que cada autora hace, difícilmente encontraremos opiniones discordantes o adversas; por otro lado, será prácticamente imposible encontrar imágenes distintas a las que ellas mismas ya colocan en redes y que en los hechos organizan un cierto relato sobre su obra. Como consecuencia, se produce un nuevo sesgo, esta vez provocado por la imagen de autora que cada una cultiva de sí más o menos intencionalmente, y nos regresa a la necesidad de acceder a otras fuentes para poder contrastar hallazgos y perspectivas.

A los problemas enunciados relativos al acceso y naturaleza de las fuentes debemos sumar la complejidad derivada de la cualidad intermedial, efímera, performática y relacional que todo arte acción implica. Después de revisar las diversas plataformas y medialidades de cada proyecto he llegado a pensar que prácticamente ninguna obra de caminata es sólo caminata, pues siempre hay más elementos en juego. Por ello considero que en aras de la comprensión de los diferentes proyectos artísticos también es importante decir que determinada artista no solamente se desplazó, sino que de dicho evento existen videos, fotografías, objetos y muchas materialidades que proyectan la acción hacia momentos posteriores. Si no hemos tenido la experiencia del acontecimiento, el único acercamiento posible es a través de sus vestigios, huellas y otras inscripciones.

Entiendo la idea de vestigio en sentido arqueológico, como un resto material ligado presencialmente al lugar y momento de la acción; en este caso es todo aquello que queda de las obras y que fue parte de éstas, como por ejemplo la tela que usó Janet Toro en *El cuerpo de la*

*memoria*, la bandeja de peltre usada por Regina José Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?* la ropa y pantallas con que se caracterizó Nadia Granados para hacer aparecer a *La Fulminante*, la ropa bordada e intervenida con tecnología por Mariela Yeregui y Marlin Velasco en *Bordes*, los listones de colores usados por Rosario García Crespo en sus intervenciones sobre el paisaje o los objetos extraídos por ella misma de los lugares por los que ha caminado.

Llamo huellas a las fotografías y videos del momento de la acción, pero también a las versiones posteriores editadas. En tanto que las inscripciones serían aquellas no necesariamente simultáneas a la acción, como los cuadernos o bitácoras de las artistas al igual que otros textos producidos por ellas antes y después, los materiales críticos, periodísticos o testimoniales elaborados por otros, así como los libros y catálogos, sin olvidar los archivos con documentos personales. Este conjunto heterogéneo no deja de producirse, contiene intenciones y referencias históricas más o menos explícitas y cada una de sus partes depende y a la vez es resultado de la determinación técnica y material, misma que les impone características particulares<sup>23</sup>. Cada registro contiene a su vez trazas no inscritas, como son las visiones de mundo, intenciones, secuencias y consecuencias históricas no evidentes ni explícitas, que igualmente nos hablan de un tiempo y espacio de la producción que va a influir en la relación tripartita entre la obra, quienes produjeron las huellas, y quienes las recibimos.

Para esta investigación he accedido a videos y fotografías que han sido producidas, reproducidas y conservadas en varios medios y soportes por diferentes instancias, en unos pocos casos que serán señalados en su momento, he tenido acceso a originales, materiales impresos de época o bitácoras. Entre las imágenes, cada caso tiene sus particularidades, algunas podrían

---

<sup>23</sup> Sobre el modo en que cada aparato incide en la huella que produce y cómo se engarzan aparatos y dispositivos en el conjunto de la cultura refiero a: Jean-Louis Déotte (2012) más adelante volveremos sobre este autor.

considerarse sólo registros, puesto que proporcionan datos visuales sobre cómo pudo haberse desarrollado una parte la obra, pero no tienen la calidad técnica que exige el mercado del arte o del libro; en más de un caso la función de las imágenes tiene que ver con la memoria en relación con un trabajo político; otras contemplan una dimensión más estética y han pasado así al terreno de la exposición en museos y galerías o al campo editorial; sin duda, algunas más se produjeron desde el inicio como obras en sí mismas para ser comercializadas.

A la luz de lo dicho, parece inevitable entrar en la tensión a la que se ha referido Peggy Phelan (2006) entre el acontecimiento vivo y su registro, donde éste último reemplaza al primero dentro de la lógica de reproducción capitalista que requiere imágenes para poder comercializar todo lo que acontece. De acuerdo con Phelan, el arte del performance al estar definido por su naturaleza efímera resistiría a la lógica de la reproducción, de tal suerte que cuando es documentado no sólo deja de ser performance para convertirse en ese documento, ya sea fotografía o video, sino que se vuelve funcional al sistema mismo<sup>24</sup>.

En el libro *Nuevas derivas* (2016) Jacopo Crivelli afirma que los registros de las acciones de caminata se caracterizan por su “pobreza estética y banalidad teórica” lo cual sería resultado de “la aspiración de las derivas a la nada” a “hacer de la banalidad y la monotonía su razón de ser” (73):

Para los artistas que caminan, la creación de vacío y la confrontación con la ausencia de público y de objetos tangibles son temas absolutamente centrales, al punto de que pueden llegar a considerar la simple creación de un registro como algo que va en contra de la acción emprendida (174).

---

<sup>24</sup> “The production and reproduction of visibility are part of the labor of reproduction of capitalism (...) I consider the ontological claims of live performance art as a means of resisting the reproductive ideology of visible representations. Defined by its ephemeral nature, performance art cannot be documented (when it is, turns into that document –a photograph, a stage design, video tape– and ceases to be performance art) (...) Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital” (pp. 11, 31, 148).

Puesto que caminar en el arte carece en su opinión de un objetivo, las imágenes de este tipo de obras resultan ser para él un “silogismo interminable” que remite a esa misma falta de objetivo, pero me gustaría recordar que varios de los artistas que eligieron en un primer momento la caminata como materia de trabajo lo hicieron en una época en que tomar una fotografía no era algo al alcance de todos, ni fácil en términos técnicos; no necesariamente porque estuvieran en contra. Sólo más adelante, otros artistas tuvieron posicionamientos en contra de la fetichización y comercialización del arte, por lo que en algunos casos se opusieron a producir objetos para el mercado; cuando la integración del arte con la vida fue fundamental para un grupo de artistas una parte de ellos tuvo la convicción de que debía evitar congelar la acción mediante la documentación de sus acciones, pero en otros casos la ausencia de registro obedece más a la poca o ninguna importancia que le dieron que a una oposición planificada.

Con la fotografía sabemos de sobra que no estamos frente a una huella fiel de los hechos, hemos dicho que todo aparato de producción de imágenes les imprime a estos una serie de cualidades visibles e invisibles y los afecta, pero hay todavía otro modo particular en el que el dispositivo fotográfico afecta el hecho: se trata de la pose. Ya lo había notado hace tiempo Roland Barthes (1990): “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. (...) Una imagen —mi imagen— va a nacer” (40-41). Las fotografías de un performance comparten en buena medida las problemáticas de otras fotografías donde quien es fotografiado está consciente de la presencia de la cámara; un buen número de las fotografías de las acciones aquí presentadas deja ver que se produjeron con la cámara prácticamente “encima”, por lo cual es de suponer que parte de la acción fue ejecutada pensando en el aparato, esto es, con una imagen mental de cómo podría verse una vez convertida en fotografía o video. De este modo, se puede hablar de una doble representación,

por un lado, la de la acción que se ha imaginado hacer y por otro la de la imagen que se espera obtener. ¿No produce este fenómeno un paso no explícito y acaso involuntario hacia un performance para cámara? ¿La presencia de una cámara no rompe el lazo entre artista y participantes que supuestamente se busca crear? Tenemos entonces una consecuencia adicional de la obligación de sostener la visibilidad de la propia carrera artística y es la necesidad de mantener cierto control sobre la acción, desarrollar estrategias para que ésta no se salga de las manos y hacer un registro útil para la difusión o la venta.

Eso que Peggy Phelan llama “lo real a través de la presencia y el encuentro de los cuerpos vivos”<sup>25</sup> (2006, 148) es lo menos común en nuestros días, ya que, si bien las artistas están presentes en el espacio público al mismo tiempo que otras personas, el intercambio como tal es reducido en algunos casos de modo intencional al rol de protagonista/espectador, sin interrelación. En el caso de las artistas con las que trabajo encontramos diferentes maneras de hacer frente al asunto de la imagen. Amanda Gutiérrez, Bibi Calderaro, Mariela Yeregui y Marlin Velasco llevan a cabo acciones ligadas al andar colectivo, las tres producen registros de sus recorridos; aunque éstos tienen características y propósitos muy distintos, en cada obra se trata de imágenes producidas por ellas mismas o por los mismos participantes. Elvira Santamaría, Janet Toro, Érika Ordosgoitti y Nadia Granados mantienen la distancia con respecto a los transeúntes, tienen poca o ninguna interacción con ellos salvo que las interpelen directa e insistentemente; en cuanto al registro, cuentan siempre con alguna persona a cargo de dicha función, en ocasiones esa persona colabora con su presencia a reforzar la seguridad de la artista y es su única compañía. Fabiola Rayas tiene dos variantes, en el caso de las caminatas individuales cuenta sólo con una persona de apoyo para registro, en el caso de las caminatas colectivas ella es quien registra el proceso.

---

<sup>25</sup> Traducción propia a partir del original: “the real through the presence and encounter of living bodies”.

El caso más extremo en cuanto a distanciamiento sería quizás el de Regina José Galindo, cuyo dispositivo de producción de imagen es tan intenso que impediría cualquier intercambio espontáneo con los transeúntes ya que estos tendrían que sortear al equipo de fotógrafos y videastas que la rodean con la intención de registrar el momento en alta calidad, mismo que luego se convertirá en obra con alto costo de mercado. Así, una persona no informada acerca de que lo que ve es un performance inscrito en el mundo del arte, estaría de todas formas consciente de las otras presencias que le dan aviso de que ahí hay un objetivo adicional que es producir la imagen más que —o tanto como— la acción, recordatorio que se activa inevitablemente con los múltiples disparos de las cámaras y los movimientos logísticos de los fotógrafos y personal de apoyo.

Rosario García Crespo por su parte ejecuta la acción en lugares poco o nada concurridos, espacios boscosos, su caminar no tiene la intención de interactuar, pero sí la de producir imagen. Ya sea que ella se tome las fotos a sí misma con temporizador o que cuente con algún acompañante que haga el registro, hay una alta consciencia de la composición fotográfica en la que busca acrecentar y poner a dialogar los elementos compositivos que ella ha observado en el medio natural donde camina, y ofrecer al futuro espectador una secuencia un tanto narrativa de los pasos.

En el caso de María Teresa Hincapié, la documentación de su propia obra no estaba entre sus prioridades, incluso buscaba lo contrario, de todas formas, varios de los espacios donde presentó su obra realizaron registros institucionales y en las etapas finales de su trayectoria fue inevitable aceptar el registro de sus acciones para las instituciones financiadoras que le otorgaron becas, premios o fondos.

Se objeta con frecuencia que una fotografía es una experiencia parcial de una situación, lo cual supone que la co-presencia en la acción permitiría una experiencia de carácter total. Como alguien que viene del mundo de la imagen, no creo que el asunto pueda dirimirse en esos términos,

pues toda experiencia es parcial. Inclusive estando de acuerdo con algunos aspectos de los planteamientos de Phelan y Crivelli enunciados previamente, considero que no todas las motivaciones para generar imágenes de las acciones son de carácter pragmático y que las obras que abordaremos aquí desarrollan debates, búsquedas teóricas, posicionamientos políticos y artísticos que con frecuencia las artistas procuran condensar en una imagen que resulte potente tanto estética como conceptualmente, a sabiendas de que hay cosas que sólo la fotografía de una acción puede producir, por ejemplo, la organización de una determinada composición del espacio y sus elementos formales, la mirada focalizada que ofrece un *close up* con capacidad de potenciar un símbolo o una idea, o el recorte de una unidad de sentido del resto del entorno, dejar para el futuro un documento a manera de estafeta para ciertas luchas, operaciones todas ellas que no pueden darse en la experiencia participante de la acción en el mismo tiempo/espacio en que ésta ocurre y que hacen de la fotografía y el relato parte integral de la memoria de todo suceso al introducir en él elementos nuevos de un modo paralelo y no sólo sucedáneo.

Sin olvidar que no he sido testigo co-presente de ninguno de los acontecimientos que abordo, he tratado de aludir en la medida de lo posible a los diferentes materiales como tales, esto es, mantener la consciencia de que estoy partiendo de inscripciones y huellas diferentes a la acción, quizá por ello hay momentos en que la descripción de la acción es mucho más deudora de lo que querría del registro visual. En cambio, hay pasajes donde se habla de lo que aparece en una fotografía, video o testimonio como si se estuviera ante la acción misma. Condición inescapable para quien analiza eventos que no ha vivido, encuentra eventualmente su punto de equilibrio con la

introducción de las miradas de otros estudiosos, referencias cruzadas, análisis comparativo entre piezas y entrevistas realizadas a las artistas<sup>26</sup>.

### **Aparato crítico y organización de los capítulos**

Hace falta comentar bajo qué criterios fueron conformados los capítulos. Para quien lea el conjunto, será evidente que las obras podrían tener un orden distinto y agruparse entre sí de maneras diferentes; si quien lee decide conservar cada apartado tal y como se propone, es posible de todas formas destacar aspectos de las obras que aquí ocupan un lugar marginal. Yo misma he hecho más de una combinación posible, pero no podría decir que la que aquí presento no permita ubicar una o más obras en diferentes capítulos.

La pregunta que trata de responder la investigación, en general, es qué tipo de caminantes tenemos desde el punto de vista de lo que hace su andar y las relaciones tanto internas como externas que establece cada cuerpo y cada recorrido con seres humanos y no humanos y con en el espacio-tiempo donde la caminata ocurre; con esto en mente, la labor más compleja fue generar las categorías que respondieran dicha pregunta, que a su vez darían lugar al capitulado. Ante la cercanía que ciertas obras tienen con los argumentos de, al menos, dos capítulos resolví, establecer una especie de puente y cerrar con aquella obra que presentara más elementos compartidos con el siguiente capítulo, aunque esto no es posible en todos los casos.

En cuanto al análisis de las obras, resulta más extenso en unas obras que en otras, algunas operan como piezas nucleares del apartado debido a que muestran más facetas de los problemas

---

<sup>26</sup> Durante la reflexión sobre las fuentes ha surgido la pregunta acerca de lo propiamente primario de éstas En un mundo digital donde las imágenes, los testimonios y los textos circulan en diferentes versiones completos y editados, en innumerables soportes y medios y es prácticamente imposible determinar cuál se produjo primero, ¿es posible hablar, sin lugar a duda, de fuentes primarias?

abordados, las otras piezas constelan para apuntalar lo dicho, añadir variantes, o mostrar contrapuntos. Por momentos vamos a hablar del vocabulario de la caminata, del paso como su partícula más pequeña con su propia medida y *tempo*, así como del pie que lo da y la marca que produce desde la cual se desdobra el resto del andar. En ocasiones las características de la huella fotográfica nos permitirán intuir lo que un andar concreto le hace decir a la tradición del andar. A veces la cualidad articuladora el capítulo será la disposición corporal, anímica o espiritual de las artistas en su andar, por ejemplo, el mayor o menor grado de introspección, la velocidad del paso, el hecho de que caminen solas o en compañía, el rol que en cada caso podrían jugar quienes caminan o se cruzan con ellas en el momento de la situación creada. Las formas de llevar a cabo el recorrido condicionan las relaciones entre la artista y las demás personas, y a su vez entre éstas y los lugares cuya carga histórica, política o simbólica dota de peso específico a cada uno de los temas que las artistas refieren como los más relevantes de su trabajo. Otro tanto puede decirse de los conceptos en común que trabajan, la presencia de ciertos objetos, el uso que se hace de ellos o bien la integración de tecnología electrónica y digital. La lectura de las obras cambia en función de la manera en que conviven entre sí al interior de los capítulos de modo más o menos contiguo. Como resultado de la manera en la que van apareciendo, se distribuye de modos particulares el peso de alguno de sus elementos y la extensión que ocupa en el relato.

A lo largo del presente trabajo nos adentraremos continuamente en originales imaginaciones del espacio, Doreen Massey y su apuesta teórica para redefinir la noción de *espacio* ha sido de suma relevancia para toda la investigación, ya que a la tradicional separación de tiempo lineal y espacio estático opone una concepción que los reúne en temporalidades simultáneas y multiplicidad de trayectorias que co-producen el espacio-tiempo. Por otro lado, está su análisis del poder que tampoco es estático ni tiene las mismas cualidades en cada momento y lugar, éste no se ejerce

en/desde/hacia una sola dirección ni por la mismas personas en igual medida, sino desde infinitos nodos, es así como surge su propuesta de una *geometría del poder*. Tomo de Massey la imagen de la geometría y su revolucionaria definición de espacio para imaginar cómo es que el andar de cada una de las artistas co-construye el espacio que las rodea y dialoga con temporalidades que las preceden y trascienden y cómo por su parte reconfiguran, o al menos sacuden, las geometrías del poder presentes en determinados contextos. Veremos así aparecer estas dos ideas bajo diferentes formas.

Antes de hacer un recorrido breve por el contenido de los capítulos, es importante decir que el andamiaje teórico para estudiar las obras ha exigido reunir varios conceptos en lugar de elegir uno o dos que sirvieran de lente para todas las obras. A pesar de que como he dicho algunos van a aparecer recurrentemente, he optado por analizar las obras mediante constelaciones conceptuales diferentes en cada capítulo, por lo que la teoría va a tener la función doble de ofrecer enfoques para ver lo que nos están dando estas prácticas y poner las obras a dialogar entre sí al interior de los diferentes apartados.

Así, en el primer capítulo las artistas Rosario García Crespo, María Teresa Hincapié y Silvina Calderaro (en lo sucesivo Bibi Calderaro como prefiere nombrarse), cada una a su manera, se relacionan con lo que las rodea; producen, se integran y devienen paisaje con su andar ensayando un reencuentro personal con el cuerpo y la tierra; ser con el entorno, modificarlo y ser modificadas por él, de ahí el título “Caminantes paisaje”. Las caminatas se llevan a cabo en ambientes naturales de gran tamaño, en zonas limítrofes entre lo natural y lo urbano o en pequeñas secciones verdes de la ciudad. Las artistas comparten el interés por la belleza de la naturaleza y la construcción del paisaje e introducen en esta relación visiones personales de integración o trascendencia, modos sincréticos de espiritualidad, misticismo y ritualidad. Las tres han teorizado sobre la caminata y las

formas de conocer y conocernos que ésta posibilita a través del cuerpo y de cómo desplazarse con él, por lo que el pensamiento producido desde su hacer es relevante como referencia teórica y no sólo como objeto de estudio. Tenemos por ejemplo los *pasos-montaña* y los *pasos-equilibrio*, el caminar como ejercicio de desciframiento en Rosario García Crespo; con María Teresa Hincapié tendremos aproximaciones a su idea de lo sagrado y cómo la caminata puede ser una forma de conocimiento, aspecto que es también una preocupación central para Bibi Calderaro, cuya tesis doctoral y obras buscan mostrar la transformación epistémica que el caminar ofrece como método y vía de conocimiento y correlación con otros seres vivos. En esta primera parte se pondrán sobre la mesa algunas tradiciones de pensamiento en torno a las nociones de naturaleza y paisaje, así como la supuesta distancia que nos separa de ellos. El tejido de artistas del capítulo junto con referencias que recuperaremos de las artistas del *land art* nos proponen otras formas de cercanía con eso que llamamos naturaleza; a esto se suman los aportes de Marie Bardet y de otras autoras que hacen cuestionamientos epistémicos al dualismo y al lugar de dominio que los seres humanos han tenido históricamente.

En el segundo capítulo, titulado “Caminantes de los bordes”, la acción es colectiva y afectiva, se realiza con más caminantes que tienen vínculos entre sí, la selección de los espacios es guiada por el acuerdo mutuo y las vivencias de quienes participan. Amanda Gutiérrez, Mariela Yeregui y Marlin Velasco tienen en común el interés por pensar la ciudad y lo que implica moverse en ella, interesadas por la urbe como asunto y materia, dialogan con el *flâneur*, Walter Benjamin, Georges Perec, recuperan la *deriva* situacionista y otras maneras de pensar el espacio, la territorialidad y sus representaciones. Yeregui y Velasco caminan en lugares periféricos y hasta cierto punto precarios, espacios en disputa que unen y separan la ciudad de su margen, se interesan por las lógicas económicas y sociales que dan forma a la ciudad, muestran los rostros no glorificados

de ésta, desarrollan formas *sui generis* de cartografiarla e intervenirla y recuperan también conceptos desarrollados desde la arquitectura y el urbanismo, tales como *espacio residual*, *desestructuración urbana* o *tercer paisaje*. Amanda Gutiérrez, por su parte, ha reflexionado sobre la figura del *flâneur* y desarrollado trabajos adoptando el término *flâneuse* para introducir preguntas sobre la cotidianidad de las mujeres en el espacio público urbano; en sus diferentes propuestas entrelaza el concepto de deriva con perspectivas interseccionales para producir caminatas y diálogos colectivos con personas y comunidades que se ubican y cruzan diferentes bordes, entendidos estos no sólo en su acepción migratoria o territorial, sino como fronteras raciales, étnicas, culturales, funcionales, entre otras. Otro factor común a todas las artistas de este apartado es su alta implicación con la tecnología, pero también su postura crítica hacia los discursos que la impulsan, postura que en el caso de Yeregui la ha llevado a desarrollar reflexiones teórico-prácticas en torno a lo que denomina *tecnología afectiva*.

En el tercer capítulo titulado “Caminantes aguafiestas” tenemos a Nadia Granados a través de su personaje *La Fulminante* y a Érika Ordosgoitti, quienes usan como táctica la irrupción. El andar cumple una función disruptiva, las relaciones con personas y lugares son intencionalmente tensas. Son caminantes que despliegan fuerza, agencia, capacidad y voluntad de provocación. En este núcleo se tematiza un cúmulo de violencias, tanto las que son ejercidas específicamente sobre las mujeres, como las que atraviesan a la sociedad de forma estructural como la desigualdad económica, la violencia criminal y la de Estado. La estrategia de estas acciones caminantes es generar incomodidad, ya sea mediante la toma por asalto del espacio o mediante la interferencia de las dinámicas cotidianas de un cierto lugar. Muestran motivos comunes con obras feministas de artistas norteamericanas de la llamada “segunda ola” en lo relativo al uso de estereotipos, roles y expresiones del género, sumando el estereotipo de mujer latina al cual se oponen de un modo retador. Vemos un cuerpo subalternizado que se enfrenta al poder y sus efectos, pero que a su vez

descubre su potencia y voluntad de andar, de rebelarse, de sobreponerse —aún con dudas— a los propios límites. Con diferentes matices e intensidades tocan tópicos como la rabia y el miedo a la violencia, a la muerte o a la represalia, por lo que el acto de ponerse a caminar resulta en ocasiones un desafío al propio temor. Tenemos aquí el tejido de tres conceptos articuladores, uno es el de *geometría del poder* que ya reconocimos en el capítulo anterior y que influye en la posición relativa y cambiante que ocupamos en la trama social, cultural, económica, etc. Propongo que a esa geometría le corresponde a su vez una *coreografía*, entendida ésta desde el trabajo de André Lepecki como un dictado que la cultura inscribe en los cuerpos, llevándolos a moverse de una cierta manera en el escenario que les toca. Pero nuestras artistas responden introduciendo variantes a la geometría y coreografía patriarcales, colonialistas, racistas y de clase<sup>27</sup> y es aquí donde entra la noción de *aguafiestas feminista* de la filósofa Sara Ahmed (2018) quien caracterizó este posicionamiento como una manera de estar en el mundo a contracorriente, inconformes, siendo inoportunas y voluntariosas, haciendo del cuerpo “el sitio carnal de un desacuerdo” (37).

El cuarto y último capítulo, involucra un grupo de obras que también propone elaboraciones en torno a las violencias de Estado en el continente, pero en referencia a hechos traumáticos del pasado, para lo cual apelan a la rememoración de los muertos. La caminata opera aquí como hilo tensor del tiempo y como atractor de la presencia fantasmal de asesinados y desaparecidos, de cara al cuerpo social en su conjunto. Una particularidad que encontramos aquí con respecto a las obras consagradas sobre el caminar es la relación con los espacios: en varias de ellas hay una interpelación directa a los sitios históricos y a los lugares de memoria y lo que éstos representan en el imaginario nacional o colectivo. Las artistas son Janet Toro, Elvira Santamaría, Regina José Galindo y Fabiola

---

<sup>27</sup> A partir del argumento de André Lepecki (2009) en el capítulo dedicado a William Pope L. (159-190).

Rayas quienes no enuncian propiamente desde el *yo*, sino desde una especie de función de mediación que actúa como puente entre el pasado y el presente, de ahí el título de este capítulo “Caminante médium” ya que, como argumentaré, caminan por lugares de memoria y dejan huellas que son a la vez suyas y de aquellos a quienes rememoran. Con su cuerpo re-andan los caminos y re-trazan las huellas de los ausentes. Si en el capítulo tres se habla de las formas en que son dictadas o impuestas las coreografías y cómo los cuerpos las ejecutan de mejor o peor manera e introducen variantes como posibilidades de rebelión, en este apartado lo anterior va de la mano de las nociones de *marco* y *repertorio* de Diana Taylor (2017) para quien los repertorios tienen un sentido amplio, como una suerte de acervo o memoria colectiva de acciones, que se activa mediante el cuerpo. El marco son todas aquellas condiciones creadas por las artistas para distinguir sus acciones del resto de las que ocurren en el entorno, son acciones “fuera” de la normalidad de un determinado lugar. Bailar y caminar son parte de los repertorios colectivos, interpretados de manera singular por cada artista, dentro de los marcos que ellas crean, de este modo logran oponerse a la geometría del poder y subvertir ciertos repertorios o coreografías violentas.

Tratándose de obras que mantienen el pensamiento acerca de los muertos, hechos y lugares concretos de la historia, la trama conceptual estará centrada en nociones como *lugar de memoria* con Pierre Nora, *trabajo de memoria* de Elizabeth Jelin, *duelo* desde Sigmund Freud y el posterior desarrollo que hace Jacques Derrida de quien también tomaremos lo relativo a *espectralidad* y *archivo*.

Una vez que lleguemos al final, será más claro que, entre otras cosas, lo que hace el caminar de estas artistas para el medio del arte es precisamente expandir un poco más los usos, temas y características formales de la caminata. Habremos encontrado que sus caminatas problematizan, sin proponérselo explícitamente, los discursos acerca del andar y sus usos, un andar que a veces se

vuelve irrupción e intervención, en tensión con los dictados sociales acerca del peligro o el daño y que detona preguntas por el cuerpo, la libertad, la transgresión de límites, la contradicción o apropiación crítica de ciertos roles asignados a las mujeres y otros sujetos. Reconoceremos abordajes variados sobre la naturaleza, la tecnología, la historia, el poder, la justicia, la muerte y la violencia, así como sobre el binomio sujeto-colectividad.

Las caminatas aquí reunidas ofrecen una mirada que enlaza lo personal, a la vez que se colocan en la especificidad de un espacio-tiempo singular. El interés es entenderlas desde la heterogeneidad creciente que hay en sus prácticas, resaltar los cruces mediales y metodológicos al interior de la obra, reconocer qué clase de construcción de autoría tenemos y cuál es el *yo* que se enuncia consciente de su agencia. Nos acercaremos a las conversaciones que las obras introdujeron en su momento, esto es, hacia el fin del siglo XX y en el inicio del siglo XXI desde una globalización dispareja y llena de convulsiones políticas, cargada también de energías en circulación. La aspiración es que todo ello aporte un ángulo posible para apreciar estos recorridos y desde el cual se actualice la mirada sobre el andar, de tal modo que lo que se abre desde la diferencia de las obras y desde la perspectiva de su estudio sea la puerta para pensar las otredades por venir.

# Capítulo 1

## Caminantes paisaje

La imagen del paisaje es también un registro de valores humanos y acciones impuestas a la Tierra a lo largo de los años.

Deborah Bright, *Of Mother Nature and Marlboro Men*.

Hay que oír nuestro cuerpo asombroso componiendo paisajes.

José Revueltas, *Discurso de un joven frente al cielo*

Hay muchos tipos de diálogo entre arte y naturaleza, formas infinitas en las cuales eso que llamamos “lo natural” se hace entrar al mundo del arte o bien en las que el arte sale a su encuentro. Andar por la naturaleza, vivir en ella, llevar fragmentos a nuestros espacios personales, cultivarla, intervenirla activamente o intentar no hacerlo, contemplarla, descifrarla, representarla, imitarla, cuidarla, introducirnos en su materialidad, sentirnos dentro o fuera, parte integral de ella o expulsados, con retorno o sin él. Cada gesto activa nuestras historias, nuestros deseos y experiencias vitales, acusa las tradiciones culturales que nos atraviesan y, en síntesis, deja ver las concepciones de mundo que nos habitan.

La caminata como forma de relación con la naturaleza es la elección de las artistas de este capítulo. Con Rosario García Crespo, María Teresa Hincapié y Bibi Calderaro veremos las formas que ésta adquiere y la propuesta que cada una desarrolla para proponer el andar como una forma de conocimiento, y también en algunos casos trabajo espiritual, vía de reflexión y transformación social. La hipótesis que rige este apartado es que, de la tensión entre contemplar y transitar surgió en primer momento el paisaje como lo hemos conocido, y posteriormente el arte de la caminata, que

quizás pueda definirse como la invitación que bajo ciertas circunstancias parece hacer el entorno a movernos y entrar en relación con él, a intentar abolir la distancia, a percibir de modo multisensorial y multidimensional para entrar con el cuerpo entero y dejarnos afectar por lo que nos rodea; se pasa, pues, de la representación a la acción. Esto no ocurrirá necesariamente de modo tajante e irreversible; como veremos, habrá también estadios y obras que combinan una forma y otra.

Los relatos ya clásicos que hicieron escritores y filósofos desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX sobre sus caminatas en la naturaleza son algunos de los primeros y más numerosos afluentes con los que contamos sobre la tradición cultural del andar por placer. Cada uno deja ver los particulares efectos anímicos e intelectuales que esta práctica le producía<sup>28</sup>, muchos de ellos llegaron a afirmar que su pensamiento estaba determinado por la posibilidad de caminar y reflexionar a la vez. A propósito del caminar resultaron producciones filosóficas y literarias que hoy son célebres en la genealogía sobre el andar, como los de William y Dorothy Wordsworth (1792 y 1798), Karl Gottlob Schelle (1802), William Hazlitt (1822), Walt Whitman (1856 y 1896), David Henry Thoreau (1862), Robert Louis Stevenson (1876), Leslie Stephen (1902), Robert Walser (1917), Virginia Woolf (1927) y Nan Shepherd (c. 1940), entre otros que les seguirán. Pero en esos relatos hay paralelamente un testimonio de modos de mirar y establecer relaciones entre el caminar y la naturaleza.

En las artes visuales el enlace estético arte/naturaleza se muestra en principio en la pintura, el grabado y el dibujo; alrededor del siglo XVIII la naturaleza como tema en sí mismo cobra forma con el género del paisaje. Javier Maderuelo (2013) ubica un momento y lugar claves en la fundación del paisaje como género pictórico “autónomo”, es decir, aquel en el que no hay narración de hechos

---

<sup>28</sup> Los relatos de caminatas en la ciudad antes del s. XIX son más escasos y mucho menos elogiosos, el interés generalizado por el mundo citadino, así como el auge de textos sobre el caminante en la ciudad vendrá más cerca del siglo XX y se mantendrá de ahí en adelante.

históricos, escenas mitológicas o relatos bíblicos y donde la naturaleza no es ya sólo un fondo de la escena sino el tema central, el autor señala el año de 1604 en el que el pintor Carel van Mander publicó un libro titulado *Het Schilder-Boek*:

[T]rata de los artistas contemporáneos, y elogia a su paisano Gillis van Coninxloo, dedicándole la siguiente frase «*soo weet ick dees tijt geen beter Landschap-maker*» (yo no conozco un hacedor de paisajes mejor de esta época). De esta manera la palabra «*landtschap*» cobra carta de naturaleza a través de un libro trascendental para la historiografía y la literatura artística (...). No se trata ya de un hecho intrascendente puesto que el libro de Carel van Mander es uno de los más importantes tratados de pintura, tras del de Vasari. (...) Holanda se nos revela, pues, como el lugar idóneo para que surgiera el género paisajístico en la pintura europea. Razones religiosas, como las restricciones temáticas impuestas por los protestantes, y razones técnicas, como la floreciente actividad cartográfica, ayudan a determinar el nacimiento del fenómeno paisajista (...). El enorme aprecio por el territorio se debe no sólo a lo costoso que resulta ganarla al mar, sino también al sistema de posesión que permitió que más del cincuenta por ciento del territorio estuviera en manos de los campesinos, no existiendo nunca un poder señorial fuerte (294-296).

Como herencia de la pintura de paisaje, hacia el siglo XVIII la jardinería se transforma poco a poco en busca de un estilo “más natural”, hacia lo que hoy llamamos jardín paisajista o jardín inglés. Paula Martín Salván (2006) recupera los intensos debates entre aquellos que abogaban por la libertad de la jardinería con respecto a la pintura paisajista y quienes pugnaban por un nuevo estilo menos rígido y geométrico mediante el diseño de jardines pictóricos o pintorescos. Como nos revela la autora, los debates tenían de fondo preocupaciones ideológicas y políticas influidas tanto por la pintura como por las ideas estéticas de Edmund Burke e Immanuel Kant sobre la naturaleza y conceptos como lo bello y lo sublime<sup>29</sup>. El jardín del aristócrata de la época de la Ilustración —dice Michael Jakob— “«colecciona» ahí a sus visitantes y a sus muertos”. Ya desde mediados del siglo XX la experiencia de la naturaleza, el jardín o el diseño de paisaje, van a ser leídas con mucho mayor énfasis en el tránsito y especial atención en las especies que los conforman. Un caso interesante y

---

<sup>29</sup> En su texto “«England is a Garden». La codificación del paisajismo inglés” Martín Salván estudia la tradición del jardín inglés y los ensayos más influyentes en torno al tema desde Francis Bacon en 1625 a William Chambers en 1772.

pionero en nuestro continente es el artista brasileño Roberto Burle Marx, quien fue además un amante de la naturaleza y las plantas.

Desde diferentes ángulos, el interés por la naturaleza se consolida en la literatura, el pensamiento filosófico, científico, estético, político y social a la par que su disfrute se extiende; van a surgir y afianzarse prácticas culturales como los paseos, las excursiones, las grandes expediciones y los viajes de placer. Hacia mediados y finales del siglo XIX se producirán abundantes representaciones de la naturaleza en los nuevos medios de entonces como la fotografía y el cine, y por supuesto en las subsecuentes formas del arte que se desarrollarán en el siglo XX, con un auge sin precedente en nuestro siglo XXI ligado en buena medida a la preocupación por la crisis climática.

Tenemos dos nociones engarzadas sobre las cuales es necesario hacer algunas precisiones más, se trata de *paisaje y naturaleza*, de la manera en que esta última ha sido concebida y representada se desprende en mucho cómo nos relacionamos y posicionamos con respecto a ella. Son incontables las formas y lugares de los cuales surgen las representaciones de “lo natural” en el arte, y aunque no es posible hacer aquí un recorrido sistemático y detallado, pueden ser útiles algunos ejemplos extraídos de diversos momentos y lugares, para recordar el tipo de cargas ideológicas asociadas a algunas configuraciones específicas.

Tenemos la asociación de lo sagrado y lo mágico con la montaña en Katsushika Hokusai y Ōyama Yukio en Japón; está presente también en muchos relatos nórdicos antiguos y modernos hasta Thomas Mann y posteriores; con cualidades de corte esotérico y rasgos orientalistas se muestra su poder en la película *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky. Shakespeare desarrolla abundantemente el motivo del encantamiento en el bosque, sus habitantes y relaciones con las vidas humanas y por supuesto hay un sinnúmero de cuentos infantiles clásicos hasta los muy conocidos libros de J. R. R. Tolkien, en los que el bosque suele aparecer habitado por seres mágicos y vivir

bajo el signo del hechizo. En cambio, la selva aparece con más frecuencia de un modo siniestro cuando no declaradamente ominoso, por ejemplo, en el texto *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, pero también en los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga y más tarde en las películas *Aguirre, la ira de Dios* de Werner Herzog, *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola o recientemente en *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra, donde la selva y sus habitantes se vuelven contra el sujeto colonial. Lo insondable del mar tiene ejemplos destacados en las pinturas de William Turner o las imágenes contemporáneas de Hiroshi Sugimoto, mientras que su faceta indomable y aterradorante es notoria en el periodo romántico con Eugène Delacroix y Théodore Géricault; hay abundantes interpretaciones tenebrosas de lo sublime natural en la literatura gótica y romántica, así como en la pintura de ese periodo mediante bosques de neblina, deltas helados y monumentales riscos producidos en dramáticos claroscuros por Caspar David Friedrich, Caspar Wolf o el mismo Víctor Hugo. El desierto se ha presentado desde el relato bíblico del retiro de Jesús o la vida de Mahoma como un lugar iniciático de hallazgo interior; claramente maligno lo encontramos narrado en el *Libro de las Maravillas* por su personaje Marco Polo; siglos más tarde, al otro lado del mundo, lo veremos cargado de magia en la experiencia de Antonin Artaud en México<sup>30</sup>. La fotografía a su vez cuenta con representaciones de plantas, desde los famosos herbarios realizados mediante fotogramas por Anna Atkins y otras pioneras de la fotografía, hasta las inquietantes fotografías de especies vegetales realizadas por Karl Blossfeldt y otros surrealistas. Por motivos distintos es también inquietante el proyecto *Chernóbil Herbarium* de Anaïs Tondeur y Michael Marder quienes realizan fotogramas de plantas que han crecido en la zona de exclusión de Chernóbil, para mostrar la radiactividad que aún desprenden las especies vegetales a treinta y cinco

---

<sup>30</sup> Volveremos sobre Artaud y México cuando entremos a la obra de María Teresa Hincapié.

años del desastre nuclear<sup>31</sup>; pero la fotografía ha hecho igualmente muchas representaciones idílicas, podríamos decir edénicas, entre las que destacan las de Ansel Adams o las de Adriana Lestido y Sebastião Salgado, que no por ser contemporáneas dejan de compartir un uso “clásico” de la composición y la luz heredados de la tradición paisajística de la pintura.

Un capítulo aparte merece el cúmulo de transformaciones mayores y menores realizadas por la vía de la construcción de huertos, jardines, laberintos e invernaderos desde la Edad Media en adelante, hasta las intervenciones de duración y magnitud variable del *land art*, caudal a través del cual las artes han dado cuenta y producido concepciones en torno a lo que históricamente se ha llamado naturaleza y que también han puesto en marcha vínculos variados con ella.

Uno de los supuestos más influyentes es el de la separación entre seres humanos y todo lo demás, dentro de lo cual se engloban animales, árboles y otras plantas, formas básicas de vida como bacterias y hongos, piedras, minerales, todas las organizaciones del relieve, así como los cuerpos de agua, pero también las múltiples manifestaciones del clima con los particulares efectos que producen en cada lugar la temperatura, la humedad y la luz. Sentirnos parte de la naturaleza o diferenciarnos de ella es una operación tanto epistémica, como lingüística y subjetiva. Si profundizamos en el significado de la palabra naturaleza nos damos cuenta de que casi nunca refiere sólo formas tangibles, seres vivos o materia inerte, sino que en ella hemos asentado estructuras de pensamiento, modelos de articulación social, órdenes económicos y afectividades que definen en la misma medida que producen las relaciones entre lo que existe y sus respectivas experiencias. Un paisaje, nos dice Carlos Muñoz, “es un trozo o fragmento de territorio, del espacio o del horizonte en el que

---

<sup>31</sup> Michael Marder recuerda que Jean-Jacques Rousseau era un ávido coleccionista de herbarios, amante de la botánica, así como defensor de la naturaleza y refiere el estudio de Alexandra Cook *Jean-Jacques Rousseau and Botany: The Salutary Science*. Oxford: Fundación Voltaire, 2012. Cook tradujo en el año 2000 los escritos botánicos de Rousseau quien, cabe recordar, fue además asiduo caminante.

depositamos un afecto y lo encuadramos seleccionándolo del todo continuo del que forma parte” (2015, 65); no es la totalidad, sino nuestra selección de ella. Hablamos de modelos de orden ideológico, mítico o religioso, ético, estético, científico y político que cambian históricamente y, aunque están ligados a sus contextos, también reciben interferencias que los hacen sufrir transformaciones. La producción de paisaje es una empresa, como veremos, que atraviesa mucho más que sólo el universo de las artes.

Autores como José Albelda y José Saborit (1997) hablan de la naturaleza como una construcción de la religión, la filosofía, la ciencia y el arte, campos que han ocupado lugares preeminentes en la formación de este concepto a lo largo de siglos. La naturaleza —y la escisión de la humanidad que se ha colocado a sí misma fuera de ella, del lado de la cultura— es para estos autores una larga producción histórica que ha sumado al territorio cargas de significado que poco a poco aparecen como inherentes a él, dando por resultado una idea de naturaleza como autoevidente; lo natural parece explicarse y producirse por sí mismo en tanto que supuestamente no está intervenido ni domesticado: “[La naturaleza] siendo una construcción, una ideación humana, al igual que tantas otras, al presentarse (mucho más que tantas otras), como justo lo contrario, como algo indeliberado, inmanente y no construido por humanos, constituye una mentira flagrante y peligrosa” (55).

Así, los conceptos de naturaleza y paisaje han corrido de la mano, al punto de usarse indistintamente, las artes anteriores al siglo XX establecieron este enlace por la vía de la representación, especialmente visual. Martin Jay (2007) ha argumentado muy sólidamente la importancia de la mirada y la imagen en la cultura occidental; en esa misma línea Maderuelo (2013), cuyo proyecto intelectual está profundamente comprometido con la visualidad, nos dice que entre

otras cosas el arte es un medio que enseña a mirar, ofrece modos de apreciación, conceptos estéticos y éticos que le dan anclaje:

[E]l arte, a través de su necesidad de imitación y representación, nos ha enseñado a mirar y valorar los escenarios de la naturaleza, contribuyendo decisivamente, por medio de la pintura, la poesía y la jardinería, a configurar el concepto «paisaje». (...) *Lo que se ve* requiere de un aprender a mirar para distinguir las diferencias. Requiere una escuela de la mirada en la que poder aprender a distinguir los aspectos característicos y estructurales, prescindiendo de los accesorios. Esta escuela, en buena medida, la proporciona la pintura (37-38).

W. J. T. Mitchell (2002) y Federico Fernández-Christlieb (2014) hacen un recorrido por el surgimiento y transformación del término *landscape* y *paisaje* en inglés y castellano respectivamente, dando cuenta del paso de la función de nombrar una superficie poblada —esto es, el territorio con lo que vemos en él— hasta la de ser una representación visual realizada mediante diversas estrategias. Joan Corominas (1983) sostiene que en castellano no está documentado el término *paisaje* antes del año 1708 y Javier Maderuelo (2013) dice lo siguiente sobre las lenguas de raíz latina como el francés, el italiano, el castellano o el portugués (aplica también para el catalán):

Podemos apreciar en las lenguas europeas un fenómeno curioso en la formación del término paisaje, cual es que se ha generado una ambigüedad que origina la polisemia que hoy posee, ya que la palabra paisaje sirve tanto para designar un entorno real (país) como una representación de ese entorno (lejos), al contrario de lo que sucede en los idiomas chino o japonés, en los que existen palabras de raíces diferentes para estos conceptos (31).

Sin embargo, por mucho que el paisaje —como todos los géneros— presente su objeto de maneras idealizadas y de acuerdo con un conjunto de reglas en función de su tiempo y lugar, una vez que las ambivalencias del lenguaje y de la imagen confluyen para que naturaleza y paisaje se tornen sinónimos, los modelos que tenemos de éstos se refuerzan recíprocamente. En los siglos en que el paisaje se consagró como género pictórico, se asumió a la vez que su virtud era ser una representación más o menos fiel del mundo natural sensible. Más tarde se le pide también ser reflejo del mundo espiritual o trascendente, y proyección del mundo interior; así, Carl Gustav Carus dirá

en 1835: “Y ahora, mira las creaciones del arte, que, si bien no viven por sí mismas en la realidad, nos lo pueden parecer, y que así, creadas por seres humanos, proclaman el parentesco del hombre con el espíritu del mundo” (Carus 1992, 64). El alcance de esta formulación no es menor, implica que las técnicas de producción de imagen y el arte crean, fortalecen y reproducen ideas acerca de la naturaleza, pero que también tienen la capacidad de conectarnos con aspectos intangibles.

Maderuelo, siguiendo una propuesta de Augustin Berque, establece una diferencia entre “culturas paisajistas” y otras que no lo son. De acuerdo con él, una cultura se puede considerar como tal si reúne cuatro condiciones: “[Que en ella] se reconozca el uso de una o más palabras para decir «paisaje»; segunda, que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza; tercera, que existan representaciones pictóricas de paisajes; y cuarta, que posean jardines cultivados por placer” (18). Más adelante añade “El paisaje, además de un lugar físico, es el “conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes (38).

Con matices y particularidades, prácticamente la totalidad de los estudiosos del paisaje van a coincidir en que, ya sea como territorio habitado y transformado, o como imagen compuesta de la naturaleza, cuando hablamos de paisaje hablamos de una construcción cultural que encierra sentidos de pertenencia, diversos valores colectivos y momentos de nuestra historia. Como dirá Simón Schama (1996) “el paisaje es el trabajo de la mente, su escenario está construido tanto de estratos de memoria como de capas de roca”. De acuerdo con Deborah Bright es una forma cultural que registra las transformaciones materiales al igual que las cargas ideológicas que las hacen posibles (Bright 1992).

En términos generales también hay consenso sobre la ambivalencia de esta palabra. José Saborit y José Albelda (1997) explican como un “desplazamiento metonímico” el hecho de que la

palabra *naturaleza* y la palabra *paisaje* parezcan nombrar lo mismo en sus usos cotidianos; los autores muestran cómo esto se fue dando a partir de cierta contigüidad formal o iconicidad de la imagen que reemplaza en el lenguaje a lo que ésta muestra y se convierte en ella. Podemos ir avanzando en reconocer algunos componentes importantes de lo que conocemos como paisaje desde el siglo XVII y hasta principios del XX: una particular función de la mirada y una posición distanciada de quien mira con respecto a lo que ve, abarcar algo con la vista implica no formar parte de ello ya que sólo desde la exterioridad se puede contemplar y esta última es una condición *sine qua non* para la función de espectador. Otro componente es la producción de imágenes, textos o música que represente lo que se ha visto y que dé cuenta en la medida de lo posible también de la experiencia vivida.

Las convenciones aprendidas nos llevan a “paisajizar” los mundos silvestres o rurales y a adjudicarles cualidades estéticas tales como ritmo, armonía o belleza que por extensión podrían ser leídas o interpretadas como hacemos con las obras de arte. En el caso del paisaje en su sentido más tradicional y difundido —el de las artes visuales— se ha hecho aparecer con frecuencia a la naturaleza sola, ocasionalmente con alguien que la contempla desde un punto estratégico a la distancia, o bien con personas que la habitan colocadas como elementos minúsculos en la inmensidad del mundo natural.

Esta lógica representacional no ha sido sólo visual, construida mediante motivos iconográficos, aparatos de visualización como la perspectiva, reglas compositivas acordes con los estilos y corrientes de cada época y cultura, con materialidades específicas resultado de la técnica, o con máquinas como la cámara fotográfica. Las diversas tecnologías, aparatos, dispositivos, lenguajes, discursividades y convenciones han buscado imitar a la naturaleza y dotarla de sentido

también a través de la imagen literaria o acústica<sup>32</sup> que en el siglo XX daría lugar a los paisajes sonoros<sup>33</sup> definidos por Carlos Muñoz como “aquellos que se interpretan mientras se vive, se camina o se espera” (2015, 69). Esta perspectiva performativa del paisaje sonoro puede extenderse en mi opinión a todo paisaje, pues como hemos visto, no estamos sólo ante una forma particular de representar una organización de la materia orgánica, sino ante una alianza entre ésta y la sensibilidad integral de quienes la producen permanentemente más allá de la imagen<sup>34</sup>.

La clave y el éxito del artificio paisajístico es su tendencia a hacerse invisible, o mejor dicho transparente, y así a “naturalizarse”, su efectividad radica justamente en parecer que no está. Al hablar de imitación y representación hablamos de códigos, estrategias, y técnicas de producción y recepción que ejemplifican la separación entre la cosa y lo que representan. Pero podemos pensar el paisaje también como un dispositivo como lo desarrolla Jean-Louis Déotte (2012, 98): “Un dispositivo, es decir, una organización visible de partes despliega sobre todo acontecimiento un marco de lectura” y añade que toda acción “supone siempre un aparataje anudado a un dispositivo” (99). Así, hablamos de una disposición de partes que, como propuso Foucault, son heterogéneas, tanto discursivas como no discursivas, crean un marco de lectura y acción, y tienen efectos de verdad. De la elaboración de Déotte me interesa poner de relieve que todo dispositivo requiere a su

---

<sup>32</sup> El músico José Guadalupe Huerta Huerta (2022) en entrevista asegura que “La música ha estado vinculada con la naturaleza desde los griegos con su concepto de *música de las estrellas*, luego ese concepto se retomó en la época medieval; en el Renacimiento fue una práctica frecuente imitar el sonido de los animales; en *Las cuatro estaciones* Vivaldi intentó hacer música a partir de las diferencias que cada momento del año producía en la naturaleza y el poema sinfónico de Louis Hector Berlioz trata de reproducir un amanecer”.

<sup>33</sup> Javier Maderuelo (2008) dice que en la música contemporánea el sonido se integra a los saberes formadores de paisaje a través de la serie de piezas de John Cage titulada *Imaginary Landscape* compuestas entre 1939 y 1952 que podrían interpretarse como los primeros paisajes sonoros en el arte.

<sup>34</sup> Las formas de escucha de Paul Schaeffer (reducción acústica) y Pauline de Oliveros (escucha profunda), serán fundamentales para el arte sonoro y tendrán influencia en algunos exponentes de la caminata sonora. Algunas *meditaciones sónicas* de Oliveros se inscribieron desde los años sesenta en la tradición del paseo sonoro; a la par, su idea de *sintonía* fue más allá del sonido y ofrece importantes reflexiones acerca de la relación cuerpo/mente e imagina formas de relacionarnos con otros y con el entorno.

vez de un conjunto de aparatos y técnicas con los cuales crea sus condiciones de aparición, su sentido de época, su tiempo y, como consecuencia, produce una sensibilidad. Los aparatos que el autor enuncia son la perspectiva, el museo, la fotografía, la cura analítica y el cine. Aparatos todos altamente incorporados a nuestro día a día, la palabra *incorporado* aquí no es casual, pues sostiene que los aparatos “*inervan* perfectamente el cuerpo, deviniendo asimismo invisibles” (18)<sup>35</sup>.

Se vuelve entonces comprensible que algunos estudiosos de la historia del paisaje lo entiendan como “una forma epistemológica que es parte intrínseca del aparato político y cultural de la empresa colonial europea” (Andermann 2022)<sup>36</sup>. Podemos hablar de la convivencia de numerosas formas de interacción con lo que llamamos naturaleza y a su vez muchos artificios para hacerla aparecer convertida en paisaje, pero paulatinamente la tradicional distinción entre paisaje natural y urbano o entre paisaje natural e intervenido se ha tornado insuficiente para nombrar los espacios combinados o liminales de las urbes y sus flujos que no encajan ya en ninguna de las dos formas, lo que ha dado lugar a propuestas como la del *Manifiesto del tercer paisaje* (Clement 2007)<sup>37</sup> o la idea de *Postpaisaje* (Andermann 2018). En todo caso, lo que en nuestros días parece ya difícil de sostener es la existencia de una correspondencia exclusiva entre paisaje y mirada, e incluso entre éste y representación<sup>38</sup>. Tal como he comenzado a esbozar líneas arriba y como iré argumentando en las páginas que siguen a través del trabajo de las artistas caminantes, es posible pensar que la caminata

---

<sup>35</sup> Volveremos sobre la relación entre cuerpos y aparatos en el capítulo 2.

<sup>36</sup> Sobre la mirada y la colonialidad refiero a Joaquín Barriendos 2011 en la bibliografía de este capítulo.

<sup>37</sup> Volveremos sobre este concepto más adelante en el capítulo 2.

<sup>38</sup> Un caso notable en lo que toca al estudio del paisaje es el *Observatori del Paisatge* con sede en Cataluña <http://www.catpaisatge.net/esp/observatori.php>. Se trata de un conjunto de organizaciones “concebido como un centro de pensamiento y acción con relación al paisaje”. Ha impulsado y apoyado numerosas actividades académicas, artísticas, comunitarias y sociales en torno a la caminata como forma dinámica de interacción con el paisaje. Su objetivos incluyen investigación, diagnóstico, estudio, sensibilización, preservación, gestión, restauración y mejora del paisaje, con trabajos de carácter científico, técnico, cultural, social, entre otros.

es una manera de producir el espacio y de pensar con el movimiento: “una apuesta menos por la vista que por una alianza de los ojos con la planta de los pies” (Bardet 2021, 103).

La artista Rosario García Crespo (México, 1953) hace una operación doble, la primera es la que corresponde a lo que ella define como “descifrar el paisaje”, en la cual mantiene en principio la distancia subjetiva necesaria para hacer un acto de lectura e interpretación; en ese momento inicial, el territorio es entendido como una superficie a la que es posible interpretar. Esto resuena con lo que Careri (2019, 20) ha dicho sobre el andar y su “característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio”<sup>39</sup>. En un segundo momento, ella trata de abolir esa relativa exterioridad mediante la intervención del paisaje con su cuerpo, y es entonces cuando la artista deja la actitud de quién lee, descifra e interpreta y empieza la operación de intentar integrarse mediante los sentidos y la plasticidad del cuerpo (imágenes 1 y 2). La noción de mimetismo, que ya había sido explorada por ella en piezas anteriores en México, busca ser la bisagra entre los dos momentos; para el caso de Canadá escribe: “con la idea de mimetismo, en la estancia en Banff, Canadá, en 1999, decidí hacer las intervenciones en el bosque, vestida de azul turquesa, porque era el color de los lagos y ríos” (García Crespo 2002, 45).

---

<sup>39</sup> En entrevista la artista aragonesa Teresa Abad Carlés nos ofrece una figura similar a la del desciframiento al definirse a sí misma como “traductora de la naturaleza”. De acuerdo con su visión no toda comunicación entre seres humanos y no humanos se realiza mediante lenguajes equivalentes, y por ello todos podríamos traducir la naturaleza, pero propone como actitudes previas el respeto y la humildad, así como la necesidad de tiempo y mucho silencio. Se puede conocer su obra en el cruce de arte y naturaleza en *MAR: Mujeres Artistas Rurales. Plataforma de mujeres artistas y artesanas del medio rural aragonés*: [https://mujeresartistasrurales.es/user/teresa\\_abad/](https://mujeresartistasrurales.es/user/teresa_abad/).



“En el camino a Yoho Lake había un tronco torcido, que en lugar de crecer hacia arriba hacia una curva, contradecía la verticalidad de los árboles, su ascensión y fuerza; además en una parte del tronco se le había caído la corteza, estaba a flor de piel, lo cubrí con el cuerpo y adopté su postura” (54).

**Imagen 1.** Rosario García Crespo, *sin título*, Parque Nacional Yoho Lake, Canadá, 1999. Fotografías Rosario García Crespo y Peter J. Fiander obtenidas del catálogo *Caminar para descifrar*.



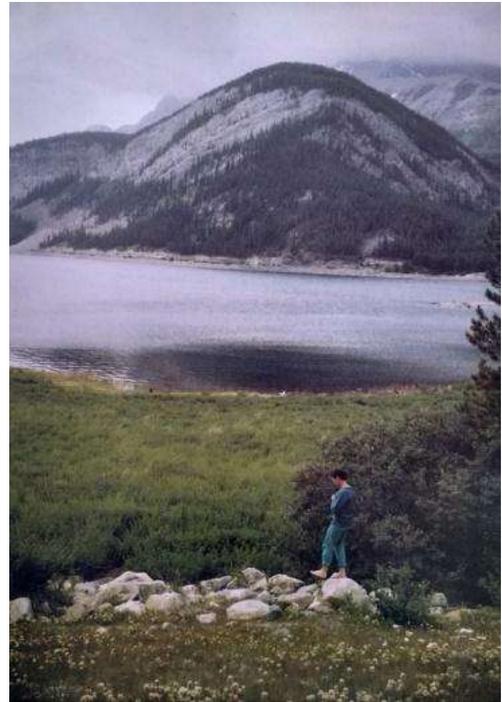
“Caminaba al lado del río, cuando sentí la fuerza del agua, subí descalza a una roca que estaba dentro del río, respiré profundamente al ritmo de la corriente del agua, sintiendo que ésta subía por los pies y salía por los brazos en dirección al cielo” (56).

**Imagen 2.** Rosario García Crespo, *sin título*, Marble Canyon, Parque Nacional Kootenay, Canadá, 1999. Fotografías Rosario García Crespo y Peter J. Fiander obtenidas del catálogo *Caminar para descifrar*.

En varias de las fotografías el color turquesa no logra el efecto mimético que se buscaba, tiende más bien al contraste, algunas veces de tonos complementarios (imagen 17). Pese a esto, considero que la búsqueda no se queda en el color, sino que se extiende hacia la recreación de la forma o la inclinación, la sugerencia de flexibilidad o vibración en sintonía con los elementos. La vemos así adaptarse a la corriente o al relieve, replicar la forma de uno o más árboles, respirar acompasadamente con la corriente que fluye debajo de sus pies. Parece existir para ella una posibilidad —al menos un deseo— de borrar las fronteras y acortar la distancia entrando en una frecuencia sincrónica que no mimética; en su caso esto sucede en movimiento durante el cual se dan corrientes multidireccionales entre el cuerpo, la experiencia subjetiva de la artista y las cualidades del lugar que inciden en ella.

La caminata genera una percepción del lugar que no ocurre de golpe ni mediante uno solo de los sentidos; durante el trayecto lo que llega no deja de modificarse, cada mínimo cambio puede revelarse desde en una dimensión particular (cuerpo, afectos, intensidades intelectuales o simbólicas) y suscitar efectos. La secuencia podría resumirse así: mirar, leer, descifrar, internarse paulatinamente, modificar el lugar de modo efímero por la vía de la sincronía con él, finalmente devenir paisaje (imagen 3).

“Intervine el paisaje caminando descalza sobre las piedras, debido a la irregularidad de estas, la caminata tuvo que ser lenta, apoyando cuidadosamente del talón a la punta de los dedos de los pies, para no lastimar el cuerpo o perder el equilibrio” (58).



**Imagen 3.** Rosario García Crespo, *sin título*, Goat Creek, Canadá, 1999. Fotografía Gillian Frazier obtenida del catálogo *Caminar para descifrar*.

La mirada es relevante en la obra de García Crespo, pero no está escindida de las otras formas de conocer que tiene el cuerpo. El análisis de la forma, el color y otros elementos de composición del entorno no son menores, sin embargo la frase “caminar para descifrar” anuncia que andar es un fenómeno complejo, que en la naturaleza podría haber un código oculto que perdimos o debemos aprender y que para hacerlo hay que caminar: leer la inclinación del terreno, su textura desigual, la temperatura o la presión del viento cuya importancia en la clave general se aquilata cuando lleva a la artista a detenerse, quitarse los zapatos, hacer equilibrio sobre rocas o troncos, plegar o extender su cuerpo, dejar la línea recta del andar, zigzaguear con el río o ser montaña por unos minutos.

Como vemos, no es posible para ella separar el andar de la disposición mental y corporal necesarias para hacerlo, la concentración y el esfuerzo para lograr el equilibrio determinan la forma y el ritmo de los pasos, su actitud es de cautela y serena concentración. Deja de leer para sincronizar

y establecer una continuidad, ahí es cuando, en contacto con los elementos, puede estar más cerca de la reintegración buscada. Vemos cómo su interés está en la mutua interferencia y sobre todo en el factor dinámico de esta influencia que está ocurriendo permanentemente.

¿Si hay tantos pueblos y artistas que han desarrollado su pensamiento en torno a ideas más integrales de estar en el mundo, a qué debemos entonces la enorme trascendencia de las oposiciones naturaleza/cultura, humano/animal, mente/cuerpo, tan características del pensamiento moderno europeo más influyente? Para varias autoras, es resultado del triunfo y posterior hegemonía de sólo una parte del pensamiento y de un momento muy específico que también tuvo disidencias entre sus contemporáneos. Marie Bardet (2018) recupera y analiza minuciosamente los debates epistolares entre Elisabeth de Bohemia y René Descartes comenzados en 1643, en los que la primera plantea serios cuestionamientos a la tajante separación alma/cuerpo tal como estaba planteada. A partir de esta lectura, Bardet despliega su apuesta teórica en respuesta al dualismo cartesiano:

Si hay extensión paradójica del alma, no es porque ella sería extensa, sino extendiéndose. (...) Una co-extensión que se extiende, sin dejar intacto ni lo uno ni lo otro. Lo cogitans se torna un poco extensans, la extensión del cuerpo se dejaría en alguna parte tocar por esta dinámica en curso de una co-extensión: la mente como cosa pensante que va extendiéndose en cuanto tocada/tocando, afectada/afectando con el cuerpo. No que se deba buscar aquí la “reabsorción” del binarismo en una gran unión homogénea, sino que esto nos abra pistas para detectar en cada ocasión algo del cuerpo que escapa a su definición de extensión estricta (...). Habría entonces una serie de gestos que se montan sobre las oposiciones binarias que consolidaban al edificio cartesiano, materialidades un poco extensas, un poco extendiéndose; conocimientos tocados/tocantes por las experiencias sensibles; tactos que tienen lugar sin tener espacio definido; pensamientos que no dejan intacta una materialidad del cuerpo que, antes que extensa y bien definida de antemano, se va extendiendo (Bardet 2021, 38-39).

La dicotomía en el pensamiento a la que venimos aludiendo no está presente en todas las épocas en el continente europeo, ni en todos los horizontes geográficos, históricos y culturales, por lo que no podemos decir que sea universal. Es verdad que permeó en buena parte de Occidente y más allá de sus fronteras, hacia los territorios y pueblos colonizados, y que aún hoy vivimos con los resabios de los paradigmas epistémicos heredados por Europa en los últimos siglos, pero también

es cierto que éstos no se asentaron por igual en todas partes y que han convivido con las cosmovisiones de cada lugar creando tradiciones mixtas<sup>40</sup>. Alicia Puleo (2011) demuestra que el pensamiento ilustrado no fue homogéneo y recuerda a algunas pensadoras de los siglos XVII a XIX:

[L]as filósofas británicas Margaret Cavendish (1623-1673) y Anne Finch (1631-1679), que se mostraron críticas con la dicotomía entre ser humano y naturaleza propia del mecanicismo y defendieron un acercamiento empático al mundo natural. (...) La francesa Olympe de Gouges (1748-1793) [que] no sólo fue la autora de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* en 1791, sino también una ferviente luchadora a favor del abolicionismo [de la esclavitud] y el cuidado de los animales [así como] teóricas y militantes de la primera ola del movimiento feminista como Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton, Lucy Stone, Margaret Fuller, Emma Goldman y Charlotte Perkins Gilman incluyeron el vegetarianismo y reformas orientadas a la eliminación de la crueldad contra los animales en sus diferentes propuestas de transformación social<sup>41</sup>.

El siglo XX europeo dio grandes sacudidas a su tradición filosófica con la fenomenología, el postestructuralismo y la deconstrucción. En cadena, cada medio y cada disciplina se cuestionaron a sí mismos y desde entonces un sector cada vez más amplio del pensamiento crítico argumenta en contra de la escisión de la mente y el cuerpo. Atestiguamos la revaloración del mundo sensible como fuente de conocimiento, lo que en ciertos medios académicos se conoce como el “giro corporal”, enfoque a partir del cual cobran relevancia las diferentes dimensiones de la experiencia del cuerpo como forma válida de conocer y coproducir lo que nos rodea.

A la par de lo anterior, desde la década los ochenta, la geografía social, cultural y feminista ha venido desarrollando un trabajo importante en la reformulación de las nociones tradicionales de

---

<sup>40</sup> Podemos ver un abanico de relaciones con la naturaleza en culturas no occidentales y en culturas europeas tempranas en el “Coloquio Internacional Imaginarios de la Naturaleza”, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias–UNAM, septiembre de 2020. El coloquio dio lugar al libro: Solares, Blanca (ed.) *Imaginarios de la naturaleza: hermenéutica simbólica y crisis ecológica*. (Cuernavaca/Ciudad de México: CRIM-UNAM/Ítaca, 2021). En 2021 Blanca Solares coordinó un nuevo encuentro, esta vez desde el enfoque de las artes: “Seminario Internacional Imaginarios, Naturaleza y Arte”, *Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias–UNAM*: <https://youtube.com/playlist?list=PLBwUFKRzpMOjefv8vwiHv9xsalssq7zN>.

<sup>41</sup> Alicia Puleo, 2011, *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid: Cátedra, p. 98. Citada en Guardiola y Mayayo (2022, 24).

lugar, espacio y territorio. Entre sus precursoras están Doreen Massey (2008) y Linda McDowell (2000), a las que ha seguido Gillian Rose (1993), entre otras; la apuesta teórica de estas autoras transforma la manera en la que entendemos estos conceptos de carácter topográfico hacia dimensiones ampliadas que se convierten en punto de unión entre personas, temporalidades, historias y memorias pasadas y presentes. Se da con ello una renovación en el pensamiento sobre la espacialidad y el movimiento. Massey no sólo objeta algunas perspectivas acerca de la globalización, sino que refuta la división entre tiempo y espacio sostenida por los más conocidos teóricos del tema como Henri Bergson, Henri Lefebvre y Michel De Certeau; propone la unión de ambos como algo abierto, heterogéneo y móvil, producto de prácticas, interconexiones e interrelaciones históricas, sociales, políticas, económicas, de género, entre otras. Massey dota de gran riqueza a este concepto que propone pensar como algo abierto, heterogéneo, interaccional, múltiple y vital al definirlo como “encuentro de historias”, “multiplicidad de trayectorias” y, sobre todo, como algo en construcción, *on going* (Massey 2008, 3-19).

Desde esta nueva perspectiva, el espacio es mucho más que una superficie para ser recorrida, cuya principal característica sería tener dimensiones medibles o fronteras visibles. De acuerdo con esta autora, una idea de espacio como área inerte sobre la cual desplazarse es heredera de una forma colonial de mirar, imaginar y representar el espacio. Ante esto propone una nueva *imaginación espacial* de gran potencial de cambio y transformación que se constituye como la “esfera de posibilidad de la real heterogeneidad” (40-45) que involucra la existencia de trayectorias plurales y al hacerlo cuestiona las existentes y relativiza su alcance y poder.

Como fenómeno en cadena, se ha debilitado también la excesiva preeminencia de la visualidad, del lenguaje y de los modelos representacionales. A la par, la noción de desinterés que determinó buena parte de la experiencia estética durante algunos siglos perdió su lugar privilegiado

y no parece ya su condición *sine qua non*<sup>42</sup>. Se cuestiona que alguna vez haya existido verdaderamente tal desinterés más allá de un planteamiento ideal (Castro, 2015) y en estrecha consonancia con lo anterior, el pensamiento científico y las llamadas ciencias sociales ven la caída de la objetividad y el distanciamiento como cualidades ideales para allegarse el conocimiento<sup>43</sup>. Al descentramiento paulatino de lo humano se suman investigaciones académicas y artísticas con perspectivas provenientes de todo el orbe, incluido el Sur Global, con visiones no dicotómicas, híbridas, relacionales o asociativas, reconociendo agencia y derechos al resto de las entidades del planeta<sup>44</sup>. Se buscan también maneras de nombrar a los seres no humanos o más que humanos, así como al periodo que vivimos de acelerado deterioro de todos los ecosistemas y equilibrios en las formas de vida, mismo que algunos nombran Antropoceno<sup>45</sup>.

El pensamiento feminista ha sido insistente en el cambio de paradigma epistémico al optar por posicionarse y situarse con respecto a los problemas de estudio produciendo conocimiento desde la base de reconocer nuestra participación e implicación en las lógicas que nos rodean. Tomando en cuenta que han sido hombres durante siglos quienes se han desplazado en grandes expediciones científicas y colonizadoras, y a su vez los que han teorizado y elaborado las representaciones del

---

<sup>42</sup> El desinterés de la estética kantiana es señalado por Theodor W. Adorno en *Teoría estética* como parte de las contradicciones de la estética burguesa que se debate entre la explotación y la admiración de la naturaleza.

<sup>43</sup> Castro trabaja críticamente las ideas de la apreciación de “la naturaleza como naturaleza”, “belleza libre”, “belleza dependiente” y la utilidad o finalidad para los seres humanos a partir de los parámetros del arte. Dentro de las ciencias recojo el pensamiento de Carolyn Merchant (1936), Donna Haraway (1944), Bruno Latour (1947), Isabelle Stengers (1949), Eduardo Viveiros de Castro (1951) y Vinciane Despret (1959).

<sup>44</sup> En la cronología elaborada por el portal *Observatorio Jurídico de Derechos de la Naturaleza* con sede en Ecuador se refiere el artículo de Christopher Stone “Should Trees Have Standing. Toward Legal Rights for Natural Objects” publicado en 1972, argumento precursor de los derechos de la naturaleza (DDN) en el mundo. Hugo Echeverría (2008) afirma que Ecuador se convirtió en el primer país en reconocer los DDN; por otra parte, la propuesta de nueva constitución en Chile votada en 2022 también se pronunciaba en este sentido, aunque no fue aprobada.

<sup>45</sup> Hay un auge del término Antropoceno, aunque éste ha recibido críticas por colocar al ser humano de nuevo en el centro de todas las transformaciones del planeta con una mirada marcada por el desastre climático. En el marco de la estética y la historia del arte en México Peter Krieger (2019) es uno de los entusiastas de esta noción. En cambio, Sebastián Lomelí (2021) considera que hablar de Antropoceno alimenta la aproximación a la Tierra como espacio de dominio para el hombre y que las imágenes de su devastación serían contraproducentes para convocar a la acción responsable.

espacio funcionales durante siglos, no parece fuera de lugar decir que nuestra imaginación espacial está construida también desde criterios patriarcales y coloniales de entender y vivir el espacio.

Un ejemplo contemporáneo de este pensamiento es la académica, curadora y artista Joanna Żylińska que denomina su propuesta teórica y artística como *contra-apocalipsis feminista* (2018) y como *feminismo eco-eco punk* (2022), y cuyo objetivo es proponer una visión planetaria alternativa al imaginario apocalíptico que desde su perspectiva caracteriza al pensamiento patriarcal. La visualidad y el relato dominante del Antropoceno que romantiza y estetiza la destrucción, la pérdida o la violencia, así como el relato de corte heroico, victorioso y mesiánico son para Żylińska dos caras del mismo problema, donde el hombre es el centro de todo el relato. Por ello propone trabajar desde la producción de nuevos imaginarios, no como una postura asépticamente estética, sino ética, opuesta a la desesperación y el nihilismo. En el campo de su producción artística propone una *imagen perdedora* que trabaje con humanos y máquinas, teoría y práctica, imágenes y textos; se alía explícitamente a conceptos tales como *testigo modesto*, *objeto nómada*, *vanguardia de los débiles*, e *imagen pobre*, elaborados por pensadoras feministas de diversos campos como Donna Haraway, Rosi Braidotti, Ewa Majewska e Hito Steyerl, que ofrecen perspectivas de futuro caracterizadas por su pluralidad de voces e interés por las visualidades, epistemologías y metodologías no hegemónicas.

Paulo Tavares (2022) en sus investigaciones sobre derechos no-humanos habla de la necesidad de cambiar el tradicional paradigma del “distanciamiento crítico” que se pedía a la investigación por un “acercamiento crítico” como metodología de trabajo. Corrientes tan estudiadas como el *land art* y los *earthworks* y otras artes centradas en la naturaleza son visitadas hoy con

nuevas perspectivas como la ecológica<sup>46</sup> y la de género. Nancy Thebaut y Elizabeth Upper (2010) afirman que, en términos generales, las obras creadas por las mujeres artistas del *land art* se distinguían de las de los hombres en tres aspectos: “se trataba, con frecuencia, de trabajos efímeros; no eran necesariamente masivas en su escala; y demostraban con frecuencia una sensibilidad ecológica frente a la voluntad de conquistar el territorio”. Guardiola y Mayayo (2022) coinciden y lo extienden a las artistas catalanas de la época como Angels Ribé y Fina Miralles, así como a artistas del Sur Global<sup>47</sup>. Décadas antes Lucy Lippard (1983) había desarrollado en cierta medida la idea de que los artistas varones de esta corriente ejercían sobre el territorio una suerte de violencia, heredera de la cultura occidental capitalista que hace de lo femenino y lo natural algo de menor valor, sobre lo cual el hombre puede ejercer el poder. Para la autora, el feminismo, el marxismo y la ecología pusieron en crisis este tipo de subjetividad y con ello se complejizó la relación de los artistas con la naturaleza y la tierra. Afirma que sólo algunos de los artistas del *land art*, particularmente Richard Long, hizo de los mapas y las fotografías sustitutos a la violación de la tierra<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> José María Parreño (2006) propone una clasificación del arte que se ocupa de la naturaleza desde la década de los sesenta: “1. Un concepto ampliado de la naturaleza: Se muestran las propiedades y comportamientos de los materiales. 2. Arte de la tierra (*Earth Art* o *Earthworks*): Confluyen en él las influencias del minimalismo y la antifirma, a través de la elaboración teórica de Robert Smithson. 3. Arte del paisaje (*Land Art*): Los precedentes se remontan al trabajo de Lawrence Weiner en Mill Valley (1960), mostrando un cráter realizado con explosivos (...). Obras que transforman el paisaje (se hacen paisaje), de gran envergadura y que precisan de maquinaria pesada (...). En Europa, bajo presupuestos muy distintos y vinculados al Arte Acción, se utiliza el cuerpo o el paseo como herramienta. 4. La naturaleza como arte ayudado: Intervenciones manuales y a escala humana, realizadas en el medio natural, aprovechando [o forzando] sus ciclos y comportamiento. 5. Arte Ecológico: Emplea procesos vitales, relaciones entre comunidades de animales o plantas [y] obras que exploran la cooperación con animales vivos. 6. Arte Ecologista: Asume las suposiciones del pensamiento ecologista en cuanto a cuidado de la naturaleza y denuncia su deterioro. Los intentos por restituir ecosistemas. Obras que denuncian la degradación del medio ambiente”.

<sup>47</sup> El mismo texto de Guardiola y Mayayo cita a dos críticos norteamericanos con posturas opuestas respecto a las artistas del *land art*, el primero es Michael Inscoe para quien estas artistas habían demostrado ser capaces de trabajar con materiales industriales a gran escala rompiendo muchos estereotipos de género; por otro lado, John Haber apuntaba que los hombres se dedicaban a “destruir el paisaje” y las mujeres habrían elegido la construcción, la reparación, la conexión y la siembra.

<sup>48</sup> Ella usa la palabra *rape* para referirse a las excavaciones, dibujos y otras intervenciones de gran escala realizados con maquinaria pesada, menciona específicamente a Robert Smithson, Robert Morris, Chris Burden, Dennis Hoppenheim y Michael Heizer.

Las obras que analizamos en este apartado no ejecutan empresas de construcción ni de transformación, tampoco movilizan grandes volúmenes de materia, veremos que están en la línea del gesto, efímero, a veces íntimo o ritual, místico en algún caso, o abierto a compartir, engarzado con tradiciones epistémicas diversas. No se asumen poseedoras de un saber o un poder sobre la naturaleza, quieren conocerla, se preguntan cómo hacerlo, se proponen la caminata como una vía posible de acceso, cuyos flujos pueden ser pensados desde la idea de un adentro/afuera o como un espacio de fronteras suaves. La propia García Crespo declara en 1996: "En el caminar he encontrado una forma de pensamiento" (Palacios Goya 1996).

En algunos casos anhelan y buscan una suerte de mítico camino de vuelta al estadio previo a nuestra auto-alienación de la naturaleza, pueden hablar de una imposible reintegración y por ello adquieren de pronto un tono melancólico, pero también está la aceptación de la alteridad de la naturaleza evitando la asimilación o la síntesis. En *Hacer mundos con gestos* Marie Bardet retoma de André Haudricourt la noción de *gesto* como una herramienta útil para escapar a los binarismos yendo aún más allá del cuerpo; los gestos, según nos explica, no son acciones, maneras, objetos, usos o intenciones, sino lo que ocurre en medio y, de manera relevante, su iteración:

Los gestos son relaciones entre materia, energía, espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización política, sexualidades, y un largo etcétera. (...) articulan planos materiales e inmateriales, dimensiones técnicas, fisiológicas, sociales, psicológicas, políticas (...) en cada repetición de los gestos se enraizan y se reafirman, a la vez, modos de hacer, pensar, y de organizarse" (96 y 101)<sup>49</sup>.

André Lepecki llama "fantasía topográfica de la modernidad" a aquella que:

[I]magina su topografía haciendo abstracción de su fundamentación en un territorio previamente ocupado por otros cuerpos humanos, otras formas de vida, impregnado de otra dinámica, otros gestos, pasos y temporalidades. (...) el *suelo* de la modernidad es el terreno

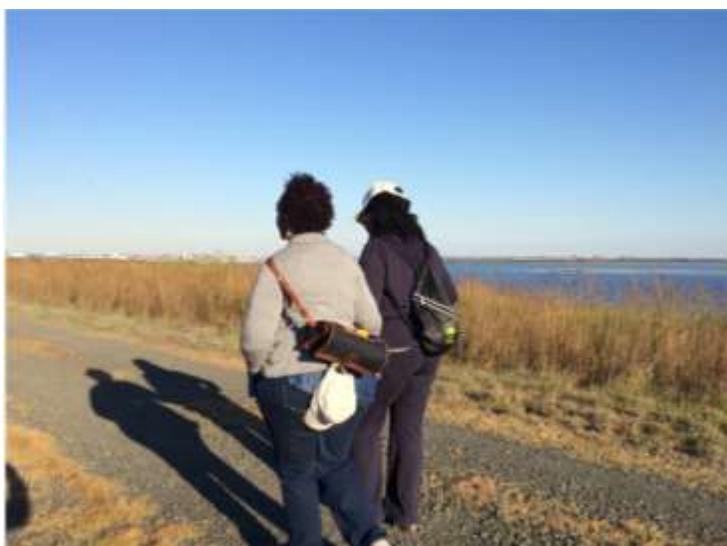
---

<sup>49</sup> La autora explica que el desarrollo de la idea de gesto en André Haudricourt es a su vez heredero del trabajo antropológico de Marcel Mauss, concretamente del texto "Técnicas y movimientos corporales" (1934).

colonizado, aplanado y arrasado donde se produce la fantasía de la motilidad interminable y autosuficiente (Lepecki 2009, 34).

De nuestras tres artistas abordadas en este apartado es Bibi Calderaro quien vuelve más explícita y continuadamente sobre el problema del dualismo y la pregunta por la manera en que el hacer del cuerpo produce pensamiento. A partir de su experiencia con la caminata surgirá su propuesta artística y académica. Ella narra así ese proceso:

Me di cuenta de que trataba de encontrar una alternativa al típico dualismo modernista de hombre/naturaleza donde no hay conexión. No podía hablar de naturaleza lisa y llanamente. Me interesa una perspectiva en la que [los espacios naturales] no están en oposición con lo humano, pero también quiero preservar la noción de que hay aspectos y elementos en esos espacios que están mucho más fuera del control de lo humano de lo que puede estar una situación diseñada urbanamente. A pesar de que ciertos espacios han sido diseñados para preservar o conservar naturaleza<sup>50</sup> hay un aspecto de ella que nos exceden y me interesa mantenerlos como excedentes, como algo que no es controlable o conocible, con una parte que es inaccesible de alguna manera. Es bueno tener presente esa inaccesibilidad, por eso lo del *ontological shifter*: entender que hay cosas que nos exceden a los humanos y está bien mantenerlo así porque no todo es controlable (Calderaro 2022)<sup>51</sup>.



**Imagen 4.** Bibi Calderaro, *The Bay is YoUrs*, Nueva York, Estados Unidos, 2017. Fotografía obtenida de *Bibi Calderaro selección de obras 1998-2019* cortesía de la artista.

---

<sup>50</sup> Se refiere a la Reserva ecológica de Buenos Aires donde llevó a cabo la obra *Pensentimiento* (2016) y al terreno recuperado donde se desarrolló el proyecto *The Bay is YoUrs* (2017).

<sup>51</sup> Entrevista inédita con la autora realizada el 12 de octubre de 2022, esta y todas las entrevistas que se hicieron serán citadas en la bibliografía con el apellido de la artista y el año de realización.

Por su parte María Teresa Hincapié (Colombia, 1954), además de su práctica caminante, tiene conjuntos de trabajos dedicados a la reflexión y cuidado de la naturaleza, como es el caso de una parte de la obra más madura de la artista que estuvo dedicada a hacer del arte una posibilidad de reorientar nuestras relaciones con la naturaleza mediante prácticas de amor y cuidado en lugar de destrucción. A lo largo de su trayectoria cobraron importancia otras formas de vida, empezando por hierbas y flores, para llegar hacia el final de su vida al cuidado de animales y ríos, lo que la llevó a hacer la vida en un ecosistema complejo como la selva. La pregunta por nuestro rol en el mundo y nuestro lazo con la naturaleza se hizo más radical y la llevó a decisiones igualmente contundentes. Claudia Segura Campins (2021, 24), curadora de la exposición *María Teresa Hincapié. Si esto fuera un principio de infinito* ve una suerte de ecologismo *avant la lettre* en obras como: *Esta tierra es mi cuerpo* (1992), *Impregnaciones* (1992), *Días de luz* (1996), *De barro eres y en barro te convertirás* (1998), *Dulce compañía* (2000), *El espacio inexistente* (2001) y *Qué locura* (2004). Acerca del núcleo que dichas obras conforman en la exposición la curadora opina que:

Llegan a convertirse en dispositivos de sanación a través de rituales para y por la Tierra. Mediante estas obras, Hincapié hacía un llamamiento para que fuera escuchada la Pachamama (la madre Tierra), a fin de cuestionar la explotación de los seres vivos y de los recursos naturales. (...) Anhelaba reinventar un mundo espiritual que actuase como contrapeso para un ecosistema cada vez más inestable (Campins 2021, 127).

Así como Hincapié produjo piezas donde se dedicaba al cuidado de porciones de hierba o huertos sembrados por ella en espacios de exhibición, y desde 1995 emprendió el proyecto de las *Aldeas* del que comentaremos más adelante, Rosario García Crespo ha diseñado una serie de jardines de alrededor de 5 metro de largo con forma de mujer, uno de ellos dedicado a su madre, conocedora de las plantas y sus cualidades curativas, de quien la artista heredó el amor y cercanía con la naturaleza, además del conocimiento de gran variedad de plantas y sus simbolismos en la tradición del centro de México (imágenes 5-7).



**Imagen 5.** Rosario García Crespo, *La curandera. Jardín de plantas medicinales*, Sian Ka'an, México, 2002. Fotografías cortesía de la artista.



**Imagen 6 (izquierda).** Rosario García Crespo, *La mujer del desierto*, Mojácar, España, 2008. **Imagen 7 (derecha).** Rosario García Crespo, *La mujer de Etna*, San Agustín Etna, México, 2008. Fotografías cortesía de la artista.

Sus jardines pueden pensarse como alegoría de la madre naturaleza o del cuerpo como organismo contenedor de otras formas de vida<sup>52</sup>. Cada uno se ha podido realizar gracias a las conversaciones que la artista sostuvo con las personas que habitan las comunidades donde éstos serían plantados. Las y los médicos tradicionales le han contado —a veces con cierto recelo— para qué se usa cada planta en la región, cómo reconocerla y cómo cuidarla, de tal suerte que los jardines son parte también de un saber ancestral compartido oralmente, esto los ubica al mismo tiempo como una producción personal y colectiva, no sólo por el saber que se le comparte sino porque, una vez que se va la artista, la comunidad queda a cargo de la conservación. Como otros jardines, los de García Crespo se han diseñado para recorrerlos, quienes caminan por el contorno de los jardines-mujer redibujan con sus pasos la silueta de ese cuerpo de hierbas y raíces de la región que las alimenta, en este proceso participan también sentidos como el olfato que permite distinguir las diferentes especies medicinales y con ello activar las connotaciones de la cura y el cuidado.

La historia de la arquitectura ha reflexionado sobre las estructuras ideológicas y de poder con que se han ejecutado sus producciones, tales como jardines, invernaderos, edificios públicos y privados o ciudades, y teoriza cada vez más sobre los recorridos y los diferentes cuerpos que los realizan. Es precisamente desde la arquitectura que Francesco Careri (2019) ha propuesto el término *walkscape* que es muy pertinente para lo que nos ocupa, salvo porque un elevado número de las obras que elige como las de Robert Smithson, Walter de María, Nancy Holt, Christo y Jean-Claude, los escultores minimalistas y en general las producciones del *land art* norteamericano están demasiado ligadas a la transformación, muchas veces irreversible de los lugares. Con excepción de

---

<sup>52</sup> Para pensar las relaciones entre la naturaleza y lo “femenino” remito a *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y Revolución Científica* de Carolyn Merchant considerado texto precursor del ecofeminismo.

los británicos Richard Long y Hamish Fulton —y yo añadiría a la cubana Ana Mendieta como parte del movimiento— el resto de los artistas nombrados por Careri tiene mucho menos interés en caminar que en dejar sus marcas, movilizar materiales mediante técnicas industriales a fin de instalar producciones masivas sobre el terreno, en esos casos la caminata no es sino la vía que usan para buscar y elegir el mejor emplazamiento posible por lo que los ubico más cerca del paisajismo<sup>53</sup>.

Pero me gustaría tomar la palabra *walkscape* y hacer en ella más espacio todavía para el cuerpo, para las múltiples espacialidades y temporalidades involucradas; ante todo, buscaría desanudar la caminata de los excesivos amarres que el autor hace con la idea de obra masiva, perenne y tangible. En cambio, pasaría al primer plano esa unión de los términos *walk* y *landscape* con la que nos invita a pensar en la acción, en un paisaje que se produce andando y no, aquí algo fundamental, desde la mirada distanciada que domina el terreno disponible que más tarde habrá de modificar para siempre. Esto es lo que imagino de una caminata que produce paisaje; me parece que, si logramos enriquecer así el término, entraremos mejor en diálogo con un pensamiento no rígido del paisaje, más cerca de la espacialidades múltiples, un nuevo pensamiento de la naturaleza y lo que simboliza para imaginar cuál puede ser ahí el lugar del arte. Aunque Careri habla del andar como de un “signo” o un “dibujo” que no necesariamente requieren de la transformación permanente, la industria cultural impide la plena existencia de un *walkscape* en tanto éste no pueda aligerarse de la necesidad de producción de imagen u objeto, lo cual genera una constante tensión entre el hacer y el mostrar que son parte de los dilemas en los que está inserto el arte de la caminata.

---

<sup>53</sup> Francesco Careri (2019) cita a Richard Long: “el land art es una expresión norteamericana. Viene a significar *bulldozer* y grandes proyectos. Creo que se trata de un movimiento típicamente norteamericano. Consiste en la construcción de unas obras en unos terrenos comprados por los artistas con el fin de realizar en ellos grandes monumentos permanentes. Todo eso no me interesa en absoluto”, tomado de Richard Long, 1986, “La vision, le paysage, le temps” entrevista de Claude Gintz. *Art Press*, núm. 104, junio.

Nuestras artistas son un ejemplo de este momento de frontera entre todo lo dicho y las maneras posibles de lidiar con las contradicciones de su momento histórico, con su herencia cultural alimentada de varios afluentes, así como con su propio bagaje. Las encontramos en las fronteras mediales, preguntando en qué medida las artes objetuales con mayor tradición son pertinentes para el presente, están conscientes también de la crisis y consecuencias del pensamiento occidental y por ello van en busca de otros horizontes de significado como alternativa a lo que éste ha provocado. Mediante su práctica formulan preguntas, aventuran abordajes muy variados para sus preocupaciones formales, estéticas, conceptuales y sobre todo vitales. Abrevan sí, de muchos de los presupuestos que hemos señalado páginas antes, a veces presentan afinidades y recursos similares entre sí; en algunos casos pueden reproducir nociones criticadas u otras que hoy parecen superadas o pasadas de moda, pero también hay algunos giros, gestos precursores, riesgos y compromisos creativos de larga duración. Haremos, pues, un recorrido por sus trayectorias y poéticas del andar con/en/a través de la naturaleza.

Rosario García Crespo<sup>54</sup> es una artista que muy pronto en su trayectoria empezó a volver la caminata parte de su reflexión teórica, su hacer cotidiano y artístico. Caminar ha tenido presencia en su vida de múltiples maneras hasta la fecha, como parte de una mística personal, como elemento protagónico de un gran número de performances y como procedimiento detonador de nuevas imágenes. Durante sus caminatas también ha formado una vasta colección de objetos orgánicos e inorgánicos que a su vez han dado lugar a piezas en variados soportes, desde el arte objeto, el gabinete de curiosidades o los herbarios, hasta las interpretaciones gráficas en dibujo y grabado de

---

<sup>54</sup> Las fuentes principales para el análisis son el catálogo *Caminar para descifrar* y lo dicho en las presentaciones de éste a las que asistí en 2002. Otras fuentes son los textos sobre ella referidos en la bibliografía del capítulo 1, así como la entrevista que le realicé en octubre de 2022. Algunas reflexiones se completan a partir de conversaciones que tuvo con quienes asistimos a sus clases de Teoría del arte entre 1997 y 1998 en la entonces ENAP-UNAM.

un sinnúmero de elementos. En los años noventa realizó incontables caminatas en Madrid, Túnez, Tijuana, Cuernavaca y Ciudad de México, de estas caminatas surgieron fotografías, dibujos, collages, pintura e instalaciones con objetos encontrados. Buena parte de ese material se reunió por primera vez en las exposiciones *La carne al pie de la letra* (1995) en el Instituto Cultural de México en España y *Caminata* (1996) en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México.

En 1997 realizó las caminatas colectivas *Deambular* y *Aya de tres Pechos*, esta última durante el evento *Cábula situacionista* en Ex Teresa Arte Actual. Hasta ese momento sus caminatas y reflexiones eran de carácter urbano, pero fue su cambio de residencia al estado de Morelos lo que estrechó su contacto con la naturaleza y desde entonces toda su obra plástica y performática dio un giro que la llevó a realizar largas caminatas desde ese lugar hacia la ciudad de México y viceversa. Se internó en el bosque y se perdió en él en un tiempo sin GPS ni telefonía celular, con la guía de las vías del tren y la ayuda ocasional de personas que conocían esos caminos. En entrevista con Cynthia Palacios Goya habla de esa transformación: "Al ir caminando vas encontrando tu propio ritmo y tienes mucho más cercanía con el entorno, cuando fui a Cuernavaca seguí las vías del tren, para eso me adapté al ritmo de los durmientes, eso me obligó a caminar en un piso distinto a un paso que no tenía que ver con mi paso normal. Ese ritmo te va metiendo en un trance" (Palacios Goya 1996).

Su obra, incluyendo las acciones donde la caminata está presente, siempre hizo convivir elementos de diferentes culturas, formas de pensamiento y espiritualidad, tradiciones mitológicas o mágicas con orígenes sociales y disciplinares diversos. Durante años ha entrenado su cuerpo y mente con yoga, taichí y chi kung, por lo que muchas veces veremos en sus acciones de caminata posturas (āsanas o katas) de estas disciplinas. Por otro lado, con su cuerpo y determinadas indumentarias u objetos también evoca personajes mitológicos y cualidades provenientes de distintas tradiciones.

Tenemos un par de ejemplos en sus caminatas y acciones en la región boscosa del Parque Nacional Desierto de los Leones en México donde colocó alas en sus tobillos en alusión al dios Mercurio o ató una concha marina a su vientre recordando la carta del tarot La Templanza asociada iconográficamente con cuencos y jarras. En sus acciones rituales los colores tienen un lugar especial, una simbología ecléctica articula blanco, azul, rojo o amarillo con otros materiales y elementos, sin perder de vista el diálogo material con cada uno de los lugares.

En varios aspectos veremos paralelismos con el trabajo de la artista María Teresa Hincapié, quien también se adentró en el yoga, el budismo, el sintoísmo, el hinduismo y textos sagrados como el Mahabharata y a la par de estas tradiciones de pensamiento profundizó en el sentido ritual de todos los materiales con los que trabajaba, por ejemplo, el achiote, las velas, las flores de cempasúchil (imágenes 8-10), o los colores negro y blanco en su indumentaria.



**Imagen 8.** María Teresa Hincapié, *Días de luz*, Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1996. Fotografía Cynthia Grandini de exposición en el MACBA 2022-2023.



**Imagen 9 (izquierda).** María Teresa Hincapié, *Tú eres santo*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, 1995. Fotografía Cynthia Grandini de exposición en el MACBA 2022-2023. **Imagen 10 (derecha).** María Teresa Hincapié, *Hacia los Huicholes. Pamparius Pamparius*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, 1995. Fotografía Archivo del Museo Universitario del Chopo.

Para García Crespo la caminata es la ocasión del viaje interior de transformación, la aceptación del cambio, una puesta a prueba del cuerpo, la mente y las emociones. En el caso concreto de las caminatas y acciones en Canadá como parte de una residencia en el *Banff Center for Arts and Creativity* habla del encuentro, el desciframiento y la integración con la naturaleza como objetivos adicionales. Todas estas experiencias tuvieron otro despliegue medial en los registros fotográficos, dibujos y descripciones que posteriormente dieron lugar al catálogo *Caminar para descifrar* (2002) que reúne todas las piezas de caminata realizadas en la naturaleza hasta ese momento<sup>55</sup>. Sobre la práctica de caminar la artista comenta: “Preguntas sobre el camino y el viaje no pueden responderse con la pura razón, es necesario emprender el viaje. Caminar significa aceptar la vida como un viaje, no acostumbrarse a quedarse en ninguna parte, porque la vida es un fluir constante” (18).

<sup>55</sup> En el capítulo 4 veremos la obra *El cuerpo de la memoria* donde Janet Toro se hace igualmente una bitácora muy completa que más tarde será libro y donde, al igual que en *Caminar para descifrar*, conviven fotografías, bocetos, textos de carácter personal y estético, así como ideas surgidas en el proceso.

García Crespo ha caminado en compañía de muchas personas, familiares, colegas y amigos, también ha caminado sola como forma de meditación en movimiento. En la selección de registros y notas extraídas de las bitácoras de sus caminatas la artista explica que buscó acentuar la horizontalidad del paisaje eligiendo sólo imágenes verticales (30). Así mismo, hay una intención explícita de que las fotografías sean más que un registro y dejen ver las cualidades formales del lugar que la llevaron a elegir ciertos espacios para la acción, de tal modo que la organización de las imágenes es parte de decisiones formales y afectivas resultantes de la experiencia de las caminatas y acciones en el bosque, lo cual da como resultado un documento a medio camino entre el relato y la producción del paisaje. Esta aproximación narrativa, que recuerda algo de una secuencia cinematográfica, es mostrada también mediante el uso de encuadres en principio lejanos y panorámicos, que poco a poco dan lugar a otros más cercanos mediante planos largos o de detalle.

Las secuencias fotográficas de las acciones en el Parque Nacional Kootenay, Parque Nacional Banff, Parque Nacional Yoho Lake y Marble Canyon muestran similitudes, todas combinan imágenes de espacios naturales vacíos con otras donde la artista se ve en interacción con elementos del lugar. Hay al menos dos estrategias en común en el registro, por un lado, el sucesivo acercamiento del encuadre y por otro el descenso desde lugares altos hacia el nivel del suelo. En general las fotografías comienzan en la toma panorámica y poco a poco el encuadre se torna más cercano hasta que la artista aparece completa. La estrategia de registro alude a su vez a la de aproximación al paisaje y al punto donde se realizan las acciones, pasando del punto de vista panorámico, es decir externo, hacia otro cada vez más adentrado en el paisaje.

Hay un buen número de gestos que acortan la distancia, en Yoho Lake, por ejemplo, para adaptarse a la forma semicircular de un árbol, ella coloca su cuerpo bocarriba o bocabajo, añade un gesto amoroso y se abraza al árbol, con ello el tacto se intensifica. En el relato que hace de la acción

habla de que el tronco estaba “a flor de piel” motivo por el cual ella lo cubre con su cuerpo. Esta lógica de acercamiento paulatino también se da en el bloque del Marble Canyon, Parque Nacional Kootenay (imagen 2). En este caso las fotografías siguen la misma lógica que hemos descrito y en las últimas vemos a la artista en diferentes posiciones sobre una piedra ubicada dentro de la corriente del río; va descalza y vestida en color azul turquesa. De acuerdo con sus notas, la intención era respirar en consonancia con la corriente del río y sentir cómo ésta subía por los pies saliendo a través de sus brazos en dirección al cielo. Aparece de nuevo la idea del encuentro y el llamado de uno de los elementos de la naturaleza, así como el trabajo de adaptación implicado no solamente en la postura sino en la respiración. Sentir el entorno y que esa percepción dicte lo que el cuerpo necesita hacer para adaptarse. La fuerza del río tiene a la artista como medio de ascenso desde los pies hasta la punta de las manos en alto. Hay una intención de trabajar con el flujo de la energía, a la manera de las posturas de yoga como la llamada “Montaña” en la cual las plantas de los pies están afianzadas a la base de la que reciben la energía que pasa por el cuerpo que la transmite y conduce mientras que las manos la dirigen hacia arriba. Tal trabajo haría posible una forma de relación con las fuerzas de la naturaleza que aspira a la armonía en lugar de la evitación o el intento de sometimiento. En este gesto de reciprocidad es difícil decir dónde acaba el caminar, dónde el cuerpo y dónde el río, no se puede separar la respiración del paso que establece contacto con el agua desde el pie<sup>56</sup>.

En general, las acciones realizadas en Canadá por García Crespo estuvieron muy ligadas a los aspectos formales, a su lectura, posterior integración y cierre con una producción de paisaje; en

---

<sup>56</sup> Werner Herzog en *Del caminar sobre hielo* (2015) relata una experiencia corporal equivalente, en la que las fuerzas de la naturaleza parecen fluir a través de él después de andar durante horas: “La sabiduría llega a través de las plantas de los pies. A aquel que no le arde la lengua le arden las plantas de los pies (...) he entrado en el pueblo con las plantas de los pies ardiendo (...) es el núcleo al rojo vivo del interior de la tierra” (16, 80 y 82).

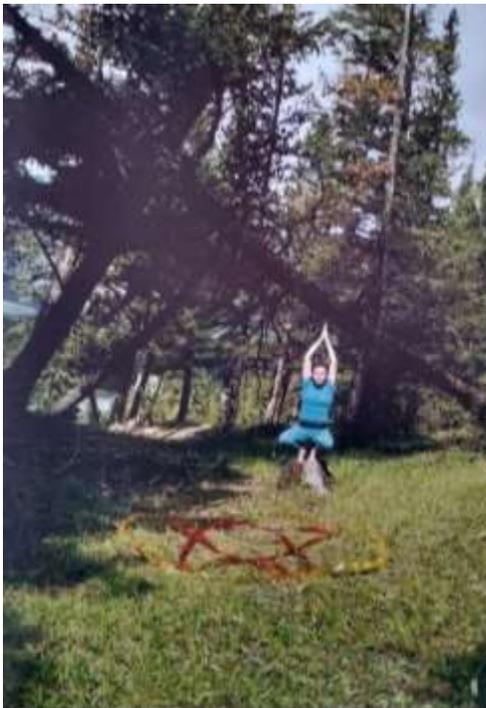
ellas, el cuerpo encuentra su lugar y se adapta a él en función de las sugerencias venidas del espacio, como el color, la forma, el ritmo visual de los elementos, los planos, las líneas y los materiales encontrados. Del conjunto destaco tres caminatas que la artista realizó en el Parque Nacional Banff (imágenes 11-14) que involucraron en parte la misma estrategia ya descrita y también otro recurso afín al que usó en las caminatas realizadas previamente en 1998 en México en el camino a Chalma y el Desierto de los Leones, donde de nuevo usó objetos no extraídos del lugar y los dotó de significados relacionados con culturas orientales y occidentales antiguas. En Banff el cierre de las caminatas fue la formación de mandalas, se trató de círculos dibujados con listones de color amarillo, dentro del círculo hizo una estrella de cinco picos con listones color rojo y verde. En cada caso, el tamaño le permite colocarse dentro con las extremidades extendidas, de tal modo que evoca al Hombre de Vitruvio.

En el relato que hace de su procedimiento reaparecen aspectos que habíamos visto en las acciones anteriores como la alusión a “señales” de la naturaleza para elegir el lugar de la acción a través de criterios simbólico-formales, tales como el triángulo formado por los árboles a manera de un indicador de fuerza, mismo que ella replicará más tarde con su postura. Otro ejemplo son acciones realizadas en el amplio espacio entre dos árboles que funciona para la artista como “umbral” hacia la montaña y el lago ubicados a lo lejos. Vuelve la mención al flujo de energía de la tierra a través del cuerpo representado en una de las fotografías de la imagen 11 mediante un listón azul que ella lleva atado al pie izquierdo y que baja algunos metros en dirección al agua del río del cual replica su forma y color; este elemento de integración opera como un cordón umbilical que la mantiene unida al espacio. Más tarde, suma un listón rojo al pie derecho y camina formando un círculo en torno al árbol, si atendemos al significado que les ha dado a los colores, es como si los cuerpos físico y mental simbolizados por los listones giraran en torno al cuerpo espiritual con el

árbol como centro de gravedad. Tenemos aquí un trabajo con las proximidades del cuerpo y sus sentidos, ejecuciones que proponen el restablecimiento de la unión mente, cuerpo y espíritu y entran en relación con el lugar.



**Imagen 11.** Rosario García Crespo, *Acción con mandala 1*, Parque Nacional Banff, Canadá, 1999. Fotografía Rosario García Crespo obtenida del catálogo *Caminar para descifrar*.



“En las acciones con mandalas, el proceso fue de la siguiente manera: primero hice una investigación de su significado, después los dibujé en la bitácora, considerando un color para la representación de cada uno de los cuerpos. Utilicé el azul para el mental, el rojo para el emocional, el verde para el físico y el amarillo para el espiritual, por último, llevé listones de los cuatro colores y con ellos, los dibujé sobre la tierra. Caminé en círculo en el interior de los dibujos de los mandalas, en el movimiento circular se logra la alternancia de los opuestos: arriba-abajo, derecha-izquierda, adentro-afuera. Me apoyé en la respiración para hacer fluir la energía por todo el cuerpo; además relacioné la postura del cuerpo con la forma de los dibujos y los elementos de la naturaleza que se encontraban alrededor. La primera vez encontré un claro enmarcado por una cruz formada por dos árboles inclinados, la fuerza de la forma me indicó que ahí lo trazara” (90).

**Imagen 12.** Rosario García Crespo, *Acción con mandala 1*, Parque Nacional Banff, Canadá, 1999. Fotografía Rosario García Crespo obtenida del catálogo *Caminar para descifrar*.



**Imagen 13 (izquierda).** Rosario García Crespo, *Acción con mandala 2*, Parque Nacional Banff, Canadá, 1999. **Imagen 14 (derecha).** Rosario García Crespo, *Acción con mandala 3*, Parque Nacional Banff, Canadá, 1999. Fotografías Rosario García Crespo obtenidas del catálogo *Caminar para descifrar*.

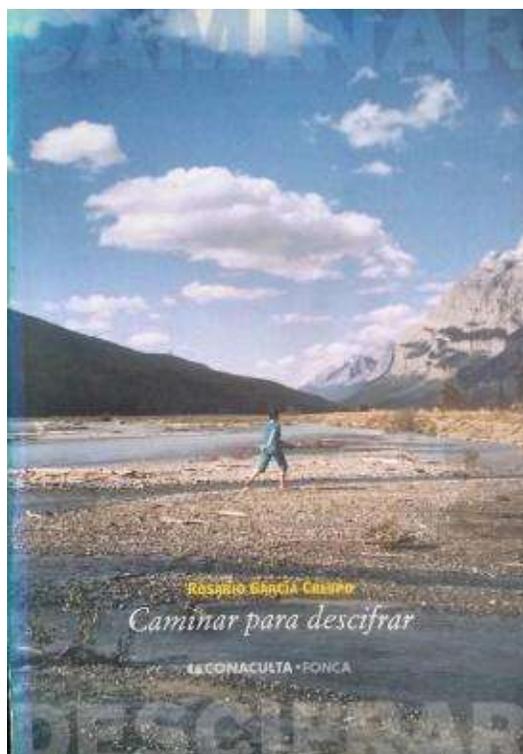
Las fotografías de todo el conjunto de caminatas de Canadá se pueden leer desde la espiritualidad, la documentación del arte contemporáneo y la tradición del paisaje pictórico. Especialmente en algunas de las fotografías, la producción de imagen recuerda el Romanticismo, con la artista como un personaje pequeño ante la inmensidad de las montañas, los lagos y bosques (imágenes 15-16). A pesar de la proporción que ocupa el cuerpo en comparación con el peso visual y simbólico del entorno, vemos una interacción inusual para el género paisajístico, pues la artista no está ubicada desde el punto de vista de un espectador estático, sino que participa de las formas (en el sentido de ser parte) mediante cierta estrategia de camuflaje, mimetismo o simbolismo, ya sea que con sus pasos siga el filo sinuoso de las piedras o los ríos, o que forme con su cuerpo la postura de la “montaña” haciendo un eco del lugar con el propio cuerpo.



**Imagen 15.** Rosario García Crespo, *sin título*. Fotografías Miriam Gil obtenidas del catálogo *Caminar para descifrar*.

El efecto del cambio de encuadre fotográfico que va del plano panorámico al *close up* y a veces en dirección inversa es relevante en este conjunto de trabajos, pues pasar del registro a la narración es una manera de llevar a la imagen una reflexión más profunda acerca la experiencia de la vastedad del mundo natural en relación con nuestra modesta escala humana. Hablar de una relación posible con lo inmenso sugiere un sentido espiritual trascendente del lugar que se va a articular con el de integración. En los hechos esto implica aprender a estar de un modo particular, para lo cual es preciso hallar la disposición del cuerpo, así como la actitud del andar y la velocidad que haga posible tal integración.

Por ello, el recorrido inicia con un objetivo, es decir un rumbo o una dirección, pero sin ruta trazada, para dejar que la condición mental y física entre en diálogo con las cualidades formales del paisaje y sean éstas las que sugieran la acción concreta; el cuerpo de la artista entra en contacto con las fuerzas y formas de la naturaleza, encuentra dentro de sí sus propios paisajes, produce ecos de los que la rodean.



“En un río de poca profundidad en Banff, Canadá, la caminata consistió en seguir la línea en zigzag que la arena y el agua habían dibujado, en la imagen se percibe el cuerpo, sólo como una pequeña parte del paisaje rodeado de montañas coronadas por el azul del

**Imagen 16.** Rosario García Crespo, *sin título*, Parque Nacional Banff, Canadá, 1999. Fotografía Anne Brassier, portada del catálogo *Caminar para descifrar*.

Hemos entablado conexiones entre dos artistas cuyas obras resuenan entre sí. Ellas no sólo son parte de la misma generación —habiendo nacido con sólo dos años de diferencia—, también hay coincidencias en las lecturas de las que abreven sus obras como la lectura del *Libro de las mutaciones* o *I Ching* y textos clásicos del horizonte histórico antropológico europeo del siglo XX como los de Mircea Eliade, Claude Levi Strauss y Robert Graves. Ambas cultivaron su interés — y me atrevería a decir encantamiento— por las tradiciones, simbologías e iconografías religiosas de

comunidades no occidentales y de la antigüedad europea. Otro factor en común es el entrenamiento del cuerpo en prácticas como el yoga y la meditación.

Quizás por todas esas afinidades encontramos también coincidencias en el tipo de formas y campos semánticos con los que trabajan, como por ejemplo los círculos con estrellas de listón usados en las acciones con mandalas por García Crespo, el uso de objetos de otras culturas como el atrapasueños (imágenes 17-18) o el símbolo de la piedra filosofal usado por María Teresa Hincapié en la obra *Ondina* (1985), donde la artista interpreta su papel dentro de ese espacio circular trazado por ella misma (imágenes 19-20) .



**Imagen 17 (izquierda).** Rosario García Crespo, *sin título*, Paint Post, Parque Nacional Kootenay, Canadá, 1999. Fotografía Peter J. Fiander obtenida del catálogo *Caminar para descifrar*. **Imagen 18 (derecha).** Detalle de imagen.

En la tienda de artesanías hechas por los indios en Banff, Canadá, encontré un mandala [un atrapasueños], con un círculo con una cruz en su interior de cuentas azules y con plumas colgando. Lo llevé a Paint Pots, donde los indios iban a pintarse para sus ceremonias; en ese lugar la tierra es de color naranja intenso. Recorrí el río, con el mandala en la mano, aunque tenía poca profundidad era un terreno resbaladizo, por momentos cubierto de troncos, por lo que fue una caminata que requirió mucha concentración y equilibrio. Las plantas de los pies permanecieron pintadas durante varios días (García Crespo 2002, 96).



**Imagen 19.** María Teresa Hincapié, *Ondina*, Teatro Colsubsidio, Bogotá, 1986. Fotografía obtenida del catálogo MAMM/MACBA 2022.

Hincapié explica a Carmen María Jaramillo cómo surgió el motivo del mandala en su obra. Afirma que primero fue la espiral para *Una cosa es una cosa* (1990): “el mandala aparece como ese principio de infinito que quería descubrir. A mí, el mandala, el hecho de ubicar las cosas una detrás de otra, me hizo comprender el sentido de la eternidad. Yo decía: «uno no puede comprender la eternidad si no comprende los límites»” (Jaramillo 2003, 176)<sup>57</sup>.

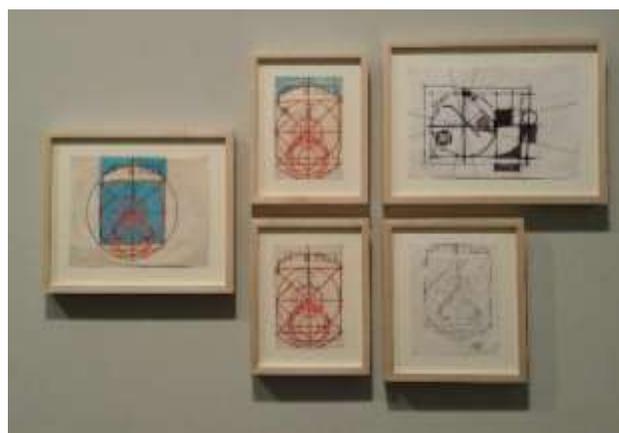
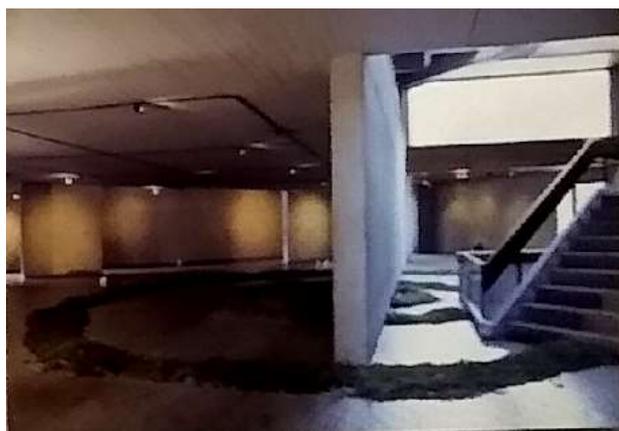
---

<sup>57</sup> Esta entrevista se edita por primera vez para el catálogo (MAMM/MACBA 2022).



**Imagen 20.** María Teresa Hincapié, *Ondina*, teatro Colsubsidio, Bogotá, 1986. Fotografía Cynthia Grandini de exposición en el MACBA 2022-2023.

El círculo, como forma cerrada, símbolo de unidad, integración y totalidad aparece más tarde en la ya citada *Tú eres santo* (1995), lo vemos enlazando dos salas del espacio donde se realiza la pieza (imágenes 21-22). Los mandalas son el recurso formal y simbólico usado como representación del universo en la obra *Sueños de flor* (2000), en la cual hace y deshace numerosas veces esta formación que elabora con objetos de uso cotidiano, alimentos variados y flores (imágenes 23-24).



**Imagen 21-22.** María Teresa Hincapié, *Tú eres santo*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1995, registro de instalación en sala y bocetos de la artista. Fotografía Cynthia Grandini de exposición en el MACBA 2022-2023.



**Imagen 23-24.** María Teresa Hincapié, *Sueños de flor (Que me bese con los besos de su boca)*, Salón del Mueble, Milán, 2000. Fotografías Cynthia Grandini de exposición en el MACBA 2022-2023.

Por otro lado, en las piezas que hemos mencionado, así como en *Si este fuera un principio de infinito* (1987), encontramos los componentes más característicos de su poética, como el silencio, la cotidianidad, el gasto del tiempo mediante la intencionada lentitud. La artista narra cómo ideó la pieza en un momento crítico: “¿Qué es lo que tengo? mi casa, mi vida, mi hijo, mi cotidianidad, es lo único que tengo y eso me tiene que servir para algo. (...) Me voy a traer toda mi casa para acá, quiero trabajar con mis ollas, con mis platos, con lo mío” (Rodríguez 2009, 117). De esta y otras obras no existe registro, su existencia nos llega a través de entrevistas a la artista. Uno de los textos sobre la pieza hechos para la exposición realizada en el MACBA durante 2022 dice lo siguiente:

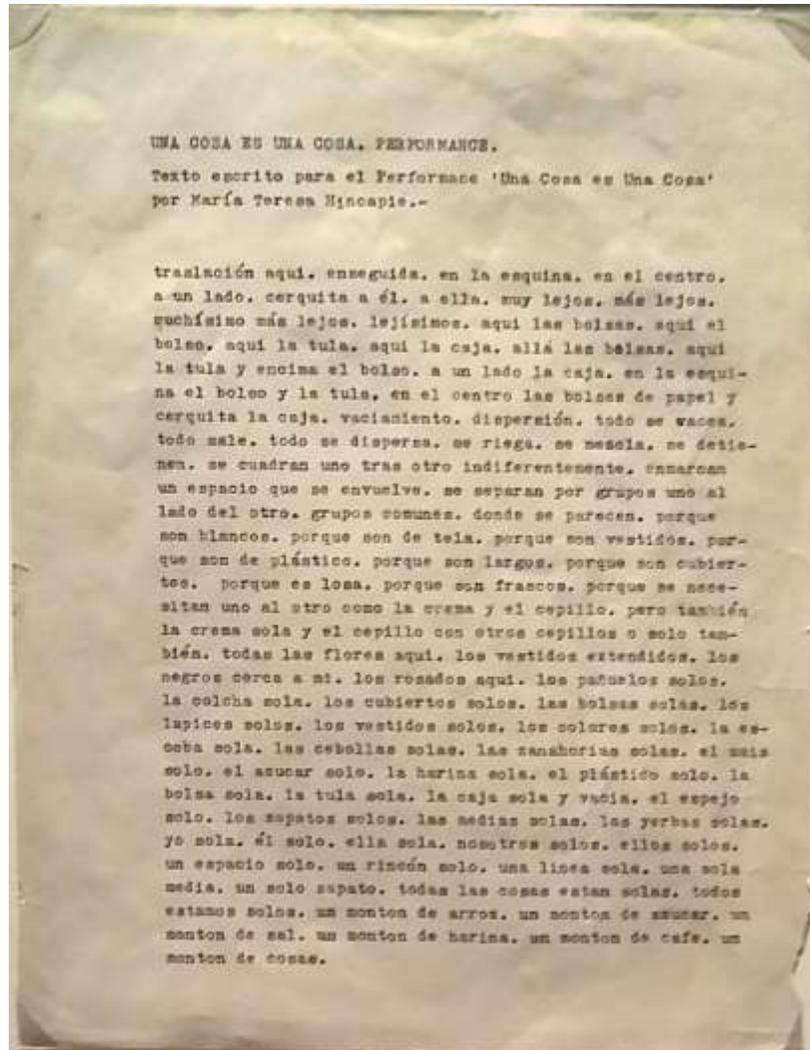
Hincapié trasladó la mayor parte de sus pertenencias al derruido Teatro Cuba, en el barrio de Las Aguas, en el centro de Bogotá, y durante tres días, ante la mirada de unos pocos espectadores, realizó las tareas habituales que se efectúan en una casa (labores domésticas, pero también personales y de ocio) con un sentido realzado de la presencia y la atención. La artista se levantaba de la cama, en ocasiones repetía algunas acciones hasta conseguir el «tono» justo, limpiada, se sentaba a ver televisión, se ponía los rulos... hasta que en la noche volvía acostarse, momento en el que se apagaban las luces y ella podía regresar a su casa (MAMM/MACBA 2022, 81).

Con la realización de esa acción parece haber hallado numerosas vetas que exploró a lo largo de su carrera con toda meticulosidad. Como variaciones sobre un tema, modificó partes que dieron lugar a versiones y soluciones formales distintas que merecieron a su vez nuevos nombres: *Punto*

*de fuga* (1989) y *Una cosa es una cosa* (1990). En una cultura basada en la posesión material y el consumo, donde la velocidad es casi un valor, sólo una actitud de profunda convicción permite un cambio radical en nuestro estar en el mundo para darle nuevo sentido a la frugalidad, el silencio, la lentitud y el cuidado. En lo que toca al cuerpo, cómo se presenta ante sí y ante otros y cómo se relaciona con los objetos que la rodean Hincapié va de nuevo a contraflujo, su cuerpo no es el del héroe fuerte, atlético y veloz que realiza proezas de grandes dimensiones, sino el de una mujer menuda que realiza acciones mínimas que se repiten con variaciones sutiles, donde se funden lo existencial, lo poético y lo cotidiano. En sus acciones no es posible separar lo poético de lo cotidiano porque para ella están entrelazados, tal como nos lo deja ver en el texto realizado para la obra *Una cosa es una cosa* (imagen 25): “El espejo solo, los zapatos solos, las medias solas, las yerbas solas, yo sola, él solo, ella sola, nosotros solos, ellos solos, un espacio solo, un rincón solo, una línea sola, una sola media, un solo zapato, todas las cosas están solas, todos estamos solos”.

Es de destacar el ritmo de esta enumeración, construida mediante una figura rítmica, como el andar, un andar de pasos breves y pausados. En entrevista con Constanza Ramírez Molano (2006) Hincapié explica el título y la intención de ese trabajo:

[E]sa inquietud me surge porque yo a lo largo de mi vida he sentido una particular curiosidad por lo trascendental: el alma, lo espiritual, lo infinito, todas esas cosas que están ahí, intangibles y por eso mismo inentendibles. (...) Al encontrarme en un lugar vacío, sin puertas, sin divisiones, sin nada, los espacios se creaban por el objeto: donde ponía la cama era mi cuarto, donde ponía la mesa con las cosas de la cocina pues era la cocina, si era el tanque de agua con el lavadero pues era el lavadero. Allí desarrollé todas las actividades que en la cotidianidad hace cualquier persona, pero a partir de la lentitud, la quietud y la repetición... eso diferenciaba mi hacer artístico de las labores domésticas corrientes, yo quería que fuera un trabajo de verdad a partir de la cotidianidad, desarrollado artísticamente (178).



**Imagen 25.** María Teresa Hincapié, texto escrito para el performance *Una cosa es una cosa*. Fotografía Cynthia Grandini del documento exhibido en el MACBA 2022-2023.

Para María Teresa Hincapié lo cotidiano y lo ritual, pero también la importancia del trabajo corporal continuado y disciplinado estuvieron fuertemente vinculados desde su formación teatral hasta su posterior desarrollo en el performance. Siendo una joven actriz eligió las vías menos convencionales de lo escénico, tales como el teatro en la calle, el teatro pobre, las perspectivas antropológicas y las tradiciones no occidentales en las que también se formó. La secuencia cronológica de sus obras nos permite ver cómo fue depurando su pensamiento y su hacer, quitando

elementos que con el tiempo habían dejado de ser sustanciales. Este trabajo de resta empezó cuando eligió —quizás sin total conciencia— un tipo de teatro que se llevaba a cabo fuera de un edificio, sin escenografía, sólo con el cuerpo como frágil potencia y con elementos que podríamos considerar banales como los enseres domésticos. Llegó a prescindir incluso del texto y cobró más importancia la improvisación sobre una situación apenas esbozada. Las situaciones también se hicieron cada vez más sencillas, “elementales” diría ella; acciones sin plan ni forma definitivas, ensayando sentidos a partir de combinatorias de objetos y posibilidades en cada nueva versión, como si los objetos fueran palabras y cada manera de colocarlos fuera una oración nueva con carga poética.

Prácticamente todos los análisis que existen sobre su obra coinciden en formulaciones que apuntan a la importancia de la cotidianidad en sus diferentes piezas, Elvira Dyangani (2022, 19) la llama “poética de lo cotidiano” y Claudia Segura (2022, 24) “poética de lo doméstico” pero esta última explica que en el caso de Hincapié “lo doméstico no se limita al terreno de lo íntimo, sino que se abre a la relación de cuidado, entendiendo que el universo es la propia casa. La artista se acercaba, así, a nociones por entonces aún incipientes de la ecología, como se puede apreciar en la acción *Esta tierra es mi cuerpo* (1992)”<sup>58</sup>.

Es necesario destacar elementos relevantes del pensamiento de Hincapié que hicieron de la caminata una práctica integral de su filosofía de vida. Se ha dicho que en ella podemos ver principios de ecologismo que iría cobrando mayor importancia; si decidimos dar por buena esta idea, hablaremos en todo caso de un ecologismo de tipo particular que la estudiosa Gloria Feman

---

<sup>58</sup> La frase que da título a la pieza es parte de una cita más larga que la exposición en el MACBA le adjudica a la artista y que aparece colocada en la pared junto al registro fotográfico: “El cielo es mi cuerpo. Las estaciones son mi cuerpo. El agua también es mi cuerpo. El mundo es tan grande como mi cuerpo. No piensen que solamente estoy en el este, en el oeste, en el sur o en el norte. Estoy en todas partes”. Sin embargo, José Hernán Aguilar (1992) en el texto que elabora sobre la artista para el catálogo de la exposición *Ante América* consigna como autor a un héroe apache llamado Asesino de Enemigos. Queda por aclarar si Hincapié usó la cita en la obra y de qué manera.

Orenstein (2003) describe como característico de las artistas ecofeministas del último tercio del siglo XX, quienes en sus obras utilizan simbologías cercanas a las deidades femeninas de culturas antiguas y buscan “recuperar valores no patriarcales y más respetuosos con los ciclos de la naturaleza y la integridad de los ecosistemas naturales” (103-111)<sup>59</sup>. En el caso de María Teresa Hincapié no sólo encontramos un cambio de enfoque con respecto a la naturaleza, sino la búsqueda de una praxis que pueda atraer elementos míticos ancestrales para restaurar el equilibrio perdido por la violencia, el expolio y destrucción de la naturaleza, y el consumismo, y a fin de cuentas hacer del arte un elemento de cambio.

Esa voluntad de paz, la convicción de que colectivamente podemos transformar el mundo y la recurrencia a las cosmovisiones de otras culturas como salida a la crisis de occidente que Feman reconoce como un rasgo generacional resuenan con una declaración que la propia artista hizo en entrevista a Constanza Ramírez: “soy de la generación hippie porque nazco en el 54, soy producto de esa revolución, de ese cambio entre lo tradicional-tradicional de verdad y el postmodernismo absoluto (...). Esa fue la ruptura total” (171).

Gradualmente sus acciones fueron requiriendo cada vez menos objetos, pero estos tenían mayor peso simbólico, también se volvieron trabajos de largo aliento y requirieron más esfuerzo físico y concentración. En los años siguientes irá en busca de lo sagrado e incorporará la caminata a sus propuestas artísticas, con lo cual aparecerá el peregrinaje, esa veta espiritual del andar. Su proyecto *Hacia lo sagrado* implica el acercamiento al legado de culturas ancestrales, lo cual la lleva a San Agustín, zona de asentamiento de la cultura Huil en Colombia, y a visitar una comunidad de huicholes en México, a quienes nombra “Raza principio”. En su opinión, estas comunidades son

---

<sup>59</sup> Citada en Guardiola y Mayayo (2022).

depositarias de un saber digno de recuperar. Sin que la artista haya hecho una declaración política expresa, estaba convencida de que en el pensamiento y forma de vida de dichas culturas había una vía de rescate para nuestro mundo.

A la luz del pensamiento postcolonial y decolonial, pueden resultar esencialistas y hasta cierto punto exotizantes las visiones que García Crespo e Hincapié tienen de los pueblos originarios. En nuestros días más de una voz hablaría de extractivismo cultural. Sin embargo, vale la pena pensarlas como parte de una generación que creció influida por la contracultura artística y musical, por el movimiento hippie y *New Age* que en conjunto veían en los modos de vida y cosmovisión de los pueblos originarios de diferentes regiones y épocas una alternativa ante la crisis de Occidente, como las guerras, el individualismo, la mercantilización de la vida, la pérdida de la dimensión espiritual y la destrucción de la naturaleza. Esta intuición holística ha cobrado cada vez más fuerza en el presente siglo, aunque se prescindiera del basamento religioso o trascendente que para ambas era fundamental.

Volviendo a Hincapié y sus proyectos de carácter más espiritual, tenemos que el proyecto *Hacia lo sagrado* consta de varias etapas y obras implicadas: *Viaje al fondo del alma, hacia lo sagrado* (enero, 1995), *Hacia los Huicholes. Pamparius Pamparius* (1995), *Tú eres santo* (julio 1995), *Días de luz* (1996)<sup>60</sup>, *Caminar es sagrado* (noviembre 1995). De acuerdo con la cronología elaborada para el catálogo de la exposición en el MACBA, el proyecto arranca en 1994:

[Comienza con] una investigación sobre los textos sagrados más importantes de la humanidad, con el fin de entender la naturaleza de lo sacro. Nutre su interés por lo trascendente con las lecturas de las obras de Mircea Eliade, con el misticismo que desde pequeña intuía y con su amor por la naturaleza. Realiza una serie de performances centradas

---

<sup>60</sup> Aunque el catálogo MAMM/MACBA atribuye a esta obra la fecha de 1995, en el libro *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance* editado por Ex Teresa Arte Actual con los programas de los encuentros de performance no aparece esta obra de Hincapié en la muestra de ese año, sino en la de 1996, este dato se confirma con un breve registro en video de la instalación que fue encontrado sin clasificar en el Centro de Documentación de Ex Teresa Arte Actual; por su parte Coco Fusco afirma haber visto la obra de Hincapié en 1996 en México.

en el tema de lo sagrado e inicia su gran propuesta artística, *Hacia lo sagrado*, que invitaba a meditar sobre lo sagrado de la vida, así como a cuestionar el consumismo excesivo y sus nocivos efectos para el ser humano y la naturaleza (MAMM/MACBA 2022, 191-192).

Ivonne Pini (2002) le pregunta ¿Por qué caminar hasta San Agustín es arte?, a lo que ella responde:

Porque esta no es la época para hacer cuadros, pinturas u objetos para vender. Caminar hasta San Agustín no es una obra de arte, sino una propuesta artística, porque lo importante es tener una actitud frente a la vida y ante la sociedad. El punto de partida, entonces, es enfrentar la dualidad entre lo sagrado y lo profano y, como artistas, ubicarnos en el lado opuesto del hombre económico. (...) Es una actitud que nos lleva a ennoblecer los actos cotidianos, nuestros pensamientos, las instituciones en las cuales trabajamos, en fin, la relación con la vida y con los demás. La idea, entonces, es llevar la acción hacia lo sagrado.

La caminata en el arte no es todavía en ese momento un lugar común en Latinoamérica, de manera que la duda sobre por qué esta práctica podría ser una forma de arte aparece en repetidas ocasiones. En entrevista, Diego Garzón (2006) cuestiona si la acción, más que una obra, no sería simplemente una experiencia personal y por qué ésta sería una propuesta artística:

Cuando hablo de caminar, hablo de una caminata de poder. Al caminar se logran estados interiores muy fuertes, una sensibilidad inimaginable. (...) La idea inicial sí era una propuesta artística porque de todas maneras sostengo que caminar es una propuesta. Caminar es algo que nosotros nos hemos olvidado; el hombre ya no camina, sino que se transporta y pensaba que caminar tenía algo que ver con solucionar un estado interior, en cómo solucionar sus problemas, cómo podría reflexionar mejor. Caminar es un instrumento de conocimiento.

Dice Ivonne Pini (2002) acerca de *Viaje al fondo del alma* “[hacer] el recorrido sin preocuparse por cosas materiales, sin rumbo demasiado fijo, es para Hincapié fundamental en aras de recuperar el sentido de pertenencia al espacio que habitamos”. Laia Manonelles (2017) abunda en la descripción: “En *Viaje al fondo del alma* emprendió un peregrinaje de 21 días desde Bogotá hasta el sitio arqueológico precolombino de San Agustín, Huila. Gran parte del recorrido lo realizó por las riberas del río Magdalena, y en su transcurso se expuso a las inclemencias del tiempo, el hambre, la sed y la fatiga” (186).

Para María Teresa Hincapié el conocimiento interior y el que podemos obtener del mundo puede venir de los actos cotidianos; el arte es entendido como algo ligado a la vida y no separado de ésta, de este modo una acción cotidiana ritualizada deviene en experiencia artística. Por ello caminar, entre otras acciones de la vida diaria, pueden llevarnos paralelamente al conocimiento interior y del mundo, más aún, a una nueva relación vital con él y con otros seres, por lo que el arte cobra así un lugar trascendente en tanto actitud más que como obra, un hacer más allá del objeto.

Recién hemos visto que ella opinaba que el momento que le tocó vivir no era una “época para hacer cuadros, pinturas u objetos para vender”; la artista se ve, al parecer, en medio de dos movimientos opuestos, mientras que ella va —como refieren quienes la conocieron y los títulos de sus obras indican— “al fondo del alma” y “hacia lo sagrado” el mercado del arte y el medio artístico no pueden desprenderse del objeto, la fetichización, la repetición de acciones pensadas para ser únicas, el cultivo de la figura del artista. De la caminata a San Agustín y el resto de las que integraron el proyecto no existe registro, declara que busca un arte “que no pueda fotografiarse, que no sea registrable, que se resista a ser consumido” (Ospina 2010).

Su vida aspira a ser cada vez más austera en la medida en que se hace un camino personal, también tiende más al silencio, se aleja de la ciudad y busca el contacto permanente con la naturaleza. Pero a la par ha cobrado fama y renombre, depende como la mayoría de los artistas de la becas y fondos para las artes, lo cual precisa registros, videos, representaciones de obras ya realizadas.

Aunque *Peregrinos urbanos* (2005) no es parte oficialmente del proyecto *Hacia lo sagrado*, pues se realiza diez años después, la veo como una pieza que da cuenta de esta tensión. Por un lado, es una obra muy teatral, los integrantes no parecen estar en el lugar de sí mismos, llevan el rostro pintado en una representación que recuerda prácticas espirituales y estéticas asiáticas. Todos van

vestidos con colores y materiales que armonizan entre sí, con lo cual forman visualmente un conjunto homogéneo; los objetos que portan producen sonidos suaves y metálicos (campanas) que se acompañan armónicamente; aunque se ha dicho que su búsqueda no era formal, aquí los detalles de la visualidad se perciben cuidados. De esta obra se realiza un registro con varias cámaras que cambian de ángulo y encuadre desde el rostro de la artista o los pies de los andantes, hasta la toma abierta de la urbe; más tarde se edita un video.

Pero *Peregrinos* (imágenes 26-27) es también un trabajo que refleja parte importante en la visión espiritual de la artista. En tanto aborda la caminata como un acto ritual, ejercita la lentitud que ha sido parte de su poética, va a contratiempo de la ciudad y su ciega agitación, poniendo atención total al paso que da; es además un acto colectivo, un giro que venía dando en los últimos años de su carrera al desplazar un poco la autoría individual hacia el hacer en grupo a la par de su trabajo como docente universitaria. En entrevista con Ana María Durán Otero (2005), Hincapié habla de esta obra: “El performance que estamos haciendo, a diferencia de muchos que se caracterizan por su violencia visual, es un ritual de amor, de tranquilidad y de movimiento. En ningún momento irrumpimos de manera drástica o violenta en la tranquilidad de los demás”.



**Imagen 26.** María Teresa Hincapié, *Peregrinos urbanos*, Bogotá, 2005. Fotografía Cynthia Grandini de video en exposición en el MACBA 2022-2023.



**Imagen 27.** María Teresa Hincapié, *Peregrinos urbanos*, Bogotá, 2005. Fotografía obtenida del catálogo MAMM/MACBA 2022.

En 2001, antes de hacer *Peregrinos*, “abandona Bogotá y se aísla en La Fruta, su finca, su paraíso, en la Sierra Nevada de Santa Marta, adquirida años antes con el dinero recibido por el premio del Salón Nacional de Artistas de Colombia de 1996, y en donde sueña realizar el proyecto *Aldea-escuela* y un jardín botánico” (MAMM/MACBA 2022, 201). Este proyecto no llegó a realizarse debido a la enfermedad de la artista y su muerte en 2008.

Cómo compartir lo que se busca, cómo hacer extensiva la experiencia, cómo establecer con otros una reflexión común. Cada artista debe resolver estas cuestiones al mismo tiempo que procura sus medios de vida; hemos hablado ya en parte de la autogestión y sus problemas. Quizás para María Teresa Hincapié el escape del “vedetismo” que buscaba evitar cuando dejó la actuación fue el proyecto de las *Aldea-escuela*, desde ahí proyectaba estar cerca de la naturaleza generando otra

forma de vida, cultivando la tierra en una existencia austera, con miras a una labor pedagógica y comunitaria que se había propuesto desarrollar.

Esa vía colectiva y no objetual, con un pie dentro del medio del arte y otro en instancias de otro tipo como espacios educativos, reservas naturales y jardines comunitarios le permite a la artista Bibi Calderaro (Argentina, 1965) un margen de acción menos obligado a la producción de registros y objetos vendibles. Calderaro es una artista y académica que emigró con su familia a Estados Unidos siendo niña. Desde hace una década ha venido reflexionando sobre la caminata como una forma de pensar y conocer no únicamente desde lo racional, sino desde el cuerpo y las emociones. No es que haya dejado la producción de obra objetual, las caminatas individuales en ocasiones también se desdoblaron hacia otros medios como en sus proyectos *Suprematist Psychogeography* (1997-99), *Phenomena* (2012 a la fecha) o *Be Winter-Farewell Winter* N° 1 y N° 2 (2015); pero en la línea de las caminatas ella hace una distinción, las imágenes que resultan de estas experiencias colectivas tienen un carácter de registro y no de obras en sí mismas, no evidencian una búsqueda estética en particular y con frecuencia son aportadas por los asistentes a las caminatas. La diversidad de ámbitos de acción en los cuales participa hace posible también explorar diversas facetas del caminar de modo vivencial con las personas y comunidades con quienes ensaya la propuesta y retoma aspectos para futuras experiencias. En esta línea se desarrolla *Walking as Ontological Shifter*<sup>61</sup> una serie de acciones participativas centradas en la caminata que resume así:

Este proyecto de investigación basado en la práctica cree en la naturaleza transformadora del caminar. Desde 2013 he abrazado la caminata como el medio principal de mi trabajo como artista. Realizo caminatas participativas en espacios verdes cuyo objetivo es la exploración de la filosofía asentada en el cuerpo, su relación con los procesos cognitivos y las facultades

---

<sup>61</sup> En el texto de investigación “Walking as Ontological Shifter” de 2015 la artista formula por primera vez esta frase bajo la cual engloba sus ideas sobre la caminata, más tarde será el subtítulo de su tesis y dará nombre también a la serie de caminatas mencionadas.

afectivas, así como sus posibilidades de ampliar categorías de subjetividad, especiación, naturaleza y sociabilidad (Dossier, 9)<sup>62</sup>.

La artista recuerda que la academia tradicional occidental mantuvo separado el cuerpo de las formas válidas para conocer. La caminata funciona como una bisagra que lo reintegra en el proceso de conocimiento de la dimensión emocional, cognitiva, individual y social. Para ella esta práctica provoca un desplazamiento onto-epistemológico mediante el cual el cuerpo simultáneamente escribe y es escrito por lo que lo rodea. Con esto en mente, diseña las caminatas colectivas orientadas a cambiar ciertas concepciones del cuerpo y el saber:

[R]eadmitir el cuerpo en movimiento de lo racional como proceso, reconocer la manera integral en que lo emocional y lo cognitivo coexisten. Al introducir los factores de tiempo y percepción mediante la caminata se amplían estas categorías para incluir lo conceptual en concordancia con lo experimentado, en reciprocidad con la dinámica fenomenológica. Un proceso que introduce un cambio ontológico en sí mismo (Calderaro 2015).

Otra cuestión que ha ido explorando literalmente sobre la marcha es la relativa a la naturaleza, cómo nombrarla y cómo entender nuestra interacción con ella. Las caminatas tienen la intención y el efecto de producir una experiencia de integración y de manera simultánea hacen evidente que no podemos comprender a cabalidad todo eso que llamamos naturaleza<sup>63</sup>. La integración de la que habla la artista tiene más que ver con la co-creación mutua que con una fusión; ella lo llama *agencias afectivas*, de las cuales participamos todas las especies:

Me empecé a dar cuenta de que hablar de la naturaleza así lisa y llanamente era algo a lo que yo estaba tratando de encontrar una alternativa, en el sentido de que era el típico dualismo modernista de hombre/naturaleza donde no hay conexión; empecé a ponerlo entre comillas mientras trataba de entender el rango tan diverso de naturalezas que hay. Me interesan no

---

<sup>62</sup> Traducción propia. La artista ha compartido un documento que reúne su obra producida de 1998 a 2019. Cada pieza tiene una breve descripción, los objetivos, las reflexiones que le dieron origen y las que se produjeron en el proceso. Será citado como: Dossier y el número de página correspondiente.

<sup>63</sup> La escritora mexicana Mónica Nepote, asidua caminante y montañista amante de la naturaleza, cuenta con numerosos textos en los que aborda las relaciones interespecies y formas posibles de lenguaje y comunicación común que podemos establecer. *La república de lo salvaje*. <https://lasrepublicasdelosalvaje.blog/>. Ver también “Afuera nos esperan las formas del lenguaje”, exposición de fotografías y textos de su autoría en el *Museo de Mujeres Artistas*. <https://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/543-afuera-nos-esperan-las-formas-del-lenguaje>.

solamente estos elementos [“naturales”] en relación con lo humano o los humanos en relación con eso, sino los aspectos que nos exceden, me interesa también mantenerlo como excedente, como algo que no es controlable; creo que es bueno tener presente esa inaccesibilidad, de ahí lo del *ontological shifter* (...) ahí me imagino una integración, pero no unificadora, sino una que preserve las diferencias, por eso la palabra que estoy usando ahora, la que me deja un poco más de aire, es *convivialidad* (Calderaro 2022).

*A Walk in Columbia, South Carolina* (2015), *Text-Walking* (2013) y *Pensentimiento* (2016)

tiene como eje la historia, los relatos compartidos y la situación de frontera urbana/natural de cada uno de los espacios. Las dos últimas fueron realizadas en Argentina con una duración de entre cuatro y cinco horas. En *Text-Walking* cada uno de los dieciséis integrantes llevó un libro y leyó para los otros un fragmento; *Pensentimiento* se desarrolló en la Reserva Ecológica Costanera Sur, al lado del Río de la Plata en Buenos Aires<sup>64</sup>, acerca de este trabajo la artista dice lo siguiente:

La Reserva ecológica es una tierra ganada al río durante los años de la dictadura en Argentina; a medida que las mareas lavan las costas, las capas físicas y simbólicas salen a la superficie. En contraste, el telón de fondo del lado terrestre de la Reserva son los desarrollos de la nueva propiedad inmobiliaria de la ciudad. Durante 4 horas, los participantes exploraron sitios de memoria, posibilidades de *presenteidad* y futuro como espacios temporales tejidos por las palabras *esperanza* (*hope*) y *felicidad* (*happiness*) ambas palabras conectadas etimológicamente a la expansión de la subjetividad en una relacionalidad basada en la ética con el entorno circundante (Dossier, 10).

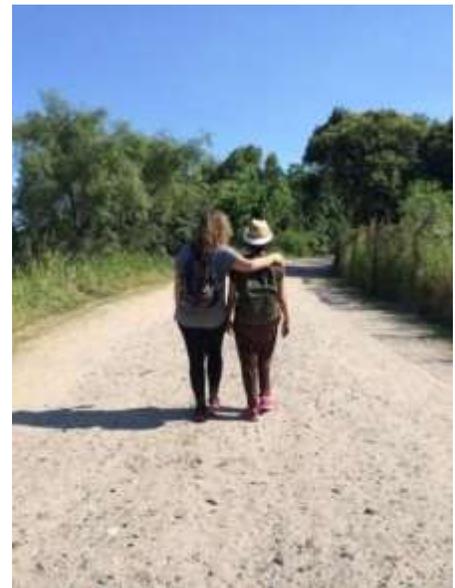
En los tres casos las cargas de sentido de los espacios son retomados por la artista para proponer una reflexión grupal sobre concepciones de *pasado, presente, futuro, historia común* e ideas como *expansión, progreso, esperanza, comunidad y felicidad*, mediados por un pensamiento ético del entorno y las colectividades que lo integran.

---

<sup>64</sup> Se trata de 350 hectáreas de tierra ganada al río cargadas con un signo múltiple. Esta expansión ocurrió durante los años de la dictadura y reemplazó al balneario popular como parte de una serie de transformaciones que generaron una gran expectativa de crecimiento asociado al progreso; fue abandonada un tiempo y más tarde se le declaró reserva ecológica. A finales de los noventa se integró a la zona de Puerto Madero cuando ésta se transformó en una suerte de distrito financiero de alto nivel.



**Imágenes 28-29.** Bibi Calderaro, lugares recorridos durante la caminata *A Walk in Columbia*, Columbia, Estados Unidos, 2015. Fotografías obtenidas de *Bibi Calderaro* [página web].



**Imágenes 30-31.** Bibi Calderaro, *Pensentimiento*, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografías obtenidas de *Bibi Calderaro* [página web].

*Walking: Activating the Senses-Expanding Categories* (2014) se lleva a cabo en el Jardín botánico de Queens, y *Reentry as Embodied Geography* N° 1 y N° 2 (2014 y 2015) en dos sesiones dentro de los jardines y áreas circundantes del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston. En ambas vuelve a ser importante la idea de *umbral* y *espacio intermedio*, pero se profundiza en su faceta tangible y sobre todo intangible partiendo de la frontera que une y separa el espacio verde del resto de la ciudad o del museo. La conversación sobre los umbrales y tránsitos tangibles se extiende a otros de tipo cultural a partir del diálogo sobre la historia del parque, fundado con motivo de la Exposición universal de 1939 y el origen de las colecciones del museo que incluye arte europeo, asiático y americano, así como artes de diferentes técnicas artísticas y un edificio de cualidades arquitectónicas eclécticas. Se reflexiona igualmente sobre las funciones del jardín y el museo como lugares donde se agrupan y conservan colecciones, ya sea de especies vegetales o de producciones culturales heterogéneas (imágenes 32-33).



**Imagen 32 (izquierda).** Bibi Calderaro, *Walking: Activating the Senses-Expanding Categories*, Nueva York, Estados Unidos, 2014. **Imagen 33 (derecha).** Bibi Calderaro, *Reentry as Embodied Geography* N° 1 y N° 2, Boston, Estados Unidos 2014 y 2015. Fotografías obtenidas de *Bibi Calderaro* [página web].

*Becoming-Walking* (2015) y sobre todo en *Ravel~unRavel~revel* (2018) la atención a todos los sentidos con los que contamos, la convivencia lúdica y el cambio en el ritmo del andar fueron

algunos de los ejes de exploración que la experiencia corporal permitió llevar a la reflexión sobre nociones que hemos venido tocando como las de partitura, huella efímera, co-creación:

[S]entimos el lugar, despriorizamos la mirada y nos abrimos al otro. La percepción, la atención, la conexión y la correspondencia fueron las claves para co-crear una experiencia de partitura indeterminada cuya notación eran precisamente las huellas blandas y no formadas de nuestra imaginación. Disminuir la velocidad, sentir, reír y moverse fueron aspectos importantes en la caminata.

En los registros de algunas de estas acciones podemos reconocer puntos de encuentro con las fotografías de Rosario García Crespo en tanto que los participantes se integran y a veces se mimetizan con elementos del entorno (imágenes 34-35). Con Calderaro esto ocurre dentro de una experiencia urbana y la búsqueda es menos estética (en sentido de experiencia y operación compositiva) que cognitiva, pero en ambos casos se da como resultado del caminar y de cierta “contemplación” interior que conecta con el espacio.



**Imágenes 34-35.** Bibi Calderaro, *Ravel~unRavel~revel*, Nueva York, Estados Unidos, 2018. Fotografías obtenidas de *Bibi Calderaro* [página web].

El espíritu liberador de las caminatas de Bibi Calderaro recuerda ciertos aspectos lúdicos del andar colectivo de los *Free Flux-Tours*, pero con preguntas sobre las crisis de nuestro tiempo y sobre cómo atenderlas, empezando por sacudir los modos de conocimiento con los que estamos

acostumbrados a pensar. Lo viene haciendo desde un modelo interdisciplinar que toma conceptos del pensamiento científico contemporáneo como los de *naturacultura* —que se usa hoy para referirse al continuo naturaleza cultura sin separación— o el de *reentry*<sup>65</sup> que la artista recupera del hallazgo que hacen las neurociencias acerca de la formación y regeneración del sistema nervioso que es de carácter iterativo, por lo que una actividad física que ya hemos hecho, como recorrer un sendero ya recorrido, produce nuevos patrones neuronales.

De tal suerte que en la planeación de sus caminatas tiene este fenómeno en mente y apuesta por caminar en lugares conocidos para los participantes que pueden reorganizar, restablecer y crear nuevas conexiones neuronales y con ello relaciones y transformaciones a nivel personal (Calderaro 2017 y 2022). Combina metodologías del arte y las ciencias sociales como la auto-etnografía y la investigación participativa e imagina con Deleuze y la teoría del afecto la idea de la repetición que produce diferencia para tratar de pensar cómo nos atraviesa ese “entrelazamiento, no necesariamente consciente, de todas estas fuerzas (también históricas) que concurren en un momento dado”.

Es en este sentido que veo su obra cercana a la manera en la que Bardet ha explicado la operación de conocer a través del movimiento:

Se desplazan las líneas de reparto del paisaje donde la conciencia se vuelve más bien atención, acompañamiento dinámico de procesos dinámicos, o más bien a-tensión a través del movimiento (que puede darse en lo casi —porque imposible— inmóvil). Cuando la apuesta es desarrollar cierta atención a través del movimiento, produciendo una escucha, rajándose de una lógica binaria de toda la serie de dualismos vistos hasta aquí, se abre un campo bastante preciso aun en lo confuso, extremadamente pregnante sin ser completamente claro, una percepción como pasaje de umbral antes que como captación de objeto (Bardet 2021, 157).

---

<sup>65</sup> Concepto que desarrollan Edelman, G. M. y Tononi, G. 2002. *El universo de la conciencia: Cómo la materia se convierte en imaginación*. Barcelona: Crítica. Los autores muestran que la formación psicológica (psique) tiene un correlato en el sistema nervioso y que ambos están en permanente y mutua formación.

El cuerpo en movimiento en un ambiente dado crea relación, es una membrana permeable, mucho más que un punto de contacto, mientras nosotros vamos “construyendo paisaje” éste nos transforma. Por lo tanto, las proximidades varían y son de diferente orden, los límites del cuerpo entran en contacto con otros límites y se dan relaciones variables en intensidad y extensión. La construcción de huellas es constante, dejamos rastros con nuestros cuerpos, pero es también a través de ellos que entran nuevas huellas del ambiente. Cada artista a su manera construye desde la caminata una teoría del conocimiento y despliega en acto formas diversas de aproximación a la idea de naturaleza, a nuestra relación con ella y a la producción de paisaje a través del andar.

Estas obras permiten imaginar una nueva cultura paisajística reformulándola para pensar el andar en la naturaleza en el siglo XXI que estaría hoy ante el dilema de si seguir produciendo y poseyendo “jardines cultivados por placer”, lo cual puede ser necesario donde no hay acceso al mínimo contacto con la naturaleza, obedecer a intenciones de cuidado, ser un freno a la apropiación y en otros casos será parte de procesos de curación como los propusieron Rosario García Crespo en sus jardines medicinales o María Teresa Hincapié con sus *Aldeas*. En una nueva cultura paisajista quizás no sea necesario diseñar y construir espacios para el disfrute de “lo natural”, sino elegir como lo ha hecho la artista Bibi Calderaro caminatas intencionales o “curadas” a modo de guías para la experiencia caminante que incluya la elección de ciertos espacios para repensar las relaciones entre especies. Podremos siempre hacer literatura que describa y elogie el entorno, pero también dar lugar y pretexto para las conversaciones o el registro de impresiones en la memoria del cuerpo. Producir imágenes pictóricas, o fotográficas de paisajes será una opción, así como registrar y componer sonidos, o bien dejar sin registro visual los lugares y eventos, para centrarnos más en la experiencia de lo andado y vivido. Sin negar las imágenes, recuperamos el acontecimiento.

## Capítulo 2

### **Caminantes de los bordes<sup>66</sup>**

Para que el límite sea sensible hace falta que tenga cierto espesor,  
o más bien, es sensible sólo en su espesor singular,  
no como límite puro, sino como transición, como pasaje.

Marie Bardet *Perder la cara*

Considerar los límites como un grosor y no como un trazo. Considerar el margen como un territorio de investigación de riquezas al encuentro de medios distintos.

Gilles Clement, *Manifiesto del tercer paisaje*

Avanzamos en las secciones previas en torno a los conceptos de *espacio* y *geometrías del poder*, veíamos que heredamos la idea de que el espacio es algo que simplemente se transita, ya que existe una construcción histórica generalizada que ha equiparado espacio con superficie. Una superficie inerte que puede ser mirada, recorrida y en general, abarcada, colonizada, fraccionada o delimitada, todo lo cual involucra a su vez el ejercicio de un cierto poder. Paralelamente, el devenir de los cuerpos ha sido asimilado al tiempo y la duración. Este nuevo enfoque es una rica vía para aproximarnos a los trabajos sobre la caminata por dos razones, la primera es dejar de pensar el espacio como una entidad física y considerar los campos de relaciones sociales y políticas, así como el conjunto de trayectorias que los cuerpos producen. La segunda es que desanclarse de

---

<sup>66</sup> El capítulo también podría titularse “Caminar con *otrxs*” en alusión a la intención explícita de las autoras de caminar con otras personas de diferentes edades, identificaciones sexo genéricas, diversidades funcionales, condiciones migratorias o clases sociales, entre otras. En las caminatas que tenemos aquí cobran relevancia los aspectos que actualmente le dan título, pero no pierde importancia la cualidad de los vínculos y el andar colectivo.

concepciones que separan cuerpo y espacio nos ayuda a comprender que en todo caminar, incluido el aparentemente solitario, confluyen y se reagrupan un conjunto de otros sujetos, temporalidades y sentidos que hacen parte del espacio y permiten una exploración de lo colectivo con mayor posibilidad de interpelación, proclive a la interrupción y abierta a lo fortuito. Cada persona, al cruzarse con otra, comparte la producción y más aún la enunciación del espacio, esta imaginación espacial renovada nos permitirá profundizar en la politicidad implícita del caminar en la esfera pública. A la luz de todo lo anterior, evaluaremos en este capítulo la actualidad de algunas figuraciones del personaje del *flâneur* y de los conceptos de *deriva* y *psicogeografía* que las artistas Amanda Gutiérrez, Mariela Yeregui y Marlin Velasco actualizan.

La deriva para Guy Debord (1958) era algo más que caminar, estaba en contraposición al paseo y al viaje, considerados respectivamente como formas de entretenimiento y de consumo. En el polo opuesto a la productividad capitalista que exige siempre una ganancia está el deambular sin producir, muchas veces asociado con lo azaroso; pero un recorrido regido exclusivamente por lo fortuito estaría, a ojos de los situacionistas, en una posición reaccionaria de la cual acusaban a los surrealistas, por tratarse de una caminata que no logra incidir sobre la realidad ni cuestionarla.

Jacopo Crivelli, a cuyo texto sobre la deriva me he referido páginas atrás, habla de un “linaje de obras tediosas”, lo que también define como el “campo expandido del tedio”; su perspectiva es heredera de una línea de interpretación a la que adhieren estudiosos de piezas de caminata como Francesco Careri, afectos al universo creativo del *land art*, el arte conceptual y minimalista de la segunda mitad del siglo XX y a las indagaciones de surrealistas, situacionistas y artistas del grupo Fluxus que exploraron intensamente el hallazgo y la relevancia de lo cotidiano. El autor establece una diferencia entre derivas y performances que de hecho le parecen excluyentes entre sí, del mismo modo que coloca al artista caminante y al performer como opuestos:

El artista caminante está mucho más cerca de la sociedad que el performer, en la medida en que lleva a cabo una acción personal y solitaria que cualquier persona podría hacer. (...) El performer es siempre un actor, en el sentido de que se coloca frente al público e interpreta un papel. [Las derivas] brotan de un acto sumamente cotidiano que nos es familiar [mientras que las performances] en su mayoría, se basan en la presentación y/o repetición de situaciones, gestos y acciones absurdas (...). Pone en evidencia el hiato que existe entre la cotidianeidad del cuerpo y la celebración artística de su martirio. (...) Las derivas no introducen un uso revolucionario o novedoso del cuerpo, y la novedad en ellas consiste “sólo” en la ausencia de objetivos tangibles. (...) Derivas y performances comparten ideas, pero, al recurrir a la dramatización y a una caricatura de la realidad, las performances eligen y construyen su propio campo de batalla que deja de ser el mundo real y cotidiano en el que ocurren las derivas (Crivelli 2016, 170-172).

Sin detenerme a desmontar los lugares comunes que tiene el autor acerca del performance, sí me interesa rebatir algunos de sus puntos en lo que toca a la caminata, especialmente porque sus argumentos son del tipo más frecuente que encontramos y en ellos vemos las ideas que subyacen tras el mecanismo de legitimación de una obras de caminata por sobre otras. A partir del conjunto de piezas abordadas, Crivelli concluye que “el acto de andar (siempre que se lo realice de acuerdo con las directrices del desperdicio y la falta de objetivos concretos) constituye un intento de liberar el cuerpo de la dominación” (168). Conuerdo con él en que el cuerpo lleva consigo las marcas del poder y, como varias artistas lo han dicho y puesto en acto, ahí se sedimentan las experiencias y la memoria. Sería, pues, desde y con el cuerpo que se combaten los efecto del poder; sin embargo, me opongo rotundamente a la aseveración de que la caminata solitaria sin rumbo ni objetivos tangibles detenta el privilegio de la emancipación del cuerpo, ya que dicha perspectiva no hace sino validar de nueva cuenta una determinada poética del andar y, al acotar formas y motivaciones, reduce la diversidad de la caminata a un linaje muy particular de artistas y piezas.

En cuanto al uso liviano que hace de la noción de deriva, donde el azar y el desperdicio son las características más relevantes, considero que elimina de la ecuación la voluntad crítica y de cambio político de corte anticapitalista con que surgió esta herramienta de acción y pensamiento,

pasa por alto que la deriva sí tenía un claro objetivo para sus creadores quienes con esta práctica apostaban a hacer algo más que “transformar la propia vida en una secuencia de sorpresas y emociones, vividas intensamente a través de la creación de acciones en lugares que carecen en sí mismos de interés” (Crivelli 2016, 71). Intensidad, sorpresa y emoción sin fin parecen formar parte de una secuencia más cercana a un programa de consumo que a la subversión que buscaban los situacionistas, fervientes opositores de la industria de la diversión y el espectáculo.

Pero el intento de diferenciar y seguido de ello el de jerarquizar los modos de la caminata es frecuente. Gilles A. Tiberghien establece una distinción entre caminar, pasear y deambular; para él, caminar es un modo de locomoción, una manera de recorrer; mientras que el andar es ya un modo de percibir:

[E]l andar es sólo perceptible a través de la visión analítica de un espíritu y de un cuerpo que progresan. (...) El paseante en cambio se sienta con gusto complaciendo sus caprichos, se para a observar esto o aquello, levanta la mirada, se desvía de su itinerario si fuera necesario. No está ni muy atento a lo que sucede en torno a él, ni muy concentrado en lo que hace. (...) caminar es el medio para pasear y se entiende que un artista cuya actividad principal es andar, no se pasee (Tiberghien 2001, 101).

Vemos de nuevo una caracterización de actitudes que resultan excluyentes entre sí. Un artista del andar es analítico y tiene un objetivo claro, un paseante se desvía y tiene una atención flotante. No nos lleva muy lejos adoptar una definición rígida de una u otra palabra, en cambio podemos tratar de dar cuenta de cómo se actualizan cada vez sus sentidos mediante la intención y el uso. Al poner en juego palabras como deriva en contextos disímiles, que tienen poco en común con los espacios y momentos históricos en que fueron formuladas por primera vez, las artistas caminantes no sólo retan tales disyuntivas, sino que las desmienten. Pasa lo mismo con otra noción que también atraviesa la historia del andar y es la de *flâneur*. A continuación, trataremos de mostrar algunos giros que les dan las artistas a estas ideas y cómo recobran vida a la par de una nueva imaginación espacial,

atravesadas por preguntas acerca del lugar de la mirada, la intervención de la calle, lo individual y lo colectivo, las construcciones de género, la marginalidad, la condición migratoria o la racialización.

El primer caso es la obra *Bordes (todas las utopías son deprimentes)* realizada en co-autoría por Mariela Yeregui (Argentina, 1966) y Marlin Velasco (Venezuela, 1981). Yeregui tiene formación en artes visuales, historia del arte, cine, literatura y nuevas tecnologías; es precursora del *net art* y las artes electrónicas en Argentina y Latinoamérica. Dentro de la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF) fundó y dirigió el programa de Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas a la vez que impulsó diversas iniciativas como la plataforma de extensión académica *Mala Praxis* en el cruce del arte, la ciencia y la tecnología en el ámbito educativo. En este espacio coincide con Velasco, artista plástica quien se sumó como estudiante mientras producía su proyecto de maestría.

Antes de trabajar juntas, cada una contaba ya con obras que integraban la caminata como elemento clave, Mariela Yeregui había realizado con Gabriela Golder *Escrituras* (2016)<sup>67</sup> un proyecto denominado por las autoras como de “contraseñalética” que tuvo su forma final en un conjunto de seis letreros de neón cuyo proceso de gestación fueron caminatas grupales durante las cuales se comentaban las problemáticas locales con los participantes, más tarde se decidió colectivamente qué frases eran las que mejor contaban al barrio y se traspusieron a los letreros que al final fueron colocados en terrazas, ventanas o techos de algunas casas y edificios en el Boulevard Benito Pérez Galdós en el mismo barrio de La Boca en Buenos Aires. A la acción de narrar y apropiarse del espacio en comunión con otros cuerpos Yeregui la ha denominado "literatura

---

<sup>67</sup> Más información e imágenes del proyecto: *Mariela Yeregui* [página web]: <https://marielayeregui.com/escrituras/> y *Gabriela Golder* [página web] <https://www.gabrielagolder.com/escrituras.htm>.

espacial" (Yeregui 2022). En el caso de Marlin Velasco, ella había producido *Patchwork Sonoro* (2016)<sup>68</sup> que consistía en una serie de mapas en soportes blandos a los cuales les incorporó paisajes sonoros que nacieron de sus cotidianos recorridos a pie por Buenos Aires, como una forma de aproximarse a esa ciudad, nueva para ella en ese momento (Yeregui-Velasco 2023).

En 2019 comienzan juntas la obra *Bordes*, donde confluyen no sólo la práctica de ambas en el campo del arte y la tecnología, sino se conjugan intereses comunes como el caminar, la ciudad y la cartografía, entre otros<sup>69</sup>. El título alude en principio a la frontera que divide la capital bonaerense de lo que se conoce como el conurbano, límite más o menos circular fuera del cual la organización territorial es considerablemente distinta de la de la capital. La avenida General Paz con su extensión de 24 kilómetros es la más larga de las que dividen la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la provincia del mismo nombre y representa prácticamente la mitad del perímetro que la rodea. Fue construida en 1937, como una avenida-paseo para delimitar la ciudad, y se ha transformado de modo drástico hasta el día de hoy en que es más parecida a una autopista<sup>70</sup>. En el interior está la traza original, acorde con la organización, planeación y diseño de los espacios urbanos y arquitectónicos más emblemáticos. Conforme se transita desde el lado norte del río hacia el sur y se va en dirección opuesta al centro el panorama va cambiando gradualmente, se pasa de barrios residenciales con todos los servicios urbanos, edificios con valor histórico, grandes áreas verdes y espacios bien conectados de cultura y esparcimiento, hacia la zona externa donde se ubicaron los primeros

---

<sup>68</sup> Más información e imágenes del proyecto: *Marlin Velasco* [página web]: <https://nmarlinvelasco.wixsite.com/marlinvelasco/patchwork-sonoro>.

<sup>69</sup> Actualmente Mariela Yeregui radica en Estados Unidos, donde se desempeña como profesora asociada del Departamento de Digital+Media de la Rhode Island School of Design (RISD), además de la producción de obra personal y en colaboración con agentes diversos, es parte de la *Colectiva Ecoestéticas* que dio lugar al proyecto *Biolaboratorio Móvil*. Marlin Velasco es docente de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas y tutora en la plataforma *Mala Praxis* en la UNTREF, produce obra personal y colaborativa en el campo del arte y la tecnología, es integrante de los colectivos *Espacio Nixso* y *Electrohacedoras*.

<sup>70</sup> En la Ciudad de México el equivalente más parecido, aunque con 120 km. de longitud, es el Anillo Periférico.

desarrollos industriales, algunos ya abandonados, otros parcialmente en ruinas y otros que siguen siendo la principal fuerza industrial y agrícola del país. Afuera se han llevado los desperdicios de la ciudad para conformar un relleno sanitario y también se ubican grandes centros comerciales, un complejo penitenciario e importantes instituciones educativas como la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF) y la Universidad Nacional de San Martín, así como zonas habitacionales con diferentes grados de urbanización y desigual acceso a servicios como agua, alumbrado, pavimentación, áreas verdes, entre otros. La infraestructura de puentes, pilotes y zonas elevadas de la avenida dificulta de todas las maneras posibles el tránsito a pie entre un lado y otro de la ciudad, conformando fronteras físicas, pero también psicológicas y socioeconómicas, donde las diferencias saltan a la vista. Con todo ello las divisiones entre la ciudad y la provincia no han parado de acentuarse.

La elección de Yeregui y Velasco de hacer los recorridos en esta zona surge de la cotidianidad, del diálogo y colaboración entre ellas, así como de sus lazos con esa parte del conurbano y la UNTREF, que son sus espacios de trabajo e investigación. Así, a lo largo de tres meses, entre finales de 2019 e inicios de 2020, las artistas realizaron 90 caminatas de aproximadamente dos horas por día. Éstas ocurrieron en las inmediaciones de la General Paz en el sector que va de Avenida Rivadavia a Avenida América, puntos donde empieza y termina el partido Tres de Febrero. Sobre la consigna original de la obra Mariela Yeregui comenta: “La idea era explorar el borde, un borde expandido, porque en el borde exacto no hay nada, en algunas partes hay pasto y en otras hay basura, por eso podíamos alejarnos unos 500 metros al interior del conurbano, pero siempre volver al borde” (Yeregui-Velasco 2023).

*Bordes* partió de la acción de la caminata y el concepto de deriva para generar experiencias de resignificación y reapropiación del espacio público. Las derivas se despliegan a través de estos

lugares marginales para ir tras las huellas que la periferia urbana conserva de las promesas de una Modernidad interrumpida, dispareja, fallida o no cumplida y para dar cuenta de sus efectos materiales y sociales, cuyas narrativas de progreso, desarrollo y civilización no terminan de formar y transformar la vida en Latinoamérica. Podemos ver así una de las formas de actualización de la herramienta de la deriva que anunciaba líneas antes. Alexander John Bridger (2013, 286) afirma que lo situacionistas elegían para sus investigaciones lugares de París impactados por la demolición de edificios que daría lugar a la construcción de centros comerciales y espacios habitacionales para la clase alta, tema que sigue siendo relevante hoy en día en ciudades de todo el mundo. Nuestras artistas investigan en su respectiva ciudad el resultado de una etapa posterior a la primera gentrificación, el momento en que se consolidó el conurbano como un afuera de esa ciudad afrancesada que es Buenos Aires, que alguna vez tuvo el deseo de vivir “a la europea” en un continente atravesado por la colonización<sup>71</sup>.

Como hemos dicho siguiendo a Massey, la multiplicidad de historias no está congelada y es del todo contraria a la imagen del espacio como *collage* o palimpsesto de momentos inmóviles, ya sea superpuestos o yuxtapuestos: “el espacio y el lugar emergen a través de prácticas materiales activas” (118), *Bordes* habla de eso, de búsqueda activa de encuentros y de producción de espacio mediante estrategias materiales singulares. El subtítulo de la obra que afirma entre paréntesis: (*todas*

---

<sup>71</sup> Buenos Aires se construyó con la ciudad europea como modelo, en el siglo XVIII se nombró capital del Virreinato del Río de la Plata, en ese momento su traza urbana respondió al modelo de ciudad española. Gonzalo Prieto (2018) afirma que “La Ciudad fue creciendo alrededor de la Plaza Mayor [al sur de la cual había] un barrio de residencias de las clases más acomodadas. También un anillo de iglesias rodeando el centro [y] un área periférica, casi rural, con menor densidad de población, en la que se desarrollaban toda una serie de actividades ‘industriales’”. En el siglo XIX se transformó y numerosas avenidas, parques, plazas y edificios fueron construidos o remodelados a la usanza italiana o británica, pero sobre todo francesa de la época, además de incluir varios elementos del decorado urbano como jardineras, fuentes y luminarias que le ganaron el nombre de “la París de América”. De la mano de la traza urbana iba la aspiración de las clases altas de ser modernas, lo que era equivalente a intentar vivir, vestir y educarse con los parámetros europeos. Cuando la traza original de la ciudad no tenía más espacio para asimilar la inmigración resultante de los procesos de industrialización se crearon villas de emergencia cada vez más lejos del centro europeizado, lo que más tarde tendría el nombre común de conurbano.

*las utopías son deprimentes*) completa el relato inicial y nos da otras pistas para enlazar lo dicho hasta ahora con una cierta perspectiva de la ciudad y su periferia, así como de sus alcances a propósito del tiempo presente y el futuro<sup>72</sup>. La frase es un guiño intertextual —nuevo borde y unión— al libro *Pensar / Clasificar* de Georges Perec (1982, 111), quien dice lo siguiente: “Utopías. Todas las utopías son deprimentes porque no dejan lugar para el azar, la diferencia, lo diverso. Todo está puesto en orden y el orden reina. Detrás de cada utopía hay siempre un gran diseño taxonómico: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar”. Esta palabra, que suele tener una connotación positiva, se trastoca y se convierte en un orden estático que impide el desarrollo nada menos que de lo que prometía albergar, es decir, de la vida, caracterizada por lo diverso y lo impredecible. En esta otra idea de utopía, el diseño de la ciudad no sólo no resuelve una necesidad humana, sino que cancela toda posibilidad al negar la entrada de lo heterogéneo que es por definición resistente a la clasificación taxonómica e inherente a lo humano y a las organizaciones urbanas de nuestros días que se ubican mucho más allá de sus trazas y perímetros originales. En entrevista, Yeregui cuenta cómo fue que esta frase llegó a integrar parte del título de la obra:

Soy una admiradora de Perec, en una ocasión fui a París y decidí recorrer la calle Vilin que es donde se filmó la película *El Balón Rojo* y de la que Perec hizo un registro pormenorizado<sup>73</sup>. Me fui dispuesta a hacer el mío, pero estando ahí descubrí que no tenía nada que ver con lo que yo veía y eso fue interesante; me senté a leer a Perec en las

---

<sup>72</sup> En lo relativo a la relación entre el centro, el margen y el exterior urbano, esta obra tiene afinidades con otra también de carácter intermedial titulada *Hidroscopia* realizada en 2016 por la artista chilena Claudia González quien llevó a cabo una expedición por el río Mapocho en la cual tomó muestras de agua en diferentes puntos desde su origen hasta la desembocadura, en el proceso creó una bitácora y posteriormente produjo una instalación a partir de las muestras recogidas. Así como en *Bordes* la avenida General Paz es el elemento topográfico que la obra problematiza, en *Hidroscopia* es el río Mapocho (presencia geográficamente dominante en la ciudad de Santiago) que en algún momento fungió también como una suerte de frontera entre la ciudad y lo que se denominaba despectivamente “la chimba”, es decir, la periferia desorganizada y marginal. De acuerdo con la RAE, la palabra chimba tiene origen quechua y significa “orilla opuesta del río”, desde el siglo XVII se entiende como “barrio que se sitúa a las afueras de una ciudad, especialmente en la orilla opuesta del río”.

<sup>73</sup> El registro al que alude Yeregui se publicó bajo el título “La rue Vilin” en el periódico *L'Humanité* en 1977 y más tarde dentro de una compilación titulada *L'Infra-ordinaire* (Seuil, 1989) con una versión en castellano titulada *Lo infraordinario* (Impedimenta, 2008) traducida por Mercedes Cebrián con introducción de Guadalupe Nettel. Existe una reseña del texto con valiosa información a cargo de Miguel Navarrete “Georges Perec Geografía de la ausencia” en *Oporto editores*. <https://oporteditores.com/georges-perec-geografia-de-la-ausencia/>.

escalinatas que tiene la calle y caí en el fragmento sobre Utopía, que para él implica un plan predeterminado para llegar a un objetivo, al leer pensé que eso era la antítesis de la deriva y me pareció fundacional. Después empezamos a pensar *Bordes* y al comenzar las reflexiones al proyecto se le pegó instantáneamente la frase (Yeregui-Velasco 2023).

¿Cuál de los dos lados de la avenida representa mejor la definición de Perec sobre la palabra *utopía*? En la tradición literaria y filosófica, el andar por la ciudad ha contado con defensores y detractores igualmente apasionados, la ciudad se presenta como un lugar de civilización donde las relaciones pueden ser libres e igualitarias, y también como lugar de corrupción y degradación humana en oposición a la vida cerca de la naturaleza. En *Bordes* las artistas han activado de nuevo la deriva para tensionarla junto a la definición de utopía de Georges Perec en relación con la ciudad y su límite. El conjunto de caminatas y acciones llevadas a cabo en la obra parece decirnos que lo deprimente no sería la imposibilidad de realizar algo deseable, ni siquiera el cumplimiento fallido de un sueño; la utopía sería deprimente por definición y por ello no es casual que la obra se lleve a cabo del lado exterior del borde de la ciudad, es decir, fuera de las visiones utópicas con las que la ciudad capital fue inscrita simbólicamente desde su fundación. Dice Yeregui: “El proyecto tiene que ver con caminar entre los vestigios de utopías que nunca fueron y en estas caminatas aparecen cosas maravillosas que tienen que ver más con nuestras realidades, para mí hay una energía y una potencia en esos diálogos entre cosas que no fueron y las que fueron” (Yeregui-Velasco 2023). La respuesta a la deprimente utopía que la ciudad moderna propone y organiza está justamente por fuera de su frontera en el encuentro improbable entre una pared descascarada y una luz led.

En el proceso, las artistas caminan a menudo sobre la superficie discontinua de las aceras con el muro o los puentes elevados de la avenida a un costado; entre construcciones y baldíos encuentran parques improvisados en alguna esquina y objetos que más tarde modificarán para reintegrarlos a su contexto (imágenes 36-39).



**Imágenes 36-39.** Vistas de la Avenida General Paz y calles aledañas en la zona del conurbano donde se produjo la obra *Bordes*, Buenos Aires, 2023. Fotografías Cynthia Grandini.

Para pensar el conurbano y las características de los lugares por los que caminaban, recuperaron también conceptos de la arquitectura y el diseño urbano, como el de *espacio residual* desarrollado por Francesco Careri, afín a su vez al de *desestructuración urbana*<sup>74</sup>. Aunque ellas no lo mencionan, los lugares, imágenes y descripciones nos recuerdan también lo que Gilles Clement caracterizó como un *tercer paisaje*:

---

<sup>74</sup> Este tipo de espacio presenta todos o varios de los siguientes aspectos: construcciones inacabadas con frecuencia autoconstruidas, espacios vacíos y vialidades que ofrecen continuos saltos en la continuidad tanto de tipo morfológico como funcional. Los espacios de desestructuración integran inmuebles abandonados, disparidad extrema entre usos de suelo, terrenos sin edificación y en desuso que tampoco son campo o jardín, calles con obstáculos o interrupciones en la posibilidad de ser transitadas, corte total o dificultad del flujo hacia o desde otras zonas, comercio informal y falta total o parcial de algún servicio urbano como drenaje y alcantarillado, alumbrado, pavimentación y señalización.

[Espacios] indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre [situados en los márgenes] en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura [cubren] superficies de dimensiones modestas tan dispersas como las esquinas perdidas. [Espacio] desestructurado, incómodo, impracticable (Clement 2007, 9 y 55).

Pero la palabra borde refiere aquí menos a la barrera y más al punto de contacto y reunión entendidos de varias maneras. Esos espacios de desestructuración, en su resistencia a la forma finalizada, están menos sujetos a la estricta vigilancia, a los criterios de la preservación del orden público y a las normas que rigen al paisaje citadino de las zonas patrimoniales o en las que habitan poblaciones con alto poder adquisitivo. La flexibilidad en el ordenamiento territorial permite habilitar otros usos del espacio público, es terreno fértil para lo inesperado que caracteriza a nuestra noción ampliada de espacio. Clement afirma que “el Tercer paisaje puede considerarse una parte de nuestro espacio vital entregada al inconsciente. Se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y manifiestan de una manera aparentemente irresoluta” (57). Podemos oponer lo anterior con la propuesta de Guy Debord a propósito de la deriva:

La extensión máxima del campo espacial no supera el conjunto de una gran ciudad y sus afueras. (...) Las diferentes unidades de atmósfera y vivienda no están, hoy en día, exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa (Debord 1958, 2-3)<sup>75</sup>.

Así como no se puede suprimir lo inconsciente, ya que éste no hace sino retornar con los más variados síntomas, Yeregui y Velasco saben que caminar o cruzar la frontera no la suprime, tampoco es éste su propósito. La General Paz es una frontera a un tiempo tangible y simbólica, que a su vez produce otros bordes menos definidos, igualmente operativos, como los que inciden sobre la

---

<sup>75</sup> Guy Debord, “Teoría de la deriva” (1958) Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (Madrid: Literatura Gris, 1999), 2-3 [en línea]: <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>. Versiones facsimilares de los originales están disponibles en: *La bibliotheque fantastique*. Consulta noviembre de 2021. [www.la bibliotheque fantastique.net](http://www.la bibliotheque fantastique.net).

circulación de las personas, las relaciones entre ellas, la formación y/o conservación de identidades, así como diversas manifestaciones de inclusión y exclusión. Chantal Mouffe afirma que, en lugar de tratar de borrar los rastros del poder y la exclusión, las políticas democráticas requieren hacerlos visibles para que pueda entrar en juego la contestación (en Massey 2008, 153). Trabajar con el potencial de los bordes no implica suprimirlos y tampoco dejar de reconocer los efectos políticos que tienen sobre la vida el diseño y delimitación de la ciudad<sup>76</sup>.

La obra, como hemos visto, toca bordes en el sentido de hibridación conceptual, pero también disciplinar que se hacen tangibles a través de materialidades profundamente concernidas con la combinación de dispositivos electrónicos de índole muy diversa, técnicas analógicas como el bordado, la confección de ropa, el diseño de *software* de código abierto y su adaptación a soportes como el textil expandido mediante tecnología *wearable*<sup>77</sup>. A la par de las caminatas llevaron a cabo acciones e intervenciones, produjeron nuevos objetos y realizaron registros de diferentes tipos, a la multiplicidad existente añaden nuevos elementos, ya sea textuales o electrónicos, mediante la intervención puntual de ciertos lugares con pequeños gestos, como estampar mediante un sello la frase de Perec en un muro o insertar entre dos ladrillos un sencillito aparato luminoso elaborado con

---

<sup>76</sup> En Chile encontramos dos obras contemporáneas de *Bordes*, igualmente críticas de los discursos de la colonialidad, la Modernidad y el progreso, concernidas por la crisis ambiental que integran también un pensamiento espacial complejo; usan la caminata y la deriva como formas de investigar. Una es de Jocelyn Muñoz Báez titulada *Dé\_Tour [etnografía y deriva]* (2017) “programa de investigación expandida que explora la relación entre documentos visuales, memoria social y prácticas visuales y políticas (...) a partir de las derivas y la observación situada [indaga en] formas de resistencia crítica frente a la devastación”. La segunda es de Nancy Mansilla Alvarado titulada *Aparatos de despliegue* (2018) “archivo en proceso que surge de elementos investigados a partir de registros aéreos del país y del andar como una estrategia espacial (...) transformados en textos, nuevos registros, mapas, objetualidades, pedagogías, entre otros (...) reflexiona sobre fenómenos naturales, relaciones geopolíticas y sociopolíticas entre naturaleza y colonización, ocupación, depredación y erosión”. Información extraída de “Archiva. Obras maestras del arte feminista en Chile”. *Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos*. <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/05/archiva-chilena-0901.pdf>.

<sup>77</sup> En términos generales se trata de dispositivos tecnológicos que se integran al cuerpo o la ropa a manera de indumentaria; según Javier Luque Ordóñez (2016), “es aquella electrónica diseñada para ser vestida, bien como complemento o bien como parte de algún material usado en la ropa (...) objetos físicos embebidos con electrónica, software, sensores y conectividad que permiten el intercambio de datos con fabricantes, operadores y otros dispositivos sin intervención humana”.

material de desguace tecnológico (imágenes 40-43). De acuerdo con Marlin Velasco, las múltiples medialidades de la obra fueron surgiendo en el camino:

Me parece que poco a poco se fue corporizando, gran parte el caminar tuvo que ver con eso, con encontrar lo que el propio recorrido nos fuera regalando. Nos dimos cuenta de que ese borde era un lugar donde la gente tiraba cosas. Había mucha basura electrónica que fuimos juntando, la interveníamos y la devolvíamos a la arquitectura para que volviera a formar parte de ese ecosistema urbano, ya no como basura, sino con otra intencionalidad (Yeregui-Velasco 2023).

Por su parte, sobre la cualidad intermedial de la obra, Yeregui comenta lo siguiente: “Yo creo que son todas constelaciones de la caminata, es un tejido donde no puedes sacarle una hebra sin trastocarlo todo, un poco como en la lógica del cristal que va creciendo fractalmente la caminata cristaliza” (Yeregui-Velasco 2023).



**Imagen 40 (izquierda).** Intervención con sello sobre muro / **Imagen 41 (derecha).** Intervención con dispositivo luminoso hecho con desguace tecnológico. *Bordes*, Buenos Aires, 2019. Fotografías Mariela Yeregui / Marlin Velasco obtenidas de *Contemporânea, Santa Maria* vol. 2, núm. 4, e18.



**Imagen 42 (izquierda).** Intervención con tela e hilo sobre muro / **Imagen 43 (derecha).** Intervención con tejido de ligas sobre muro. *Bordes*, Buenos Aires, 2019. Fotografías Mariela Yeregui / Marlin Velasco obtenidas de *Bordes* [blog].

Además de la teoría de la deriva, los situacionistas elaboraron otra propuesta artístico-conceptual a la que denominaron *détournement*. Al respecto Kelly Baum ha dicho que se trata de una variación del montaje dadaísta y surrealista que implica la recuperación, la negación y la reinscripción de materiales encontrados:

... el *détournement* deriva su eficacia del doble significado, del enriquecimiento de la mayoría de los términos por la coexistencia en ellos de sus viejos sentidos y sus nuevos sentidos inmediatos... *Détournement* es ante todo una negación del valor de la anterior organización de la expresión... Pero al mismo tiempo, el intento de reutilizar el ‘bloque *détournable*’ como material para otros conjuntos a fin de expresar la búsqueda de una construcción más vasta (Baum 2008, 28)<sup>78</sup>.

Como la palabra indica, se trata también de un desvío<sup>79</sup> y si bien el *détournement* situacionista fue sobre todo una estrategia de trabajo con la imagen, puede usarse como artefacto teórico. Si lo

---

<sup>78</sup> Traducción propia a partir del original. “According to the SI, *détournement* derives its efficacy from ‘the double meaning, from the enrichment of most of the terms by the co-existence within them of their old senses and their new immediate senses... *Détournement* is thus first of all a negation of the value of the previous organization of expression... But at the same time, the attempts to reuse the «*détournable bloc*» as material for other ensembles express the search for a vaster construction”.

<sup>79</sup> “Although typically translated as ‘diversion’, *détournement* also means ‘embezzlement’ or ‘misappropriation’ (of funds) or ‘abduction’ or ‘seduction’ (of a minor)”, Kelly Baum (2008, 27, nota 7). Otros significados de la palabra son: transformación o modificación; en arte y literatura se traduce como subversión innovadora o parodia.

pensamos en términos espaciales, es posible decir que en *Bordes* las autoras llevan a cabo un *détournement* urbano mediante su andar y sus intervenciones en la calle. Al colocar en ella nuevos materiales modifican ciertos aspectos de la organización urbana —incluyendo en ocasiones las relaciones sociales— y le suman nuevos significados que resultan de esta interacción, pero los significados previos no se anulan, más bien sufren un desvío y llegan a un nuevo borde.

Sus intervenciones despliegan una lógica feminista de relación espacial no avasallante, no son invasivas, no dejan marcas permanentes, no apuestan a la gran escala. Producen objetos pequeños que introducen en la grieta ya existente de una pared. Trabajan a partir de la recuperación de materias de desperdicio, prefieren la tecnología blanda (tela, red plástica, estambre, alambre, pequeños focos led) fuera de la actitud hegemónica de producción de tecnología (volveré sobre ello). Imaginemos de nuevo la frontera a partir de lo que se acaba de decir: en *Bordes* se trata de hacer de ella un lugar de pensamiento, de transformación y fricción de significado, no un obstáculo que abolir —lo que por otro lado es imposible tomando en cuenta las dimensiones de la infraestructura que la sostiene mediante puentes elevados, desniveles, túneles, enrejados, muros de contención, etcétera— colocarse al otro lado, en su orilla y llevar a cabo estos recorridos, acciones e intervenciones, nos habilita para reconocer relaciones sociales conflictivas o desiguales, para establecer otras desde lógicas distintas, así como para producir figuraciones alternativas como los mapas.

Hemos visto en el capítulo anterior que el paisaje es una construcción ligada a un artificio, una representación de las geometrías del poder que operan sobre él. Esto es igualmente cierto para el mapa; sin embargo, mientras que los dispositivos de producción de paisaje se han hecho “transparentes” al grado de equiparar paisaje con naturaleza, los mapas conllevan una forma de producir la representación con particularidades técnicas que resultan mucho más evidentes y piden del observador otras habilidades para interpretar la imaginación del espacio cifrada ahí.

¿Cómo mostrar la unión tiempo-espacio y sus trayectorias inherentes en una representación de este tipo? Las artistas se propusieron producir cartografías opuestas a las normalizadas —como lo son aquellas que producen las instituciones cartográficas o las del tipo Google Maps— y generar en cambio representaciones que conjugan la experiencia del andar. Del poder y transformación imaginativa que implicaba la producción de mapas estaban también conscientes los situacionistas y aludían en sus ejercicios psicogeográficos al “terreno pasional” que entraba en juego, ya sea que los mapas fueran elaborados desde un régimen monárquico y colonial, desde el Estado nación, desde una corporación tecnológica como Google, éstos no sólo refieren sitios materiales y sus características físicas, dan cuenta del poder implícito en la división de superficies, en el acto de nombrarlas o consignar su propiedad (privada o pública, nacional, internacional, en disputa). Como ha dicho Lucy Lippard (1983), hasta el más sencillo mapa que elaboremos con nuestras manos, “tiene una belleza formal inherente como dibujo y satisface un anhelo básico de orden al ofrecer una sintaxis, un lenguaje a través del cual apreciar, sin representar, el paisaje” (121-122). En el caso del proyecto *Bordes*, los recorridos tienen dos formas de representación cartográfica ligadas a diferentes tecnologías, que presentan al mismo tiempo sus alfabetos y lenguajes. En un primer momento vistieron prendas diseñadas para la ocasión, que llevan adheridos dispositivos GPS de código abierto que registran sus recorridos (imágenes 44-46).



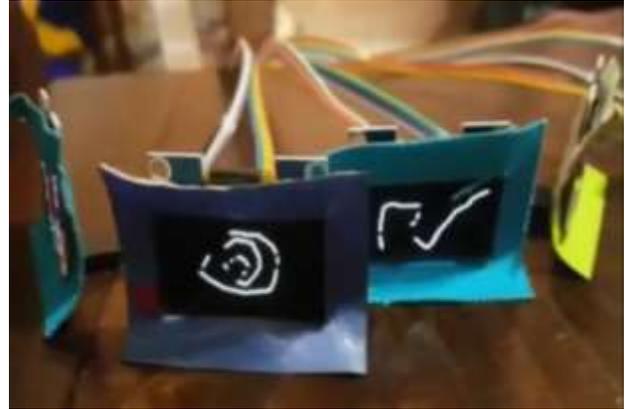
**Imagen 44 (izquierda).** Marlin Velasco, *Bordes*, Buenos Aires, 2019 la artista viste una de las blusas que diseñaron y lleva el carrito construido para trasladar los materiales de las intervenciones. Fotografías Mariela Yeregui / Marlin Velasco obtenidas de *Contemporánea, Santa Maria* vol. 2, núm. 4, e18. **Imagen 45 (derecha).** Blusas colgadas en la exposición “Las ruinas que el vacío dejó” curada por Néstor Zonana, galería Pabellón 4, Buenos Aires, 2020. Fotografía obtenida de *ArteOnline.net*.



**Imagen 46.** Detalle del bordado en una de las blusas en la exposición “Las ruinas que el vacío dejó” curada por Néstor Zonana, galería Pabellón 4, Buenos Aires, 2020. Fotografía obtenida de *ArteOnline.net*.

En un segundo momento, las trayectorias registradas por el dispositivo GPS son desplegadas sobre pequeñas pantallas enmarcadas con materiales flexibles y coloridos como hule o fieltro, lo que las hace lucir casi como un juguete que resiste en su parodia el control implícito en la

geolocalización (imágenes 47-48)<sup>80</sup>. Con estas estrategias las artistas materializan parte de la experiencia del tiempo en una superficie y hacen simultáneo lo sucesivo al condensar la experiencia en una imagen.



**Imagen 47 (izquierda).** Mariela Yeregui, mapas bordados sobre tela traslúcida. **Imagen 48 (derecha).** Pantallas que reproducen las diferentes caminatas realizadas. Documentación de la exposición “Las ruinas que el vacío dejó” curada por Néstor Zonana, galería Pabellón 4, Buenos Aires, 2020. Fotografías obtenidas de *ArteOnline.net*.

Resulta estimulante la invitación que hacen estas artistas, de entrada, sus mapas rehúyen la función más comúnmente asociada con estos, por ejemplo, el ser usados para ubicar un lugar o una dirección. Su cartografía no se ocupa particularmente de producir representaciones en concordancia con lo visible y/o sus cualidades medibles. La concordancia buscada en *Bordes* no es de escala y orientación, no registra la división administrativa entre centro y periferia, sino el sedimento emotivo del lugar y el recorrido, la impronta que ha quedado y que no es asimilable a la superficie, aunque parta de ella. Prolongación sensible de la experiencia a la vez que relato afectivo<sup>81</sup>. Los mapas

---

<sup>80</sup> Regina José Galindo usó la tecnología GPS en la obra *Un latino cerca de ti* (2015) donde tematiza la migración ilegal hacia EE. UU. portando un brazalete similar a los que son colocados por la policía a los migrantes para mantenerlos localizados. La obra fue comisionada y producida para la muestra *Bearing Witness* en *The Van Every / Smith Galleries*, Davidson College, Estados Unidos. Con otro objetivo, pero también usando GPS Paola Dávila produjo la obra *Juegos* expuesta en la *XIX Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen* en 2022 en ella la artista caminó por su casa con un dispositivo geo localizador y más tarde imprimió los recorridos mediante cianotipia. En el capítulo 4 volveremos sobre la producción de mapas con tecnologías GPS, esta vez creados desde colectivos de búsqueda de personas desaparecidas.

<sup>81</sup> Vemos resonancias de esta manera de producir mapas en la brasileña Rosana Ricalde quien en varias obras usa motivos formales característicos de la cartografía para crear a partir de la memoria y las relaciones subjetivas con el

resultantes crean el espacio puesto que éste, como hemos visto, no es algo dado y no está hecho sólo de materia tangible, sino que se produce constantemente con memorias y relaciones históricas y afectivas que en este caso son resultado, entre otras cosas, de la experiencia de las caminatas llevadas a cabo. Son experimentación y producción de significado, son resultado de lo real, aunque no lo reproducen, como no lo hace ningún mapa. Yeregui y otras artistas han gestado la noción de *geopoéticas*, como grupo definen sus intereses del siguiente modo:

Compartimos como punto en común el estudio y el mapeo de los territorios circundantes, fronterizos, biológicos, periféricos y simbólicos que habitamos. Utilizando el relato, el cuerpo, lo procesual, las activaciones y una serie de maquinarias y dispositivos intentamos hacer confluir diversas líneas de fuerza que operan sobre el hacer del arte, las culturas, las identidades, el diálogo con los otros, el espacio y el tiempo<sup>82</sup>.

Para el arte elaborado desde la geopoética resulta decisivo representarnos el espacio de formas que no sean útiles a los poderes que controlan el territorio e inclusive que los desmientan. Se trata de crear lugar donde en apariencia sólo hay superficie, entrelazar lo que hay a ras de piso con la imaginación y así producir una huella propia del andar afectivo. Andar es así transformación, descubrimiento e invención.

Otra parte de la experiencia de *Bordes* se tradujo en mapas bordados sobre tela traslúcida dispuestos posteriormente uno detrás de otro a manera de capas en un archivo de edición de imagen del tipo Photoshop, llevando a cabo así una suerte de trasposición medial. La aparente inutilidad del mapa no es resultado de la pérdida de conexión entre las calles andadas y las producciones

---

territorio. Otro ejemplo es Annette Messager con su *Mapa del país de la ternura*, diálogo intertextual con la *Carte du Tendre* que Madeleine Scudery hizo para su novela *Clélie, histoire romaine* (1654). Para conocer más piezas que reúnen caminata y mapeo ver el minucioso libro de Karen O'Rourke *Walking and Mapping. Artists as Cartographers* (2013) donde analiza gran cantidad de obras con estos componentes en su mayoría vinculadas a la tecnología digital, aunque no solamente.

<sup>82</sup> El *Laboratorio de Geopoéticas Subalternas* está integrado por 14 mujeres artistas, docentes e investigadoras de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la UNTREF, cuentan con varios proyectos de los cuales *Bordes* y *Desandar la frontera* de Mariana Corral y Mariana Lombard están directamente relacionados con la caminata. *Laboratorio Geopoéticas Subalternas*. <https://geopoeticassubalternas.wordpress.com/>.

resultantes, al contrario, al tener como punto de partida la experiencia de caminar sobre el terreno, las decisiones plásticas que se toman durante su manufactura están informadas por ese contacto, de tal modo que la línea que marca el recorrido no es convencionalmente recta, sino que presenta curvas y giros, muestra cruces de una acera a otra y su trazo es irregular. Los diferentes predios representados tienen distintos colores o texturas, dando así a cada uno cierta particularidad que rehúsa la homogeneidad (imágenes 49-50). Y si bien estos mapas no permiten orientarse por las calles y difícilmente podrían ayudarnos a reconocer en el terreno lo que está representado en ellos —al menos sin haber estado previamente ahí y sin una guía para leerlos— a cambio nos ayudan a pensar ese dispositivo llamado mapa, así como sus usos y maneras de elaboración. “Caminar por las calles es lo que vincula la lectura del mapa con la propia vida vivida”, ha dicho Rebecca Solnit (2015, 279). Al igual que otros mapas, estos han requerido de un trabajo colectivo y hay en ellos un código de lectura, pero aquí hay además una vivencia del cuerpo, compartida por quienes los elaboraron, hay también la reunión de diálogos y una suma difícil de medir de tiempo y afecto compartido.



**Imagen 49 (izquierda).** Marlin Velasco, detalle de paño cartográfico electro-textil, 2019. Fotografía Mariela Yeregui/Marlin Velasco obtenida de *Contemporânea, Santa Maria* vol. 2, núm. 4, e18. **Imagen 50 (derecha).** Mariela Yeregui, detalle de mapa electro-textil, 2019. Fotografía Mariela Yeregui / Marlin Velasco obtenida de *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XVIII, núm. 2.

Al sumar entramados complejos de afectividades y afectaciones se reformula nuestra noción de lugar, en la lógica de una espacialidad abierta que incluye entre sus componentes los nudos de cada tejido social con sus fricciones y tensiones que muestran cómo, en realidad, el espacio es co-construido, es decir, hecho de correlaciones con las historias de los otros (Massey 2008, 118). Las emociones y los afectos son temas transversales en la obra de Yeregui, su manera de producir con tecnología está marcada por ese interés. En este sentido, produce a contracorriente en uno de los campos que en su opinión tiene un fuerte sesgo corporativo, ideológico y patriarcal. La artista cuenta que en los noventa había pocas artistas mujeres trabajando con código y electrónica; ante ese escenario la pregunta que surgió fue: ¿cómo hacer para salir del paradigma que permea estas tecnologías que tiene que ver con la Modernidad, cierta mirada tecnocrática y glorificación del mundo digital, para operar desde otro lugar donde emerja lo emocional y la máquina salga del universo de la razón instrumental? En parte la respuesta fue llegando a partir del trabajo con el cuerpo y el espacio fuera de la pantalla, donde la obra se entiende como un sistema relacional que detona procesos emocionales. Yeregui ha denominado *tecnología emotiva*<sup>83</sup> a la que ella materializa en obras donde las imperfecciones corporales de la máquina y de lo humano producen lo afectivo, un tipo de producción tecnológica “simple” que hace surgir la complejidad a partir del entramado de relaciones (Yeregui 2022).

Para ella, ser una artista mujer ha sido crucial en lo que toca a su producción artística y su relación con los diferentes medios, lo cual también ha orientado de algún modo su trabajo en una nueva dirección. Opina que el campo del arte y la tecnología es un escenario tradicionalmente asociado a lo masculino, un ambiente tecnocrático y falo-céntrico, que siempre fue muy adverso para

---

<sup>83</sup> La artista cuenta que adopta esta denominación usada por primera vez por Graciela Taquini en un texto escrito sobre la obra de Yeregui en 2006 titulado “Hacia una tecnología emotiva. Bases para un catálogo razonado”.

las mujeres. En los últimos años su trabajo se ha tornado más crítico: “Me interesa la emotividad tecnológica, sin estereotipar y decir que las mujeres somos emocionales, pero sí tenemos otras formas de sentipensar, por eso el gesto de analogizar, de ‘hackear lo tecnológico’. También hago más proyectos con colectivos de mujeres, creo en las activaciones que se producen en esos espacios” (Yeregui-Velasco 2023)<sup>84</sup>.

La experiencia de extranjería de Marlin Velasco trajo consigo una particular atención a lo que pasaba a su alrededor. Velasco transitó este lugar de otredad generando paisajes sonoros que le permitieran entender y hacer suya la ciudad a la que recién llegaba. En los recorridos realizados en la obra *Bordes* el extrañamiento la llevó a preguntarse a qué respondía determinada organización o uso del espacio o cómo se tejía ahí el lazo social, lo cual incluye los ojos que miran, las voces que interpelan y el efecto diferenciado que nuestro cuerpo produce con su andar.

Este filo particular del estar en un lugar es tematizado de modo explícito por la artista Amanda Gutiérrez (México, 1978), artista cuya obra veremos a continuación y que realiza su trabajo en países diferentes al de origen donde vivió sus primeros años. Se ha mostrado especialmente interesada en trabajar con las diferencias en las dinámicas locales y las relaciones identitarias de pertenencia o exclusión que se juegan en los lugares, con las tensiones que esto puede implicar, dependiendo de la posición específica que se ocupe en esta geometría del poder que está en permanente reorganización a diferentes niveles. Gutiérrez es una artista formada originalmente en la escenografía que muy pronto en su trayectoria se vinculó con la tecnología y el performance. Ha desarrollado un buen número de piezas multimedia que involucran el sonido y el video en géneros

---

<sup>84</sup> De los innumerables trabajos que abordan esta relación remito Karla Jasso (2008) ya que, si bien los ejemplos artísticos que analiza son claramente *high tech* y circulan en una esfera hegemónica de exhibición y distribución, desarrolla de modo cuidadoso los debates históricos previos en torno a tecnología, feminismos y arte. Ver también los artículos de Tania Pérez Bustos quien desde un enfoque etnográfico y de género analiza los saberes tecnocientíficos, los saberes populares y algunas prácticas estéticas, especialmente las relacionadas con la producción textil. Ver ambas referencias en la bibliografía de este capítulo.

cercanos al documental. Cuenta con varios proyectos de caminata a través de los cuales investiga ciudades y se acerca a modos de convivencia entre personas de orígenes diversos. Su condición de inmigrante y su interés por la caminata la llevaron muy pronto a desarrollar proyectos en los que la comunidad y la construcción de la memoria colectiva de los lugares eran aspectos importantes.

Uno de los primeros trabajos de Gutiérrez signados por esta circunstancia puede verse como fundacional ya que presenta reflexiones que más tarde seguirá explorando, se trata de *Pilsen Derivas* (imágenes 51-54), realizado en la ciudad de Pilsen, Chicago, donde vivió diecisiete años y a la cual llegó para vivir y estudiar lejos del miedo habitual que implicaba el día a día en el lugar donde residía en México: “[En Pilsen] hicimos un proceso de dos o tres meses hasta que realizamos una exposición, todo fue a partir de la caminata, eso me ayudó a encontrar diferentes metodologías para incursionar en el barrio y entenderlo y a crear metodologías pedagógicas de la caminata” (Gutiérrez 2023).

Desde entonces, las personas y grupos a los que se ha acercado para trabajar colaborativamente comparten con ella estos intereses y una cierta condición de otredad, como es el caso de su trabajo en Sunset Park en Brooklyn, Estados Unidos, barrio con un alto porcentaje de población inmigrante en donde vivió tres años después de dejar Pilsen<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Entre sus producciones en barrios destacan como Harlem (Nueva York, Estados Unidos), Barrio Chino (Ciudad de México, México), Sant Narcís (Girona, España), caracterizados por su numerosa población inmigrante. Actualmente la artista vive en Montreal, Canadá, donde cursa un doctorado en el campo de la ecología acústica.



**Imágenes 51-54.** Amanda Gutiérrez, *Pilsen Derivas*, Pilsen, 2014. Registro de diferentes momentos del proceso. Fotografías obtenidas de *PILSEN Deriva* [blog].

Estamos ante una artista urbana que usa como medios predominantes la fotografía, el video, el audio y la caminata, con especial interés en su variante sonora, que es hoy por hoy uno de los afluentes más nutridos de esta forma de arte<sup>86</sup>. Lleva a cabo con frecuencia proyectos de varios

---

<sup>86</sup> Hildegard Westerkamp, a quien se adjudica la creación del concepto *soundwalk* lo define así: “Un paseo sonoro es cualquier excursión cuyo objetivo principal sea escuchar el entorno. Exponer nuestros oídos a cada sonido que nos

meses y, al igual que Yeregui y Velasco, durante sus procesos de trabajo suele realizar mapas (en su caso de carácter efímero), que se materializan como una suerte de *collages* expandidos, confeccionados a partir de objetos de diferentes tipos que pueden ser recuperados de las calles o bien aportados por los diferentes participantes.

Es interesante mencionar que en la sesión número 5 de la obra *Pilsen Deriva* Gutiérrez recupera también a los situacionistas y propone revisar colectivamente el proyecto *New Babylon* (1956-1974) del artista holandés Constant Nieuwenhuys, quien formó parte del grupo situacionista dentro del cual inició ese proyecto de largo aliento, que nos lleva de nuevo a la idea de utopía. *New Babylon* —o *Dériville* como fue nombrada en un principio por su autor— ha sido considerada “la última gran utopía del arte europeo”, de acuerdo con el Museo Reina Sofía (MNCARS 2017)<sup>87</sup>. A ella se consagró Constant durante dieciocho años, en los que realizó una gran cantidad de mapas, collages, esculturas, maquetas y otras producciones visuales, así como textos reflexivos, descripciones y manifiestos destinados a explicar cómo podría verse esta ciudad, cómo sería la vida en ella y cómo serían sus habitantes una vez que la tecnología hubiera liberado a la humanidad del trabajo obligatorio y ésta pudiera dedicarse a la creatividad. Vale decir que Constant no buscaba inventar una ciudad de ficción, sino una que pudiera existir y ser habitada realmente: “una nueva ciudad para una nueva vida”.

---

rodea, sin importar dónde estemos. (...) Dondequiera que vayamos daremos prioridad a nuestros oídos”. Traducción propia a partir del texto “Soundwalk” de Hildegard Westerkamp (2001).

<sup>87</sup> El Museo Reina Sofía montó una exposición titulada *Constant New Babylon* y editó un catálogo con rico material visual que documenta el proyecto e incluye valiosos textos de estudiosos que lo ponen en contexto y analizan desde diferentes perspectivas (Museo Reina Sofía 2017).

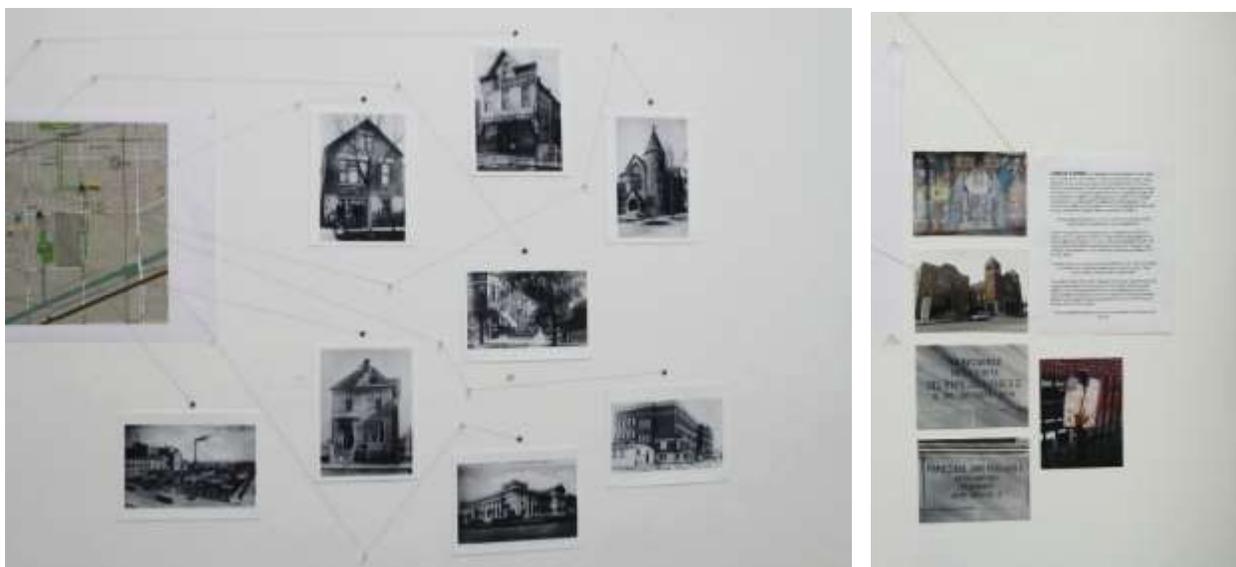
Gutiérrez propone a los participantes usar el trabajo de Constant (imágenes 55-56) como herramienta reflexiva para pensar su ciudad, su barrio y sus necesidades, hacer de la propia experiencia la fuente para modificar su contexto y activar sus deseos. El resultado parte de un viejo mapa de Pilsen, del cual nacen líneas que exceden los bordes del mapa con los contenidos más diversos (imágenes 57-59).



**Imagen 55 (izquierda).** Constant Nieuwenhuys, *New Babylon Nord*, 1958. **Imagen 56 (derecha).** Constant Nieuwenhuys, *New Babylon-Ámsterdam*, 1963. Fotografías obtenidas del catálogo MNCARS 2017.



**Imagen 57.** Amanda Gutiérrez, *Pilsen Derivas*, Pilsen, 2014. Registro de la presentación de los mapas producidos durante el proceso, MANA Contemporary Chicago. Fotografías obtenidas de *PILSEN Deriva* [blog].



**Imágenes 58-59.** Amanda Gutiérrez, *Pilsen Derivas*, Pilsen, 2014. Registro de la presentación de los mapas producidos durante el proceso, MANA Contemporary Chicago. Fotografías obtenidas de *PILSEN Deriva* [blog].

Con el tiempo, a sus reflexiones sobre la ciudad, la historia, la memoria y la movilidad se han sumado el interés en otras formas de desplazamiento más allá de la funcionalidad convencional con dos pies. Un trabajo que reúne estos intereses es el que realizó durante la residencia SU-CASA patrocinada por el Lower Manhattan Cultural Council Alude, de la cual se produjo el disco en vinyl *Sights and Sounds. Strolling Through New York City* (2017)<sup>88</sup> que se hizo en colaboración con adultos mayores, algunos de los cuales usan aparatos para moverse. El trabajo involucró medios como la caminata, la fotografía, el relato y el sonido con el objetivo de recuperar la memoria sonora de los participantes que compartieron sus experiencias sonoras en Nueva York. Al respecto la artista cuenta: “las personas con sillas de ruedas o de la tercera edad como con las que desarrollamos el disco, me ayudaron a entender otras relaciones corporales, relaciones con sillas de ruedas o andaderas que son, por así decirlo, su interfase de movimiento en el espacio” (Gutiérrez 2023).

<sup>88</sup> Para escuchar el disco y conocer la documentación del proyecto ver el blog *Walking in Manhattan SU-CASA residency* <https://walkinghamilton.tumblr.com/>.

Su obra titulada *Flâneuse*>*La caminanta*, encarnó en su momento varias de sus preguntas por el caminar, esta vez con un eje de reflexión centrado en el género, y también la llevó al final a posicionamientos relevantes que incluso contradicen la elección inicial de ciertos conceptos. Para este trabajo la artista propone la narración, la deriva y la psicogeografía, como herramientas de observación e investigación histórica, urbana, social y cultural, con el objetivo de pensar la relación entre los espacios urbanos y las personas que los habitan, en especial las mujeres. Hablamos de observación, pero no distanciada, no es la del *flâneur* y su privilegio de ver sin ser visto, más bien encontramos una forma de mirar participante e implicada, que se hace desde perspectivas diversas. El primer aspecto para destacar es que la obra pone de manifiesto que la mirada no está descorporizada.

Pero si hablamos de una *flâneuse*, es pertinente recordar que esta palabra es una adaptación de *flâneur*, personaje que en el siglo XIX fue caracterizado por Charles Baudelaire como un observador apasionado para quien:

[R]esulta un gozo inmenso elegir su morada en lo múltiple, en lo voluble, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, sin embargo, sentirse en casa por doquier; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto del mundo (...) un *príncipe* que pasa por doquier de incógnito (Baudelaire 2018, 21).

En la realidad latinoamericana de nuestro tiempo —aunque quizás en alguna medida esto pueda ser extensivo a otros tiempos y lugares— la libertad y despreocupación del anonimato entre la multitud resultan ajenas para la mayoría de las mujeres y también para toda persona que por el motivo que sea se considere fuera de la norma en el lugar por donde transita<sup>89</sup>. Volviendo a

---

<sup>89</sup> La investigadora y curadora María Laura Rosa (2014) ha estudiado el trabajo del colectivo feminista argentino Mujeres Públicas fundado en 2003 y las profundas implicaciones políticas que tiene caminar juntas, también hace un análisis de la idea y función del mapa en dicho colectivo, ver referencia en bibliografía de este capítulo. En el apartado “Cursos, exposiciones, espacios, plataformas y redes sociales” de la bibliografía pueden encontrarse también otros colectivos de mujeres caminantes.

*Flâneuse*>*La caminanta*, el proyecto contemplaba la realización de seis entrevistas<sup>90</sup> grabadas a manera de video documental con cámara 360° y sonido binaural, de tal modo que posteriormente pudieran ser vistas mediante el uso de cascos de Realidad virtual (RV) por otras personas que no fueron parte de la acción<sup>91</sup>. El material disponible del proyecto consiste en una video/caminata introductoria (*teaser*) con la artista sola y tres caminatas más ocurridas entre 2018 y 2019 y que la artista realizó acompañada en los siguientes lugares: Nueva York (EE. UU.), Abu Dabi (Emiratos Árabes Unidos) y Ecatepec (México). En cada ocasión invitó a una mujer conocida suya a realizar juntas una caminata en un lugar elegido por ellas en función del “significado personal en su cotidianidad y en relación a inclusión, seguridad, vulnerabilidad, y auto-afirmación” (Gutiérrez página web). En el camino, ambas dialogan sobre su experiencia peatonal como mujeres en las ciudades donde viven. “[L]a mayoría son mujeres de color, lo que se llama mujeres de color en el Norte Global, porque me interesaba mucho su experiencia de caminata de mujeres racializadas”. Cuenta que una de las caminatas se realizó con una mujer y un niño de cinco años, donde dicha mujer “platicaba su experiencia al transitar la ciudad con una carriola con la movilidad que significa la maternidad” (Gutiérrez 2023).

El *teaser* del proyecto *Flâneuse* (imagen 60) funciona como declaración de principios de la obra, al hacer explícitas varias de las preocupaciones que lo detonan. Ahí la artista refiere el privilegio de tránsito que el cuerpo masculino experimenta libre de preocupaciones, hipótesis que

---

<sup>90</sup> En los canales de la artista se afirma que el plan se vio interrumpido debido a la pandemia por Covid-19. De la totalidad de caminatas sólo tiene publicadas las que se relatan aquí brevemente, a la pregunta sobre la posibilidad de tener acceso a la totalidad, la artista respondió que prefiere no difundirlas ya que ha dejado de impulsar el concepto de *flâneuse*.

<sup>91</sup> Javier Maderuelo (2008, 25) recuerda un obra de Richard Long quien en 1969, en el contexto del proyecto de la *Galería televisiva* (Fernsehgalerie) de Gerry Schum, hizo un recorrido grabando lo que miraba: “realizó una caminata de diez| millas con una cámara al hombro, colocada a la altura de sus ojos, haciendo partícipe al espectador de la experiencia de su propia manera de mirar el recorrido mientras camina, de tal forma que lo que aparece en la pantalla es una serie de secuencias de paisajes solitarios sobre los que la cámara-ojo avanza, con la línea del horizonte como meta”.

buscará confirmar en el conjunto del trabajo. Esta introducción arranca aludiendo a las palabras *flâneuse* y *caminanta* contenidas en el título: “palabra en francés y español que técnicamente no existe” (Gutiérrez, canal de Vimeo). En el plano verbal aquí empieza la réplica que la obra propone a la figura del *flâneur*, al usar un neologismo en femenino de palabras que siempre se han usado en masculino.

El punto de vista de la cámara es un marcado ángulo en picada que apunta en todo momento a la artista vestida con una gabardina negra larga, que quizás de modo involuntario evoca el atuendo del *flâneur* del siglo XIX. Esta *flâneuse* sostiene en las manos el control de la cámara que la graba y así es al mismo tiempo quien camina, quien mira y quien produce la imagen de sí misma y de quienes se cruzan con ella.



**Imagen 60.** Amanda Gutiérrez, *Flâneuse / La caminanta* (teaser del proyecto), Nueva York, 2018. Captura de pantalla obtenida de *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> Pueden consultarse los enlaces a los videos en el apartado “Amanda Gutiérrez” de la bibliografía de este capítulo.

A la ansiedad del sujeto mujer, resultado de haber sido históricamente receptora de la mirada, la artista responde con un ojo que mira en 360°. Al temor que la ha obligado a mirar sobre su hombro, ella opone una producción multimedia que le permite “dominar” el espacio circundante para sentir ese empoderamiento buscado. El ritmo se mantiene constante, no mira hacia adelante, no contempla los alrededores, más bien hace caso omiso de ellos, en apariencia no le importa chocar con los muchos transeúntes y ciclistas que circulan a su lado en ambas direcciones del puente. De hecho, camina sobre la línea que divide a quienes va en una dirección y en otra, está así en medio y a la vez al margen de ese flujo, como representando la conciencia misma de su andar como mujer en una condición de observación y participación.

Lo dicho en su introducción hace una afirmación acerca del espacio público como escenario de construcción de subjetividad, pero refiere una percepción de acoso y vulnerabilidad en el espacio urbano, no sabemos si la sensación expresada es parte de la experiencia vivida ahí o si es extensiva a todas las ciudades y con qué grado de similitud. En la imagen ella camina por el puente Brooklyn que, a esa hora y por el ambiente que priva, no parece ser un lugar peligroso para transitar, pero es una metáfora eficiente de la multiculturalidad y el cruce de fronteras que ella misma ha realizado y cuyo alcance es mucho más que físico. El silencio introspectivo característicos de lo que Susan Buck-Morss en su conocido texto “*The Flâneur, the Sandwichman and the Whore*” llama el “estilo perceptivo” del *flâneur*, se transfigura con esta caminante productora de imágenes cuyo aparato de grabación y reproducción introducen un cambio en la percepción del espacio. La autora también refiere cómo el *tempo* de la *flânerie* del siglo XIX ha sido arrasado por la velocidad de la producción masiva y la transportación a motor del siglo XX<sup>93</sup> (Buck-Morss 2005, 102). A esa velocidad de los

---

<sup>93</sup> La artista mexicana Marcela Armas ha llevado a cabo una interesante acción sonora titulada *Ocupación* (2007) concernida por este problema, en ella la artista camina sobre el arroyo vehicular aprovechando el atasco en una calle tomada por el tráfico. Su producción hace tiempo está en diálogo con la tecnología y para esta obra ideó un

motores podemos sumar en el siglo XXI la superproducción mediática y su rápida obsolescencia, así como un cambio significativo en la producción y cualidades materiales de las imágenes. En esta obra de Amanda Gutiérrez tenemos un proyecto que hace suya la estética de la realidad virtual y lo que ésta implica en la experiencia, como un intento de avanzar un tramo en la recreación de una situación a través de un dispositivo digital. Si vemos los videos sin los cascos de RV, es decir, a través de las visualizaciones disponibles en la red, la perspectiva provocada por la cámara torna la imagen esférica y cerrada en torno a ella, como un contenedor no planeado para las preguntas que aparecen en subtítulos en inglés:

¿La caminata es un privilegio del cuerpo masculino?  
¿Por qué mi cuerpo es un blanco vulnerable en las calles?  
¿Puedo sentirme segura en un lugar donde el cuerpo femenino es sexualmente acosado?  
¿Dónde puedo caminar y sentir empoderamiento?  
Mi trayecto debería ser mi propia decisión, porque mis decisiones me definen como individuo.

Contrario a la intención de la artista, la distorsión que produce la cámara nos mantiene fuera de la inmersión o sensación de presencia, porque no dejamos de percibirla con extrañeza, este es un caso extremo en lo que se refiere al registro de una acción pues, al ubicarse tan fuera de la convención a la que estamos más habituados, implica una dificultad adicional hacerse una idea de cómo pudo ser. El proyecto *Flâneuse* tuvo un periodo de vida y exposición en varios espacios institucionales en sus diferentes niveles de avance y madurez entre 2018 y 2020, pero hacerla posible fue cada vez más difícil. Como vimos antes con Yeregui, Gutiérrez también ha tenido desencuentros y reajustes en su relación con la tecnología, atravesados por el marcado componente de género que ha experimentado en ese campo. De acuerdo con su testimonio, parte del problema fue que los cascos RV eran caros y

---

dispositivo que carga en la espalda provisto de 7 cláxones de diferentes tipos con los cuales provoca la reacción de las personas dentro de los coches. De acuerdo con la artista este trabajo plantea: “la soberanía del cuerpo en el contexto de una sociedad consumista y el crecimiento urbano exacerbado”. *Marcela Armas* [página web] <https://www.marcelaarmas.net/?works=ocupation>.

requerían un sistema central; ella trató de generar versiones más accesibles consiguiendo cascos móviles que no dependieran de un sistema complejo, pero tenía que estar cambiándolos debido a la obsolescencia programada. Los dos factores expuestos la llevaron a reevaluar la relación que establecería con la tecnología en obras futuras:

Una de las razones por las que terminó el proyecto [*Flâneuse*] tiene que ver con el espacio virtual inmersivo, encontré que esta tecnología es carísima y muy elitista, muy poca gente tiene acceso a ella. Sus límites eran claros en cuanto a quiénes van a verla y cómo se va a difundir, ahí sentí que topé con un muro. En Nueva York, que es la meca de realidad virtual, tuve acceso a algunas cosas, pero me di cuenta de que quienes hacen estos algoritmos y desarrollan estas tecnologías son en su mayoría hombres blancos y tampoco me gustó la relación tecnología-feminismo que existía ahí. Por eso dejé de hacer realidad virtual y ahora hago realidad aumentada, que es mucho más accesible (Gutiérrez 2023).

A pesar de que en el video introductorio la vemos caminando sola, éste no es el tipo de caminata más común en su obra. Gutiérrez no es una artista que busque la caminata individual y contemplativa. Además de lo que hemos dicho en relación con la manera en la que actualiza la figura del *flâneur* al establecer una relación diferente de la mirada y la voz, encuentro otro factor decisivo en que las acciones caminantes que organiza son resultado de una convocatoria abierta a la participación que involucra estrategias como el relato colectivo de experiencias, la elaboración de la historia oral de los lugares, la recuperación de materiales históricos como postales, carteles o volantes, entre otros, que son valiosos para producir el relato de las historias locales. Esta es una de las partes que quiero recuperar de la obra *Flâneuse*, la manera en que el contemplador distante y distraído figurado por el *flâneur* cede su lugar al intercambio de la voz y la escucha donde cobran importancia la cercanía y los vínculos que se tejen en el andar colectivo. Al respecto declara:

A mí ya no me interesa la caminata individual o como experiencia estética por sí sola, tampoco pensamientos acerca de mi propio ser dentro de la caminata. Caminar es interesante como ejercicio de reflexión política y por ende busco hacer acciones donde se puedan expresar preocupaciones no solamente estéticas, sino también sociológicas y etnográficas de lo que sucede cuando caminamos colectivamente. La caminata individual, la audio guía o audio caminata con audífonos me parecen formas hiper individualistas y considero que en

ese ejercicio de individualidad hay mucho de las relaciones y el estilo de vida del Norte Global (Gutiérrez 2023).

La obra muestra experiencias radicalmente distintas en cada una de las caminatas. En la ciudad de Nueva York tenemos la caminata con la artista y cineasta Walis Johnson<sup>94</sup> cofundadora con Amanda Gutiérrez de la *Brooklyn League of Women Walkers* (BLWW)<sup>95</sup> cuyo objetivo era compartir experiencias de trabajo en metas comunes de inclusión y feminismo interseccional (aquel que establece cruces entre clase social, etnicidad, identidades sexo genéricas, edad, y capacidades físicas diversas). En su testimonio, Walis dice sentirse segura en general caminando por la calle y recuerda que en su adolescencia y juventud solía caminar mucho cuando salía de las fiestas sin haberse sentido en peligro o con miedo, la sensación que tiene es de tranquilidad. El relato gira en torno a sus vínculos con los lugares por los que pasan y anécdotas que han conformado su relación afectiva y de pertenencia con su barrio (imagen 61). Como en los proyectos previos de Gutiérrez, estas memorias afectivas son el motivo del andar en conjunto, habla de la influencia de los lugares en nuestras vidas.

---

<sup>94</sup> Artista y cineasta interdisciplinaria cuyo trabajo documenta la experiencia y la poética del paisaje urbano a mediante la historia oral, el cine etnográfico y las prácticas de caminata de los artistas. Interesada en la intersección de cine documental, performance y arte socialmente comprometido. Cuenta con experiencia de trabajo con organizaciones comunitarias de base en diversos lugares de EE. UU. Datos extraídos de *The Graduate Center. City University of New York*. <https://www.centerforthehumanities.org/programming/participants/walis-johnson>.

<sup>95</sup> Además de la web de la BLWW puede verse la presentación preliminar del proyecto “La Caminanta VR / Artist Presentation” en: *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/470226180>.



**Imagen 61.** Amanda Gutiérrez, *Flâneuse / La caminanta* (Caminata con Walis Johnson), Clinton Hill, Nueva York, Estados Unidos, 2019. Captura de pantalla obtenida de Amanda Gutiérrez [canal de Vimeo].

Esta experiencia es bastante cercana a la definición más simple de *psicogeografía* que implica el reconocimiento de las fuerzas que construyen los lugares desde el poder, de las pasiones personales en juego y de las mutuas interferencias, así como de los efectos ambivalentes que esta combinación provoca en nuestro horizonte de vida y la importancia de cobrar consciencia de ello. Y ya que hemos mencionado varias veces las palabras *lugar* veamos la definición del geógrafo cultural Jon Anderson cuya idea de lugar es complementaria a la de espacio, reconoce aspectos tangibles e intangibles, relaciones dinámicas y temporalidades múltiples y añade la noción de huella, tan relevante para el caminar:

[Las huellas] pueden ser materiales o inmateriales, duraderas o temporales, dejadas por humanos o no humanos. Pueden producir las intenciones deseadas por quienes las crean o tener efectos no intencionales en los agentes y sus audiencias. Estos rastros pueden superponerse, crear sinergias o entrar en conflicto entre sí. Pueden cambiar con el tiempo, haciendo que las identidades y los significados de los lugares sean dinámicos, sin embargo, estas huellas a menudo permanecen en su lugar como sombras y ecos del pasado. Los rastros

pueden generar otros rastros en otros lugares, vinculando lugares y rastros en cadenas que pueden enredarse y (con)fundirse. Entender el lugar como una *composición continua de huellas* facilita la interrogación de éstas y cómo llegan a conferir significados culturales a los sitios geográficos. Podemos llegar a comprender y actuar críticamente en un lugar al interrogar las ideas que motivan las huellas, la frecuencia y la manera en que éstas se repiten y refuerzan, su popularidad y capacidad de persuasión, la influencia de quienes las componen y cómo reaccionan con otras compitiendo en su lugar (Anderson 2009, 10-11)<sup>96</sup>.

Con esta perspectiva ampliada de lugar y el factor psicogeográfico en mente, entremos a otra de las caminatas que la artista realiza en Abu Dabi con la investigadora y docente Phi Hong Su<sup>97</sup> (imagen 62). A las preguntas de Amanda acerca de cómo se siente caminando en esa ciudad siendo extranjera, Phi responde que le gusta más que Los Ángeles, porque todos los días puede caminar sola a los lugares donde tiene que ir y nunca se ha sentido en riesgo; le agrada que ahí las diferencias sean menos llamativas que en otros lugares más homogéneos. Para entender a qué se refiere Phi cuando habla de la heterogeneidad de la ciudad, vale la pena mencionar que Abu Dabi tiene un 85% de población extranjera flotante con orígenes culturales, lingüísticos, religiosos y raciales múltiples, una marcada estratificación socioeconómica y gran diversidad de trabajos para las personas.

---

<sup>96</sup> Traducción propia del original: [The traces] may be material or non-material, durable or temporary, left by humans or non-humans. They may produce the intentions desired by the trace-makers or have unintentional effects on the agents and their audiences. These traces may overlap one another, synergise together, or come into conflict with one another. They may change over time, thus making the identities and meanings of places dynamic, but nevertheless these traces often remain in place as shadows and echoes of places past. The traces may generate other traces in other places, linking places and traces together in chains that may become entangled and (con)fused. By understanding place as an *ongoing composition of traces* it facilitates the interrogation of these traces and how they come to confer cultural meanings to geographical sites. We can come to understand and critically act in place through interrogating the ideas motivating traces, the frequency and manner in which these traces are repeated and reinforced, their popularity and persuasiveness, the influence of their composers, and how they react with other competing traces-in-place.

<sup>97</sup> Phi Hong Su es socióloga, investigadora y docente. Sus intereses se centran en migración y más ampliamente en las personas en movimiento; desigualdad, identidades interseccionales (raza, etnicidad, nacionalidad) y política. La entrevista con Amanda Gutiérrez se llevó a cabo mientras Phi estuvo como investigadora asociada postdoctoral en la División de Ciencias Sociales de la Universidad de Nueva York en Abu Dabi. Datos extraídos de *Phi Hong Su*. Consulta noviembre 2021. <http://www.phihongsu.com/about.html>.



**Imagen 62.** Amanda Gutiérrez, *Flâneuse / La caminanta* (Caminata con Phi Hong Su), Abu Dabi, Emiratos Árabes Unidos, 2019. Captura de pantalla obtenida de *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo].

Amanda pregunta cuál es su percepción como mujer en sus caminatas en el sentido de si hay alguna zona inaccesible o peligrosa de la ciudad. Phi reconoce que hay zonas donde los hombres le hablan en la calle y son insistentes, aunque no se siente en peligro, trata de evitar esos sitios. Independientemente de que a Phi le moleste o no ese hecho, su testimonio confirma que también en Abu Dabi caminar por determinados lugares sola y siendo mujer no está exento de que los varones se sientan autorizados a increpar a las transeúntes quienes para evitarlos deben, ahí también, elegir los lugares donde poder caminar tranquilas. De nuevo, el placer liberador de la caminata y la actitud relajada no pueden darse por hecho, pero ¿cómo podemos pensar la deriva a la luz de lo que hemos comentado? Guy Debord define la técnica de la deriva del siguiente modo:

[La deriva] comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades (...) Debe utilizarse el análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, y completarse con el método psicogeográfico y debe definirse al mismo tiempo el terreno

pasional objetivo en el que se mueve la deriva de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social (Debord 1958, 1).

A pesar de lo confusas que pueden ser ciertas partes de la formulación de Debord sobre la deriva, como por ejemplo lo relativo a la definición del “terreno pasional objetivo”, se entiende lo sugerente que ha resultado para las artes y las humanidades, ya que reúne en un solo procedimiento aproximaciones afectivas, sociológicas, políticas y urbanísticas, y reconoce además que existen diferencias, explicadas como “microclimas”, que le dan un carácter muy distinto a cada una de las zonas de la misma ciudad y propone que todo ello puede ser reflexionado a través del placer lúdico de la caminata como experiencia colectiva.

Ahora bien, es cierto que todas las formas en que se configuran las trayectorias de las personas son misteriosas y tienen una carga de desconcierto. Hemos hablado de la sorpresa y el dinamismo impredecible del espacio-tiempo, pero ¿qué pasa con el sentido de lugar y las formas usuales de generar comunidad en lugares donde la población es tan flotante y compartir lengua, religión, origen geográfico y cultura en general es poco probable?, ¿cómo podría ser el análisis del tejido urbano, si éste teje y desteje constantemente? Pienso que sólo una mirada de largo alcance puede ayudarnos a imaginar ese camino en el cual dejamos nuestras huellas a la vez que caminamos sobre otras previas que podrían parecer invisibles, pero que están traducidas de miles de formas en lo que nos rodea; los recorridos de todas las trayectorias producen líneas en el tiempo y el espacio que hace falta dimensionar con mayor detenimiento.

En la caminata donde la artista va con su madre Carmen Vázquez en Ecatepec se muestran descarnadas las preocupaciones acerca del peligro y la vulnerabilidad que viven las mujeres en las calles de este municipio mexicano, esta condición es quizás el fundamento primigenio del proyecto (imagen 63). El diálogo ocurre de modo abierto y con tono franco debido a la relación tan estrecha

entre las dos mujeres. Mientras caminan, Carmen hace una síntesis de lo que ha sido vivir ahí y de la transformación de la cotidianidad a causa de la delincuencia que la obliga a cumplir una serie de protocolos de seguridad. Relata la aparición de cuerpos descuartizados de mujeres cuyos homicidios nunca se aclaran. El ambiente general de la charla está cargado de tensión, se cruzan con vecinos de quienes se rumora que pertenecen a la delincuencia organizada. Con frecuencia Amanda mira detrás de su hombro, sus rostros reflejan cierta preocupación y en ningún momento parecen relajadas. Aunque el trayecto dura apenas lo que les toma dar una vuelta a la manzana, tenemos un ejemplo breve, pero contundente, de cómo las trayectorias que se entrecruzan engrosan el espacio. Dicho engrosamiento revela tensiones y no necesariamente aparece del modo entusiasta con el que podría imaginarse en abstracto. Queda clara la fragilidad del lazo social, así como el estado de zozobra permanente con el que se experimenta la vida pública en esa zona.



**Imagen 63.** Amanda Gutiérrez, *Flâneuse / La caminanta* (Caminata con Carmen Vázquez), Estado de México, México, 2019. Captura de pantalla obtenida de Amanda Gutiérrez [canal de Vimeo].

Hemos visto que la respuesta de cada una de las compañeras de caminata es distinta y no necesariamente confirma la hipótesis inicial sobre la percepción de acoso e inseguridad, puesto que dicha percepción está claramente marcada por el lugar donde viven. Aquí nos ayuda la noción de *culturas genéricas locales o construcción local del género* (Massey) trabajada por la geografía y sociología feministas. Es oportuno recuperarla ahora, ya que introduce las diferentes escalas presentes en una estructura social amplia como el patriarcado —presente en la mayoría de las sociedades— y alude a las formas concretas que adopta la división sexual de roles en todos los ámbitos de la vida de las personas:

Los espacios y los lugares, así como el sentido que tenemos de ellos —junto con otros factores asociados, como nuestros grados de movilidad— se estructuran recurrentemente sobre la base del género. Más aún, se estructuran sobre la base del género en miles de maneras diferentes, que varían de cultura a cultura y a lo largo del tiempo. Esta estructuración genérica de espacio y lugar simultáneamente refleja las maneras como el género se construye y entiende en nuestras sociedades, y *tiene efectos sobre ellas* (Massey 1998, 40).

En cada país y en cada ciudad con frecuencia conviven varias culturas del género entre sí y con estructuras económicas y sociales particulares que inciden en cuestiones como los índices de violencia y acoso. Esta idea nos permite sin duda comprender en parte las variaciones dramáticas de las experiencias caminantes que cada una de las mujeres expresa, pero aún sigue pendiente resolver la entrada del *flâneur* en el presente siglo, corporizado en mujer en México o Abu Dabi. La artista ha optado por soltar esta palabra porque ha encontrado que, incluso puesta en femenino, tuvo para ella algunos alcances, pero sobre todo límites:

Una de las razones por las que paré el trabajo de *Flâneuse/La caminanta*, es que el concepto de *flâneuse* es un corsé del feminismo blanco que no encaja en la realidad del Sur Global, ni en una realidad de las mujeres racializadas en el Norte Global. Porque finalmente viene de una epistemología muy diferente que también se compara y surge a partir del binarismo en oposición al *flâneur*. [Lauren] Elkin hace su reflexión de la *flâneuse*, pero en su libro sólo hay mujeres blancas burguesas que tienen la posibilidad de entrar al espacio público desde la literatura y desde un ejercicio privilegiado de ciudadanía. Puedes tener el “lujo” de

caminar sola en la noche, pero que sea una forma de empoderamiento y ejercicio de libertad para algunas no significa que deba ser un modelo. Esos modelos de experiencia no deben de ser regímenes estéticos (Gutiérrez 2023).

En cierto sentido, el efecto involuntario de extrañamiento que pueden provocarnos estos conceptos aquí y ahora ya podría bastar para desmitificar a sus caminantes históricos y al andar urbano que sólo pensado en abstracto puede definirse como un acto inherentemente placentero. ¿Pero puede el extrañamiento por sí solo resolver las contradicciones que representa el uso de conceptos como *flâneuse*, *psicogeografía* y *deriva* en circunstancias complejas como las relatadas y en contextos sociales y geográficos tan dispares? La respuesta que he tratado de ofrecer ha sido en parte apuntalarlos mediante otros conceptos más recientes que matizan las perspectivas convencionales de ciudad, paisaje, mapa, frontera, utopía, género y tecnología.

Otra parte del giro es la trayectoria de las propias artistas. Así como Mariela Yeregui y Marlin Velasco están trabajando cada una con colectivos/as de mujeres y repensando el lugar social de la tecnología en cruce con el género, Amanda Gutiérrez ha sabido leer las tendencias conceptuales de ciertos entornos académicos y moverse con ellas. Tal como vimos en el uso de la palabra *flâneuse*, en sus proyectos más recientes ha sumado nociones como sororidad, blanquitud, descolonizar la escucha, y ecología acústica, explícitamente usadas en proyectos como *Sono/Soro Walks* y *Xeno Walk*. A su vez ha venido colaborando con creadoras en el campo del arte que siguen estas líneas como #VIVAS (Argentina), Akelarre Subversiva (Bolivia), Dodecafónicas (Brasil), Sonoras (Chile), I am Not Alone In This Shit (Estambul) y artistas independientes que desde su hacer están buscando conceptualizar el trabajo sonoro a partir de genealogías del Sur Global.

Por último, está el corazón mismo de cada proceso, en las obras de caminata vistas se suman trayectorias e introducen variantes que tienen la capacidad de reorganizar o al menos de disputar la *geometría del poder*, es decir, las particularidades que el eje poder/saber muestra en determinado

momento y lugar. Las artistas que usan la deriva con perspectiva crítica y situada a la hora de transitar las ciudades llevan nuevas preguntas a lugares como los que hemos descrito, ensayan modos de caminar en conjunto, cruces disciplinares y usos novedosos de medios y materiales. Con todo ello nos dan indicios de cómo la caminata de las mujeres en su faceta de andar y dialogar colectivamente puede colaborar a formar, desde la experiencia del tránsito entre realidades disímiles, una perspectiva incluyente de las ciudades y las identidades, cuestionar los relatos históricos, pensar las fronteras y darnos idea de la dimensión política y afectiva de la colectividad que no por efímera es menos significativa.

Como afirma Doreen Massey, el espacio se construye en las interconexiones, en los nuevos arribos, en los potenciales vínculos que pueden darse o no, y el hecho de que no sea algo determinado de antemano, es decir, que los vínculos puedan no ser establecidos o las relaciones durar unas pocas horas o días, confirma la cualidad dinámica del espacio-tiempo como el lugar de lo posible, lo nunca antes visto y la otredad. Por ello la pertinencia, o no, de cada concepto que las artistas buscan articular con su práctica tiene un nivel de desafío, la incidencia y riesgo de cada caminata está invariablemente en relación y ajuste permanente con dicha geometría.

### Capítulo 3

## Caminantes aguafiestas

Cuando un mundo no nos proporciona una posición,  
posicionarnos es posicionarse contra este mundo.

Sara Ahmed, *Vivir una vida feminista*.

De manera general, un aguafiestas se caracteriza por arruinar la diversión ajena, se le puede atribuir además la característica de no tener sentido del humor o ser un amargado, se puede decir que actúa premeditadamente y hasta que disfruta de los efectos críticos que produce. Como otras palabras, ésta adquiere connotaciones adicionales cuando se dirige hacia las mujeres; debemos a la filósofa Sara Ahmed (2018) un desarrollo por demás lúcido de las implicaciones ideológicas que tiene la palabra aguafiestas cuando se usa para designar a ciertas mujeres en determinadas situaciones.

En principio la autora nos dice que no hace falta una intención de ruptura o un pronunciamiento abierto para ser percibida como tal: “La aguafiestas feminista aparece sin necesidad de que digas nada. Puedes aguar la fiesta sólo porque las cosas convenientes no te hacen feliz. (...) No sentirte feliz por eso que debería hacerte feliz puede ser una forma de rebeldía” (Ahmed 82-83 y 93). Así, la aguafiestas puede ser alguien que simplemente no comparte los estándares de felicidad de la familia o sociedad en la que vive; no compartir valores acerca de lo que es deseable puede ser el primer paso de una irremediable separación de la comunidad, ya sea familiar, barrial, laboral, etc., por ello concluye que la aguafiestas feminista puede ser vista como una *paria afectiva* (87).

Este primer modo básico de interferencia que la aguafiestas lleva a cabo sin querer, cuestiona una serie de acuerdos sociales, muchas veces no explícitos, que operan en todas las escalas e inciden en el amplio campo de lo que se conoce como *culturas del género*<sup>98</sup> con sus mecanismos de asignación, repetición y conservación, mismos que se articulan en el campo social como formas de control sobre las conductas, proyectos de vida y deseos de las personas, pero que se naturalizan y así se tornan invisibles<sup>99</sup>.

Sin embargo, la conciencia feminista va aún más lejos y “puede pensarse como conciencia de la violencia y el poder ocultos tras los lenguajes de la civilidad, la felicidad y el amor, y no simplemente, o únicamente, como conciencia de género” (93). La noción de aguafiestas feminista tiene repercusiones hondas e implica una manera de estar en el mundo y un posicionamiento más claro; se trata de un movimiento a contracorriente, esto es, en desacuerdo. Así, las aguafiestas pasan a ser activamente inoportunas y voluntariosas, cualidad esta última que la autora define como: “el sitio carnal de un desacuerdo” (317). Con esta formulación sostiene que las ideas pueden adquirir materialidad por los efectos tangibles que tienen en las personas, con lo cual subraya que los cuerpos tienen historia, son modelados por la historia y al mismo tiempo la conforman, “los brazos hacen carne histórica” (318), nos dice.

En el campo del arte feminista hay también una tradición de desacuerdo y abierta voluntad de señalar los mecanismos de control, exclusión y violencia que experimentan las mujeres en

---

<sup>98</sup> En las últimas páginas del capítulo anterior se hace referencia a este concepto, p. 109 de este manuscrito.

<sup>99</sup> Sobre la teorización del cuerpo como superficie de inscripción de las costumbres sociales y sobre el disciplinamiento de éste tenemos por supuesto el texto imprescindible de Michel Foucault *Vigilar y castigar*. Sobre las formas particulares en que esto se ha materializado para las mujeres como parte del sistema patriarcal hay un sinnúmero de autoras de la teoría feminista de prácticamente todas las tendencias que lo han abordado, refiero aquí *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* de Judith Butler (2007), pues nos ofrece un argumento extenso sobre el género como construcción e iteración constante de conductas y mandatos, señala además que cada diferencia en la performatividad del género puede ser parte de estrategias de resistencia y subversión de las lógicas identitarias.

ámbitos que van desde la casa en las edades más tempranas, hasta su prolongación hacia el resto de las etapas de la vida, sin olvidar el propio ecosistema artístico (práctica, exhibición, teoría, crítica, historia), uno de los campos donde de modo más o menos “terso” y encubierto se pone igualmente en acción el poder como sistema de tráfico y direccionalidad.

La colombiana Nadia Granados (1978) y la venezolana Érika Ordosgoitti (1980), artistas cuya obra abordaremos a continuación, presentan zonas de contacto entre sí: trabajan de modo transversal los temas del cuerpo feminizado y su representación social, la búsqueda de la libertad, las narrativas y ficciones históricas, y el cuestionamiento de la noción de identidad ya sea nacional o de género, entre otras; usan como táctica la irrupción, la provocación y la toma por asalto del espacio público, haciendo visibles y al mismo tiempo respondiendo al cúmulo de violencias ejercidas sobre las mujeres y otros grupos. Cabe decir que, si bien se identifican como mujeres, ninguna de las dos acepta sin reparo esta asignación genérica con la que crecieron. Ambas se oponen al binarismo y la heterosexualidad obligatoria que entienden como una forma más de ejercicio del poder, por lo que constantemente se desmarcan de estas fórmulas con las que también juegan, en favor de una performatividad de género más fluida. Ordosgoitti tiene una hija, pero renuncia a identificarse como mujer o madre sin cuestionar lo que eso implica en términos de narrativas dominantes heteropatriarcales y asignación de roles de producción y reproducción social.

Tenemos, pues, a un par de artistas que en el siglo XXI tematizan algunos de los puntos que hemos mencionado y despliegan estrategias aparentemente opuestas que en realidad no lo son tanto, se suman con ello a una tradición que desde el arte y el activismo ha hecho del cuerpo ese *sitio carnal del desacuerdo*. Veremos cómo con sus acciones producen lo que me atrevo a denominar un *arte aguafiestas*.

A grandes rasgos, la obra performativa de Ordosgoitti puede dividirse en videoperformances, videos de *Spoken word*, fotoperformances y fotoasaltos, estos últimos son un grupo de obras realizadas a toda prisa con el tiempo apenas suficiente para ser fotografiada. En ellos la artista busca preservar una imagen como condensación de cierto estado de cosas, y de la posibilidad de subversión que tenemos. Ella cuenta por qué ideó el término *fotoasalto*: “para darle lugar a la ambigüedad y huir de la polémica sobre si algo es performance o foto, me parece una polémica súper desgastante y aburrida, no le veo ningún sentido. Creé el término para salirme de allí”.

Cada una de las palabras con las que nombra sus trabajos alude a ciertos aparatos de producción de imagen como la cámara fotográfica, de video o el teléfono celular, así como al cruce de medios y géneros entre poesía hablada, video y performance. Pero las formas elegidas son más que opciones tecnológicas o mediales, lo que dice con un medio no se puede decir con otro; un fotoasalto es algo que tiene que hacerse muy rápido, por lo que parte de ese ímpetu buscará su cauce en otro menos condicionado por la rapidez y el peligro inminente. Los intereses que subyacen a las obras van transitando por diversos trabajos de tal modo que el conjunto forma un tejido donde un tipo de formato como el video, la foto, la acción o el asalto amplían el alcance de otro.

Cada forma le permite el despliegue de determinadas facetas y un abordaje particular de ciertas temáticas. La bravura, la provocación y el desafío verbal caracterizan sus videos; en ellos increpa al observador con buenas dosis de rabia, lirismo y urgencia. Como contraparte al despliegue verbal y a la presencia de aspectos escatológicos en algunos de sus videos, en las piezas que realiza en lugares públicos y monumentos no suele hablar, cuando la caminata está presente, la gestualidad de su cuerpo es desafectada. El trabajo con las palabras lo desarrolla casi exclusivamente en los

medios audiovisuales o escritos y en situaciones controladas, mientras que en la calle se mantiene en silencio, adopta posturas firmes y hasta hieráticas.

En Venezuela se vive una situación de extrema violencia delincuencial, un momento crítico de inestabilidad en términos económicos, desabasto de productos básicos para la vida cotidiana y, de acuerdo con la artista, un clima político opresivo que el Estado sostiene particularmente contra la disidencia. Las intervenciones públicas de Ordosgoitti tienen que llevarse a cabo velozmente para reducir así el riesgo de ser detenida o agredida, a eso remiten también los fotoasaltos (imagen 64).

Los fotoasaltos comparten con los movimientos anticoloniales, antirracistas y antipatriarcales el impulso de disputa del relato histórico. Esta “furia iconoclasta” (Traverso) que ha recorrido los territorios del Sur Global en los últimas décadas se ha analizado bajo diferentes términos tales como *contramonumentalidad*, *antimonumentalidad* o *desmonumentalización*<sup>100</sup>.

Ordosgoitti cuenta cómo habilitó en sí misma esta estrategia:

Mis amigos eran todos grafiteros, andábamos siempre caminando por la ciudad buscando espacios para grafitear y encontrábamos lugares interesantes, monumentos, maquinarias, ruinas, espacios que para mí eran semánticamente ricos donde podía hacer un entramado simbólico mediante un asalto, una acción rápida, espontánea y sin planificación, una cosa fugaz que aparece. Cuando se les ocurría hacer un grafiti, a mí se me ocurría hacer una fotoperformance. Ellos son muy arriesgados, están muy cerca de la violencia y del riesgo, no le tienen miedo a nada y son muy estrategas, a mí me interesaba la desobediencia, la ruptura de la norma, de la ley y del *stablishment*. Ellos me enseñaron mucho y fueron mis primeros fotógrafos. Muchas de esas piezas [fotoasaltos] se dieron caminando, como el lugar

---

<sup>100</sup> Para el concepto de *contramonumentalidad* remito a James Young (1992), uno de los primeros en analizar el contra memorial a partir de una serie de memoriales en Alemania. Acerca del sesgo masculinista en el origen de la contramonumentalidad en Alemania ver Corinna Tomberger (2010). Sobre memoria antiheroica y análisis de monumentos realizados por artistas contemporáneos, la tesis doctoral de Rosario Martínez (2013). Para el concepto de *antimonumentalidad* Irma Salas (2021) quien refiere que ésta se da mediante la edificación de antimonumentos para contravenir “los procesos tradicionales de construcción y transmisión de la memoria, con la que normalmente se ensalza al Estado y sus instituciones”. Sobre la “furia iconoclasta” de la oleada global de destrucción, derribo o pinta de monumentos, Enzo Traverso (2020). Para la *desmonumentalización* ligada a movimientos sociales Ivette Quezada (2021) analiza la acción de la colectiva Mujeres creando que vistió de chola el monumento de Isabel la Católica en La Paz Bolivia y la renombró “Plaza de la chola globalizada”, en esa acción Quezada ve un ejemplo de “corporalización y espacialización de la memoria cultural y patrimonial como posibilidad de transformación social”.

donde hice *Venus de Caroata*, de hecho, quien después hizo las fotos de esa obra fue Carolina Sanz, grafitera, investigadora de grafiti y documentalista (Ordosgoitti 2023)<sup>101</sup>.



**Imagen 64.** Érika Ordosgoitti, *Misión león* (fotoasalto), Caracas, Venezuela, 2018. Fotografía Jaime de Sousa obtenida de *Érika Ordosgoitti* [página web]<sup>102</sup>.

La mayor parte de las veces aparece desnuda, pero no ofrece el anzuelo de la seducción o el sexo en ninguna de sus formas. Su actitud nunca es festiva, en sus piezas no ríe, ni baila. Hace todo lo posible por evitar las formas asociadas con la sensualidad, el estereotipo de la feminidad y la belleza a la que define como un “sebo” para aturdir y homogeneizar, además de ser una forma más de opresión que no sólo afecta a las mujeres Ordosgoitti (2019). Cuando se muestra desnuda públicamente provoca la incomodidad de quienes en determinado momento comparten con ella el espacio; en entrevista con Natasha Tiniacos explica que la desnudez es central en su obra ya que tiene el valor de sostener el sentido mismo del arte:

---

<sup>101</sup> Para más información sobre la logística de los fotoasaltos y el equipo de amigos que la apoyan, consultar Alberley Rodríguez (2017) y *The Rutgers Center for Women in the Arts and Humanities* (2020).

<sup>102</sup> Pueden consultarse los enlaces a las obras y videos en el apartado “Érika Ordosgoitti” de la bibliografía.

La desnudez es para mí una metáfora de la libertad. La desnudez me sirve también para hablar de cómo es la actividad artística, que es quitarte capas, quedarte sin escudos, vulnerarte (...) Tienes que deshacerte de habilidades, quedarte expuesta a la circunstancia, a tu propia condición y a tus propias incapacidades. De ahí es que surge algo real (Ordosgoitti 2016a).

Su crítica a la noción de belleza y al rol de ésta en la sociedad opera en un espectro amplio. Hablar de las representaciones de belleza en Venezuela resulta relevante porque experimenta, como la mayoría de las sociedades en el continente, un racismo estructural que niega y excluye a la población afrodescendiente e indígena. Al mismo tiempo, se encuentra entre los veinte países donde se practican más cirugías estéticas en el mundo —junto con Estados Unidos, Brasil, México, Colombia y Argentina— y los medios se enorgullecen de contar con el mayor número de mujeres coronadas en el concurso Miss Universo, sólo detrás de Estados Unidos.

Pero la crítica de Ordosgoitti a la belleza apunta también hacia los ideales de ciudad moderna, sostenida en discursos sobre el orden y la limpieza que chocan de frente con el hecho de que la mayor parte del espacio urbano en el Sur Global ha crecido desordenadamente, en medio de la precariedad y la desigualdad.



**Imágenes 65-67.** Érika Ordosgoitti, *Venus de Caroata* (fotoperformance), Caracas, Venezuela, 2009. Fotografías Carolina Sanz obtenidas del portafolio de la artista, extraído de *Soloestoyiendo* [blog].

La obra *Venus de Caroata* (2009) se despliega en clave irónica al aludir a la diosa romana que simboliza la belleza en Occidente y a sus representaciones; la artista se coloca desnuda de pie, sosteniendo un lienzo en una postura típica de las esculturas de la Antigüedad clásica (imágenes 65-67). El revés salta a la vista, como escultura viviente se emplaza a sí misma a la orilla del río Guaire<sup>103</sup>, en el flujo de los desechos de la sociedad. Sobre las características del lugar dice: “Es raro, es un lugar al margen de la ciudad, pero está en el núcleo; está en el corazón y a la vez es un margen, es un no-lugar interno. Ahí puedes encontrar vidrios, basura, cualquier cantidad de cosas difíciles de enfrentar como excremento o jeringas, porque es un lugar donde la gente se droga” (Ordosgoitti 2023).

En *ContraCorriente Caroata* (imágenes 68-71)<sup>104</sup> la artista caminó desnuda sobre el margen de concreto mojado del río en cuyo borde se han atorado y acumulado pedazos de plástico o tela que la corriente arrastró y no alcanzó a llevarse. En su camino hay montículos de basura que amenazan con interrumpir su andar. El suelo, cubierto en ciertas partes de grava gruesa, la obliga a dar cada paso con cautela. Hay tramos en los que más que una plataforma continua hay una fila de losas alineadas que se pierden debajo de acumulaciones de cascajo y basura. A su costado se ve una suerte de barda con tramos de malla ciclónica, grafitis, maleza crecida entre las piedras y tubos de PVC que chorrean agua; es inquietante pensar que si la artista sigue por ese camino caerá sobre ella parte del agua del drenaje urbano.

---

<sup>103</sup> El río lleva muchos años en estado crítico de contaminación por aguas negras y residuos industriales. Durante el gobierno de Hugo Chávez iba a ser saneado, pero esto no ocurrió. Sobre el estado del río en términos ecológicos ver: “Venezuela: Saneamiento del Guaire no es factible”, *Agua.org.mx*, 2012. Consulta abril 2022. <https://agua.org.mx/venezuela-saneamiento-del-guaire-no-es-factible/>.

<sup>104</sup> Para hacer la descripción y reconstrucción se han usado la entrevista que le realicé (Ordosgoitti 2023), una entrevista previa con Natasha Tiniacos (Ordosgoitti 2016a) y un texto crítico de Lisa Blackmore (Ordosgoitti 2015), así como fotografías descargadas del blog de la artista.

En una situación material y social en la que recibir auxilio es prácticamente imposible, la contraparte de esas zonas degradadas y sin ley es que al mismo tiempo permiten escapar del dominio policial y experimentar una forma ambivalente de libertad y marginalidad. Esta particularidad fue detectada por Mariela Yeregui y Marlin Velasco durante los recorridos por el conurbano bonaerense para la obra *Bordes (todas las utopías son deprimentes)*. Volviendo a Ordosgoitti, el Guaire ha sido un escenario frecuente de sus acciones y tiene para ella varias capas de significado:

El Guaire es un río muy importante en Venezuela. Siempre los frecuentamos porque está al frente de la universidad donde hice el grado y está perpendicular al Palacio Miraflores, que es donde el presidente trabaja. Otra cosa importante es que, durante una rebelión civil en 2017, los manifestantes tuvimos que meternos dentro del Guaire y cruzarlo para huir de la policía. Fue un momento muy emblemático de la protesta y de la historia contemporánea.

Ha sido un lugar recurrente de mi obra, me interesa mucho por todos los fenómenos históricos que han pasado alrededor de él, por lo que significa simbólica y poéticamente, por la riqueza semántica que me brinda. En principio enlazo el río con la idea de Heráclito del devenir, pero ¿qué devenir es este? (...) El río me permitía estar en un espacio sin ley, a la policía no le importa lo que pasa allí, sus orillas están pobladas de sobrevivientes marginales, adictos a las drogas, indigentes, delincuentes, buscadores de oro y otros tesoros insólitos (...) No me interesa el río de aguas cristalinas, porque no quiero hablar de un falso devenir, hablo de un devenir de cloacas, habitado por mutantes del margen (Ordosgoitti 2023).

Contraponer el propio cuerpo a los desperdicios es característica común en la obra de Ordosgoitti, en varias de sus acciones performáticas se coloca a sí misma rodeada de todo aquello que socialmente se procura ocultar, lo que una sociedad mantiene lejos de la vista, desde las excrecencias y fluidos del cuerpo, hasta la basura y el drenaje, ocultamiento que se extiende a todo lo que es considerado abyecto. En entrevista con Elvira Blanco Santini, la artista revela el sentido que tiene para ella llevar a cabo acciones en estructuras urbanas deterioradas que funcionan como alegoría de una sociedad cuyos mecanismos no dejan de operar, pero también están en crisis; según declara: “Se trata de subvertir los usos tradicionales de ciertos espacios (...). Me atraen las ruinas porque dejan al descubierto la sociedad (...). [Las ruinas] revelan la verdad desnuda detrás de la ficción: son la clave para visualizar cómo el poder está funcionando realmente” (Ordosgoitti 2016b).



**Imágenes 68-71.** Érika Ordosgoitti, *ContraCorriente Caroata* (performance), Caracas, Venezuela, 2010. Fotografías de Rutmary Colmenares Siu, imágenes obtenidas del portafolio de la artista, extraído de *Soloestoyiendo* [blog].

Podemos entender que si la artista camina a contraflujo y entra en contacto directo con la suciedad está haciendo una declaración, pero ésta no se da con la rapidez de un fotoasalto o alzando la voz, sino en silencio. Cómo no pensar en lo expuesto Sara Ahmed sobre el empecinamiento y la dificultad de la aguafiestas feminista de ir contra la norma: “Para algunos cuerpos, la mera perseverancia, «seguir firmemente», requiere un gran esfuerzo, un esfuerzo que puede parecer a ojos de los demás pura terquedad u obstinación, como una insistencia en ir contracorriente. Tienes que volverte insistente para ir contracorriente. Te acusan de ir contracorriente porque eres insistente” (Ahmed 2015, 120).

Aunque Ordosgoitti cuenta también obras ejecutadas dentro de lugares cerrados —su casa, edificios no públicos y algunos sitios que son parte del circuito artístico como museos y galerías— estamos ante una artista mayoritariamente urbana que hace de la ciudad su lugar de acción. Los espacios predominantes en su obra se ubican en dos polos, por un lado, los céntricos con alta carga en la narrativa del Estado nacional, como las inmediaciones de edificios públicos, ciertas plazas o monumentos emblemáticos, así como edificios que representan momentos concretos de la cultura venezolana; ahí trabaja con la iconografía del entorno y sus significados, como síntesis de la idiosincrasia y el momento histórico de los que forma parte y que a su vez interfiere.

Por otro lado, están los lugares marginales, las zonas periféricas o semiurbanas más bien precarias, caracterizadas por una organización caótica, con predominio de vivienda autoconstruida, poco acceso a servicios esenciales y alta carga de miedo:

El video *Me abro la cabeza* lo hice desde el techo de mi edificio, ese es mi paisaje cotidiano, la montaña llena de casas autoconstruidas; más abajo en una zona media están los edificios de bloques multifamiliares y abajo en el valle está la avenida y las instituciones. La gente del barrio baja en moto a asaltar a la gente de la clase media baja que vive en los edificios y son como los “privilegiados”, todos éramos víctimas fáciles de la violencia, no teníamos dinero para tener nuestro propio carro, teníamos que caminar o usar el transporte público y éramos acosados, perseguidos y azotados por esas personas que no tenían miedo a la violencia porque se criaron en ella. Se me viene a la mente el poema *Corra* donde hablo sobre moverse en la ciudad, lo hice porque estaba aterrada de tener que correr todos los días para llegar a mi casa; corría y veía a mis vecinos correr; teníamos que correr para conquistar la casa, correr para llegar a todos lados, muchas veces en esa avenida me tocó tirarme al piso en balaceras, no sé cuántas veces he sido apuntada con un arma de fuego, el primer asalto que me hicieron fue a los diez años. Correr ha sido parte de mi vida siempre. Desplazarse por la ciudad huyendo es algo muy de adentro de mí (Ordosgoitti 2023).



**Imagen 72.** Érika Ordosgoitti, *Me abro la cabeza*, (video de *Spoken Word Poetry*), Caracas, Venezuela, 2013. Captura de pantalla obtenida de Érika Ordosgoitti [canal de YouTube].

La carga de miedo de este relato nos recuerda el temor expresado por Amanda Gutiérrez y su madre en la obra *Flâneuse* durante su caminata por Ecatepec, un contexto urbano periférico similar en sus dinámicas al recién descrito. Manuel Vázquez-Ortega (2017) describe el tipo de espacios en los cuales producen sus obras algunos artistas venezolanos de inicios del siglo XXI entre los cuales se encuentra Ordosgoitti:

En esta guerra urbana en la que se erigen muros con botellas en su cúspide se delimitan las desigualdades sociales y se radicaliza la diferencia de grupos reconocidos como antónimos, multiplicando las medidas de seguridad y abandonando los espacios públicos que terminan convirtiéndose en zonas de peligro, creando así una ciudad fragmentada en la que los pobres son las primeras víctimas al estar poco protegidos —cuando no amenazados— por la fuerza pública viviendo en una intrincada red de limitaciones espaciales y temporales.

Todas aquellas obras en las que la artista usa el recurso de la caminata como *ContraCorriente Caroata* (2010)<sup>105</sup>, *Escaleras de caracol en Macarao* (2011) de la que hablaremos más adelante, y

---

<sup>105</sup> Esta obra la realiza en el cruce donde el Guaire se une con la Quebrada Caroata de la cual la obra toma su nombre, muy cerca de donde llevó a cabo un año antes la obra *Venus de Caroata*. La Quebrada Caroata desemboca en el Guaire a la altura del Palacio de Miraflores, la acción se hizo a unos pocos cientos de metros de este lugar.

*Escalera y túnel* (2013), ocurren en espacios marcadamente deteriorados y marginales de la ciudad de Caracas cuyas características traen de vuelta conceptos revisados en el capítulo anterior, tales como *tercer paisaje*, *espacio residual* y *lugar de desestructuración urbana* con los cuales identificamos ciertos entornos. La exploración de la libertad creativa en espacios marginales podría ser suficiente para colocar a esta artista en el capítulo anterior, como una Caminante de los bordes, sin embargo, Ordosgoitti es una artista atenta al control que el poder ejerce sobre los cuerpos para intentar someterlos y limitar el ejercicio de la libertad. Como mujer se enfrenta a toda clase de condicionantes sin rendirse ante ellas y como artista aguafiestas no sólo reacciona disruptivamente a ellos, sino que imagina estrategias para hacer frente. En su obra poética y plástica incorpora explícitamente la reflexión acerca de la fragilidad del cuerpo que es una fuente de fortaleza y una herramienta de emancipación, aunque sea como experiencia fugaz. Un cuerpo desnudo, vulnerable y en riesgo puede también cuestionar y enfrentar el poder que sobre él se ejerce:

Es sobre el cuerpo que actúa el poder (...) por lo tanto es el cuerpo el dispositivo de emancipación, es el cuerpo el dispositivo de liberación (...) si lo que yo estoy buscando es generar testimonios de libertad, para poder al mismo tiempo hacer una exhortación, pues no es a través de ningún otro dispositivo que no sea el cuerpo (...) porque hace que la realidad se imponga (Ordosgoitti 2020).

Estas piezas rompen estruendosamente con la idea de la caminata por placer, es todo lo contrario, la artista no se echa a andar en un prado verde y llano, con árboles o montañas de fondo, tampoco ocurre en un centro histórico con valor patrimonial, monumentos y arquitectura conservada y no muestra el componente lúdico del capítulo anterior. Elige lugares periféricos de las ciudades que no suelen protagonizar las obras de caminata más conocidas. Por todo lo anterior, he considerado la actitud aguafiestas como aquella que mejor define los intereses y batallas de esta artista.

La obra *Escalera de caracol de Macarao* realizada en 2010 en la difícil periferia de Caracas es categorizada por la artista también como fotoperformance, en ella vemos de nuevo esta faceta en

la que el apremio de la voz cede espacio al caminar lento. Ordosgoitti cuenta que hizo partícipes de ella a los vecinos: “Me permitieron usar una habitación de una de sus casas para vestirme y desvestirme y me pidieron a cambio la impresión de la serie completa firmada por mí. Mientras menos poder detenta un grupo, menos irascibles son ante mis performances” (Ordosgoitti 2023). Afirma también que la intención era hacerla en un horario con poca gente, pero la lluvia lo impidió, se hizo tarde, y empezaron a transitar cada vez más personas, a esto se sumó la mirada de estudiantes que la interpelaban a gritos desde el patio de una escuela ubicada más abajo.

La obra logra crear una situación que revela la interacción diferenciada que en cada momento establecen los cuerpos entre sí y con el lugar, entendido este último con Linda McDowell como “intersección de un conjunto variado de corrientes e interacciones que operan en un abanico de escalas espaciales” (McDowell 2000, 19). Así, a pesar del trajín de las escaleras y de los gritos de sus espectadores adolescentes, ella sube en silencio los escalones de la larga e intrincada escalera de concreto que asciende por el sector de Macarao<sup>106</sup> hacia el de Los Angelitos, cuando se cruza con otras personas apenas hay sitio para ambos y se produce un momento de fricción (imágenes 73-77)<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Originalmente fue un pueblo enclavado en el Valle de Macarao, al suroeste de Caracas; con el tiempo el valle fue absorbido por la urbe y, como ocurre en otras grandes de Latinoamérica, se convirtió en una periferia poblada desordenadamente, abandonada, sin la infraestructura urbana necesaria para las necesidades de sus habitantes.

<sup>107</sup> Una de las *Acciones en Bogotá* de Elvira Santamaría ocurre también en una zona periférica a la cual la artista sube penosamente por una cuesta mientras los niños y personas que la siguen recogen las flores que van cayendo.



**Imágenes 73-77.** Érika Ordosgoitti, *Escaleras de caracol en Macarao* (performance), Caracas, Venezuela, 2010. Fotografías Nancy Urosa, obtenidas del portafolio de la artista, extraído de *Soloestoyiendo* [blog].

La gente que pasa la observa con una mezcla de extrañeza e indiferencia, ella no increpa directamente a quienes transitan por ahí, va con paso lento y no hace movimientos bruscos, cada tanto se detiene inmóvil e impasible en alguno de los peldaños húmedos por la llovizna, como si formara parte de la construcción.

El lugar —o el espacio como lo hemos entendido de la mano de Massey— no es una superficie delimitada, sino un conjunto de relaciones que incluyen la historia y sus efectos en las personas, con este tipo de espacialidad en mente es posible decir que el desplazamiento y emplazamiento de la artista reconfigura el espacio de modo sutil pero efectivo, hace notorio que continuamente estamos estableciendo relaciones, actuando como uno de los muchos nodos que conforman la intrincada *geometría del poder* (Massey 2008) en la cual negociamos sin cesar los usos del espacio. Cada modificación, hasta la aparentemente más pequeña, implica un reajuste de todo.

En *Escaleras de caracol* la incomodidad es favorablemente sorteada por todos, pero por experiencia la artista sabe que mostrar un cuerpo en toda su carnalidad no hegemónica en interacción con monumentos, plazas y calles o bien en abierta convivencia con lo decadente puede tener grandes consecuencias, la filósofa Marilyn Frye (1983, 2) afirma que “todo lo que no sea un semblante radiante nos expone a que nos perciban como malas, resentidas, furiosas o peligrosas” y en el caso de Ordosgoitti llega a desatar reacciones violentas, expresiones de odio y amenazas de muerte. Ella conserva capturas de pantalla de las conversaciones digitales que se dan en las páginas de los medios que publican sus piezas, también conserva los comentarios que recibe directamente en sus redes personales y en ocasiones los regresa a la circulación mediante nuevas obras.

Uno de estos casos es la videoinstalación *Error de control de calidad* (2017) donde reaparece el motivo de la escalera, pero bajo la forma de un patíbulo de madera. En cada peldaño hay una

frase de odio, quien sube por la escalera puede leerlas una a una, han sido transcritas con los errores ortográficos y las cualidades tipográficas originales, la instalación reúne sólo algunas de las miles que ha recibido. Al llegar a la parte de arriba hay una horca, de ella pende una pantalla con el video *Comida para moscas* donde se ve a la artista recitando un largo poema suyo. Su voz enérgica recita: “Caminé por el filo, de puntillas, avenida abajo en la madrugada, sola, disfrazada de hombre, los perros se abalanzaban sobre mi vida (...) soy lo que nadie quiere que sea, no siendo es como soy”. Debajo, se abre el vacío que prevé la caída (imágenes 78-79).

Como hemos visto, en las obras de Ordosgoitti encontramos un constante juego de tensiones y oposiciones: presente-historia, cuerpo-poder, fragilidad-fortaleza, precariedad-estabilidad, pero también la afirmación de que incluso desde una posición vulnerable, marginal y en riesgo se puede cuestionar y enfrentar al poder y esta es parte de una afirmación vital.



**Imágenes 78-79.** Érika Ordosgoitti, *Error de control de calidad* (videoinstalación), Caracas, Venezuela, 2017. Fotografía obtenida de Érika Ordosgoitti [página web].

¿En qué momento se gesta el primer desacuerdo? Se ha mostrado parcialmente cómo aparece en la experiencia de Érika Ordosgoitti y veremos cómo en el caso de Nadia Granados también comienza muy pronto; es ella quien narra una anécdota decisiva de caminata que dará lugar a una revelación, se trata del momento en que siendo niña descubrió que era incómoda para otros y que su manera de estar en el mundo resultaba impertinente, cuenta también cómo fue el proceso que gestó en ella la conciencia de contar con el poder de agitación que madurará más adelante en la abierta voluntad de usar ese poder:

Yo callejeaba mucho desde niña, siempre jugábamos en la calle con mis primos y hermanos. A los trece o catorce años me quedé sin amigos, pero me gustaba estar en la calle, así que empecé a caminar sola y a hablar sola (...) En un momento dado me empezaron a llamar “loca” y me dije: “Ah, entonces no les gusta” y me comportaba intencionalmente más loca. Cuando pasaba enfrente de la gente iba más despacio, cogía un palo y le pegaba al piso, cantaba, me reía, hablaba más duro, daba vueltas (...) Eso duró como un año, fue algo que me quedó de precedente, un poco como un inicio de un performance, de alguna manera yo era consciente de que estaba trastocando la vida de ese barrio con mi actitud (...) Cuando me preguntan que cuándo empecé a hacer performance yo digo que fue ahí, porque en ese momento perdí ese miedo de lo que es el otro, de lo que podían opinar de mí; uno como que se blinda y pasa del miedo al ridículo, de la vergüenza (Granados 2022).

Esta vivencia reverbera continuamente en la obra Granados quien a lo largo de su trayectoria ha estado interesada en criticar los estereotipos, denunciar la violencia simbólica, mediática, económica, política, militar y paramilitar, así como a los medios de comunicación asociados con los diversos poderes. Entre sus estrategias formales y estéticas está la apropiación y combinación de diversos formatos y lenguajes multimediales ya establecidos, tales como los repertorios de la protesta social, las dinámicas y soportes de la publicidad, la prensa, los noticieros, los videoclips o

la pornografía<sup>108</sup>, mismos que reúne en producciones polifacéticas en el cruce del video, el performance, los activismos y el cabaret escénico (imagen 80)<sup>109</sup>.



**Imagen 80.** Nadia Granados, momento en que la artista se prepara para presentación de *La Fulminante*, México, 2015. Captura de pantalla del video “Cabaret Postporno” *Reporte índigo* [canal de YouTube].

La parodia, el humor negro y la puesta en escena, han sido constantes en sus diferentes producciones. El personaje femenino que ha interpretado con más frecuencia es el de una mujer provocadoramente sensual, retadora y desenfadada que usa tacones altos, peluca rubia, y va vestida con diversas prendas asociadas con lo “sexy”, como vestidos ajustados, minifaldas o minishorts, medias de red, ropa interior de encaje, etc.

Sus apariciones se engloban bajo el nombre de *La Fulminante* quien poco a poco ha devenido en una suerte de *alter ego* que la artista construyó durante años mostrando matices distintos en cada presentación, con gran sentido del momento, como las ocasiones donde se vistió

---

<sup>108</sup> Desmontar los discursos de la pornografía y subvertir su lenguaje es otro aspecto en común con Ordosgoitti, explorado en el video *Metro Zanahoria* (2012) que mostró en el Coloquio Comunicación, Género y Pospornografía organizado por el Instituto de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad Central de Venezuela. Para un análisis de lo pornográfico en esta obra ver Peña Zerpa (2013).

<sup>109</sup> Los enlaces a los videos citados pueden consultarse en el apartado “Nadia Granados” de la bibliografía.

de Santa Claus y fue a caminar por zonas repletas de basura, estableciendo un contrapunto incómodo entre la costumbre festiva de la Navidad y el año nuevo, y los enormes montículos de basura resultado del consumo inducido por los medios. En cierto punto de estas dos caminatas ella interactúa con la basura, ya sea haciendo paquetitos con los restos de papel de envoltura que abundan, o bien tomando las bolsas completas como una parodia decadente del costal de regalos de Papá Noel. La famosa canción “Yo no olvido al año viejo” da cadencia a sus pasos; sonríe, se divierte, canta y hace gozar con su caminata-baile a los transeúntes y comerciantes mientras les pone enfrente los desperdicios que deja uno de los rituales sociales más comercialmente rentables. Un pie en la llaga de esta temporada de amor, paz y reconciliación (imágenes 81-82).



**Imágenes 81-82.** Nadia Granados, *La Fulminante*, Bogotá, Colombia, 2012/2013. Captura de pantalla de los videos “Performance navideño en San Victorino Bogotá” (arriba) y “Yo no olvido al año viejo” (abajo) extraídas de *Nadia Granados* [canal de Vimeo].

Aunque en este apartado se dará más espacio a unas pocas intervenciones como las ya mencionadas y otras dos llevadas a cabo en Cartagena, Colombia (2011) y en Lima, Perú (2013) es importante decir que *La Fulminante* ha caminado las calles de Montreal, Toronto, Bogotá, Ciudad de México, entre otras, y que tiene infinidad de presentaciones en modalidad cabaret multimedia en lugares cerrados, sin contar los formatos elaborados para redes sociales y el portal del mismo nombre. En entrevista, Granados (2022) cuenta que la etapa en la que desarrolló el proyecto de *La Fulminante* inició en 2010 y cerró en 2014 para dar lugar a otros proyectos<sup>110</sup>, pero considera fundamental la faceta previa del caminar en el espacio público asociada con las marchas, especialmente entre 2004 y 2008, periodo de intenso activismo político en el que además hacía recorridos para repartir volantes e ideaba con sus amigos manifestaciones políticas breves que consistían en ejecutar una coreografía portando atuendos que evocaban al Ku Klux Klan, mientras entonaban una canción compuesta por la artista para denunciar a las petroleras extranjeras en Colombia, tales como la estadounidense Oxy, la española Repsol y la británica BP; a estas acciones las nombró *porras antiimperialistas*<sup>111</sup>.

Hemos mencionado etapas en su trayectoria como algo separado, lo cierto es que en determinado momento ambos mundos se fusionan y sus personajes, así como los eventos concretos del activismo social, transitan fluidamente de un contexto al otro. Es entonces cuando lleva parte de las escenas de su cabaret político a las marchas y otras formas de protesta pública, como es el caso

---

<sup>110</sup> En los últimos años ha creado a Broly Banderas, un personaje masculino musculoso, violento y misógino que podría interpretarse como la antípoda de *La Fulminante*. Este estereotipo de macho caracterizado como “el sicario de las redes sociales” le permite mediante la parodia criticar la cultura narco, militar y paramilitar, así como la imagen-país que promueve Colombia bajo el slogan “Colombia es pasión”. Los contenidos creados pueden verse en la cuenta de Instagram @colombianizacion. <https://www.instagram.com/colombianizacion/?hl=es>.

<sup>111</sup> Este tipo de manifestaciones relativamente breves realizadas en los cruces de calles, se conocen también como “esquinazos” muchas veces se llevan a cabo en el contexto de una manifestación mayor o como una acción puntual, espontánea. Existe un registro breve de la acción mencionada en Nadia Granados. 2007. “Mafia petrolera”, *Nadia Granados* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=3LJvBBdautM>.

de su participación en la llamada Marcha de las putas (2012) que se hace cada año en Bogotá: “Este es el arte de las putas gratuitas, sucias y locas, además de chupar, joder, follar, masturbarnos y exhibirnos, nos gusta maldecir, escupir y darte miedo” (imagen 83)<sup>112</sup>.



**Imagen 83.** Nadia Granados, *La Fulminante*, Bogotá, Colombia, 2012. Captura de pantalla del video “Fulminante en la Marcha de las putas” extraída de *La Fulminante* [canal de YouTube].

Con el personaje de *La Fulminante* Nadia Granados no está exactamente dándose a ver a sí misma, sino a una mujer prototípica, una mujer imaginada: la mujer latina sexy, a partir de un acervo de imágenes y gestos que ella combina. Como diría Paulina Varas “la agitación y perturbación, como acción de arte, se transforma en un archivo y conforma un lenguaje que construye una gramática que quiere registrar el acontecimiento para subvertir el entorno y a las personas” (Varas 2011, 3). El conjunto de su obra se puede ver como un voluntarioso movimiento en sentido contrario a las normas sociales. Al preguntarle a la artista sobre la elección del nombre de su personaje, recuerda que cuando era niña “había unas pistolitas que traían una bolita de metal con pólvora, se llamaban pistolas de fulminantes, eran muy divertidas, hacían ruido y se usaban como llaveros; a mí esa palabra siempre me gustó mucho: fulminar” (Granados 2022).

<sup>112</sup> La cita de la artista se extrajo de la lista de comentarios ella hizo a la publicación Nadia Granados. 2012. “Fulminante en la marcha de las putas” *La Fulminante* [canal de YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=1IXvefzwcs0>.

Pero la relación entre el nombre y el objetivo del proyecto alcanza aspectos complejos encarnados tanto en la experiencia personal de la artista como en las problemáticas de una sociedad de herencia colonial, estructuralmente violenta, cargada de doble moral, que sexualiza, consume y castiga a las mujeres:

Decidí hacer *La Fulminante* por una relación que tuve donde había mucha violencia, maltrato verbal, psicológico, casi físico también (...) Ese hombre me acusaba de puta todo el tiempo y cuando pensé en recuperarme lo que dije fue: “esto es algo muy potente, no quieren que las mujeres seamos putas”. Pensé que ser puta es algo muy poderoso porque el lugar de la mujer sexualizada y provocante es un lugar dominado por el consumo, lleno de discursos vacíos, un lugar para complacer al macho. Yo quise reconfigurar eso y entendía que iba a ser explosivo.

Lo sexual se vincula mucho a eso: “explosiva, fulminante” entonces hay algo entre eso y el deseo de detonar otro tipo de conversaciones, de imágenes y de ideas, así fue como nació, como alguien que va a iniciar un fuego, el fuego de la revolución o de la emancipación, es una mecha para hacer que algo explote. Había también mucho del lenguaje de los movimientos sociales donde yo había pasado mucho tiempo.

Y venía desde hacía años con el deseo de hacer un proyecto de erotismo político, se llamaba *El cuerpo como un detonante vivo*, la idea era mezclar erotismo y política (...) En Colombia tiene mucho sentido hablar de culos, de nalgas y de tetas, porque es un lugar donde la visualidad del cuerpo de la mujer es muy explícita y estamos bombardeados con eso todo el tiempo. Es un material de trabajo en muchos aspectos (Granados 2022).

La presión social que existe para (y por) ser mujer muestra desde muy temprano en la vida una dirección hacia donde somos dirigidas, pero sobre todo un cálculo cualitativo y cuantitativo que indica el modo “correcto” de seguir dicha dirección. La direccionalidad nos dice cómo ser mujeres, más concretamente cómo ser “femeninas” y qué tanto es posible serlo sin que resulte insuficiente o excesivo (volveremos luego sobre el asunto del exceso). Ahmed caracteriza el poder como un “sistema de tráfico”, un “modo de direccionalidad” que implica “un modo de orientar los cuerpos de formas particulares, para situarlos de cara a una vía determinada” (69); en consecuencia, cuando vamos en la vía y dirección previstas a la velocidad esperada, el avance es más fácil, pero un cambio puede hacerlo todo más difícil y marginarnos de la colectividad que de otro modo podría ser un

apoyo<sup>113</sup>. Ahmed detecta también que esta presión puede ser directa, aunque se presente de formas relativamente suaves y hasta bienintencionadas —como una sugerencia familiar o amistosa para hacer o no hacer ciertas cosas— y también puede ser indirecta, pero cargada de violencia, como cuando vemos las consecuencias, a veces fatales, que alguien más experimenta por seguir una dirección distinta, asumir una forma de vida divergente del pensamiento hegemónico o realiza una acción que se juzga como inadecuada<sup>114</sup>.

A propósito de la obra de Cindy Sherman y su recreación de estereotipos de mujer, Peggy Phelan ha dicho que “leer el cuerpo como el signo de la identidad es la manera en que los hombres controlan el cuerpo de las mujeres” (2006, 10)<sup>115</sup>. Phelan desarrolla el argumento de que la mujer, siendo siempre otro, no puede apropiarse de su propia imagen, razón por la cual tendría que recurrir al disfraz y el desplazamiento en aras de mostrar cómo se le ha construido a partir de estereotipos. Nadia Granados —como Cindy Sherman y otras— toma elementos del estereotipo para mostrar esa construcción. Granados se enfoca específicamente en el estereotipo de mujer latina sexy, que en el imaginario se encuentra más sujeta a la carnalidad de lo que lo está la mujer identificada como blanca. En su rol de *La Fulminante* corporiza esa “sexualidad a flor de piel” adjudicada a la mujer

---

<sup>113</sup> Para abundar en la idea de orientación, direccionalidad y contra direccionalidad remito al desarrollo que hace Ahmed (2019) sobre *fenomenología queer*.

<sup>114</sup> Un caso que sacudió al medio del arte fue el de la artista Pippa Bacca, asesinada en 2008 durante la realización de un performance de larga duración titulado *Novias en viaje* que comenzó junto con su amiga la también artista Silvia Moro. Concha Mayordomo (2019) hace una reseña muy completa del proyecto y explica que el performance consistía en viajar en autostop vestidas de novia desde Italia hasta Jerusalén y tenía por objetivo “promover la paz y la confianza en los demás”. Ver también la web de la propia artista: <https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>. Las notas de prensa disponibles y el posterior debate en redes dejan ver que una parte de los medios y de la opinión pública culpan a las artistas por lo ocurrido. Otra pieza donde el motivo del vestido de novia tiene una fuerte simbología es el fotoperformance *Caminhar* (2017) de la brasileña Panmela Castro en la que ella camina con un vestido blanco en alusión a un vestido de novia. Parte de la falda y la cola están empapadas de pintura roja que deja a su paso un rastro como de sangre por las calles de Río de Janeiro. Castro alude a estereotipos y roles de género y destaca que en Brasil las mujeres negras son dos veces más vulnerables que las blancas a ser víctimas de feminicidio <https://www.panmelacastro.com/>.

<sup>115</sup> Traducción propia a partir del original. “Reading the body as the sign of identity is the way men regulate the bodies of women”.

latina calificada como “caliente”, lo hace mediante un caminar que involucra amplios movimientos de cadera, pasos rítmicos acompañados con cumbia, reguetón u otros géneros populares bailables y escenificaciones más o menos breves de instantes de placer como extraídos de una película.

Su irrupción en el espacio público usa códigos corporales asociados con las bailarinas de *table* y *pole dance*, las *strippers* o las actrices porno, pero produce una contra-representación, es decir, una imagen a contraflujo de lo que aparenta. Granados reconoce que el uso crítico de los imaginarios de la pornografía tiene ya trayectoria reconocida como estrategia política usada por un amplio sector del arte y el activismo feminista<sup>116</sup>, pero afirma que en Colombia es muy reciente:

Considero mi trabajo como un modo de comunicación popular, un modo de comunicación disidente y de desobediencia frente a un sistema que considero opresor y criminal (...) hago una especie de personaje que está inspirado en los prototipos de la mujer latina, sexy, caliente que nos venden todos los días en las telenovelas y en la televisión, en el reguetón y en todas partes. La idea es utilizar esto como una especie de gancho para hablar de temáticas que me parece pertinente comunicar (...) el derecho a decidir sobre el propio cuerpo (...) hablar del sicariato, de la militarización, del exterminio en las masacres (...) de todas estas cosas que a veces parece que no existieran para mucha gente, ciertas cosas que tienen que ver con la historia, que tienen que ver con la violencia que ha ejercido históricamente quien tiene poder sobre otros (Granados 2014).

Para promover la web de *La Fulminante*, Granados se apropia de la estética de los materiales de promoción de servicios sexuales (imágenes 84-85), durante los primeros años del lanzamiento del proyecto a la par del trabajo en video y audiovisual para la *web* también recorrió las calles a pie haciendo grafiti y estencil en los muros de las calles con la dirección de su página “había un efecto de multiplicación, mucha gente llegó al trabajo por esos grafitis, calcomanías y volantes, la gente

---

<sup>116</sup> Las diversas estrategias se conocen como pornoactivismo, pornoterrorismo o postpornografía. Pueden consultarse referencias al respecto en la bibliografía de este capítulo. Sobre postpornografía como crítica a la pornografía, sus antecedentes en el feminismo y el activismo *queer* ver Laura Milano (2014); sobre cómo se presenta en la obra de Granados ver Laura Milano (2016); sobre el concepto artístico y político de pornoterrorismo ver Diana J. Torres (2010); para consultar el primer manifiesto postporno en texto y en audio Verónica Vera, Candida Royalle, Annie Sprinkle y Frank Moore (1989 y 2013); un proyecto contemporáneo que involucra la academia, el arte y el activismo género disidente *Zarra Bonheur. Performance – academia – activismo – postporno – politopia – queer – feminismo – militancia - disidencia* fundado en 2014 por Rachele Borghi profesora de Geografía de la sexualidad de la Sorbona.



Colombia presenta una confluencia de cirugías y manipulaciones corporales que son radicales, únicas y aterradoras (...) Esto ocurre sin duda mundialmente, sólo que en Colombia ha adquirido, creo yo, un ritmo acelerado y un significado agudo, ya que el cuerpo humano es visto ahora por todas las clases sociales como algo eminentemente mutable (...) tan remarcable como la maleabilidad de este arcilla, es la ansiedad por la perfección —el culo perfecto, la cintura, el pecho, el cabello, la piel, y la cara todos perfectos (...) Lo que Colombia suma a esta larga pasión por la belleza es su cultura de la droga, es decir el estilo cultural de la llamada mafia o los narcos con sus establos de caballos, mujeres y carros extravagantes. No es ningún azar que se diga que los mafiosos manejan a muchas, si no a todas, las reinas de belleza y a los expertos cirujanos colombianos que las perfeccionan (28-29).

En principio, el caminar provocador de *La Fulminante* parece confirmar lo que ofrece, sin embargo, la forma a veces paródica que tiene Granados de adoptar el disfraz, y ciertos giros hacia el humor, terminan por delatar el artificio. Si en apariencia reproduce un determinado rol de mujer, lo que vemos es un conjunto de enunciados visuales y textuales, así como repertorios corporales que han sido combinados, retrabajados, interferidos y más tarde devueltos. El uso de pantallas ajustadas a la cabeza o fijadas a la ropa interior cerca del pubis, es una de las formas de introducir una contra-representación, en ellas se presentan frases contundentes o preguntas que aluden a estructuras y mecanismos de poder (imagen 86).

La principal interrupción al goce ofrecido a sus espectadores está dada por las palabras. La promesa de *lo demasiado visible* —como definió Jean Baudrillard a la pornografía— es incumplida o suspendida por textos que desenmascaran la doble moral, no sólo en lo que toca al sexo, el cuerpo y su materialidad orgánica. El caminar provocador de *La Fulminante* denuncia la violencia, la pobreza, la representación mediática que cosifica del cuerpo de las mujeres, (Granados 2012)<sup>117</sup> y

---

<sup>117</sup> Aunque la artista no lo nombra en sus declaraciones, sí menciona el uso que hacen los medios de las imágenes violentas y de pobreza, lo que recuerda el término de pornomiseria acuñado por los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo en 1978. Para un rastreo de este término véase: Michèle Faguet (2010).

en general los contenidos, estructuras y mecanismos de control ejercidos sobre la sociedad y todas las formas de disidencia.



**Imagen 86.** Nadia Granados, *La Fulminante*, Cartagena, Colombia, 2011. Captura de pantalla del video “performance cartagena” extraída de *La Fulminante* [canal de YouTube].

Las frases apelan a contextos específicos, como el aniversario de la independencia de Colombia: “¿Cuál independencia?” A través de la pantalla electrónica se denuncian nexos entre el poder político, empresarial, militar y paramilitar, así como la complicidad de los medios de comunicación: “Vigilancia democrática”, “Poder mafioso”, “No más terrorismo mediático”<sup>118</sup>. Pero hay también invitaciones a la liberación: “Revienta cadenas”, “Somos libres”, “Despierta”. Su manera de caminar es parte integral de los atributos del personaje, la cadencia es tan importante como la ropa o la peluca a la hora de activar el mecanismo del deseo. Las pantallas son igualmente

---

<sup>118</sup> El documental *Impunity* (2010) permite conocer parte del contexto colombiano al cual alude Granados en su trabajo y ayuda a darle una dimensión más precisa a frases como “Poder mafioso”. A través del seguimiento a los Procesos de paz, el filme nos acerca al periodo de extrema violencia vivido en Colombia. Mediante testimonios, grabaciones originales y material de archivo se hace referencia al uribismo y al modelo del paramilitarismo que implicó la cooptación de parte de las estructuras del Estado en una apretada red de complicidades entre empresarios, políticos, parlamentarios, jueces, fuerzas policiales, militares, narcotraficantes y paramilitares en el desvío de recursos públicos, asesinato, desaparición, despojo, desplazamiento, reclutamiento forzado y terror sufridos por miles de colombianos.

efectivas para contrapuntarlo y desarticularlo, los textos son la voz silenciosa de la artista que acompaña a un cuerpo intencionalmente estridente.

Algunas prendas y acciones puntuales pueden cambiar en su organización, otros elementos son constantes y nos llevan a reconocerla a pesar de las variantes que introduce de modo permanente por tratarse de un personaje dinámico que crece con su autora. Sin duda, *La Fulminante* opera entre paradojas, aquellas que Efrat Tseëlon ha enumerado: “La paradoja de la modestia: la mujer se construye como seducción, pero la seducción se castiga; la paradoja de la duplicidad: la mujer es un artificio, pero la falta de consistencia y autenticidad conducen a la marginación; la paradoja de la visibilidad: la mujer es un espectáculo, pero es invisible desde el punto de vista cultural”<sup>119</sup>. Seducción, artificio y visibilidad como gestos de afirmación (imagen 87).



**Imagen 87.** Nadia Granados, *La Fulminante*, Lima, Perú, 2013. Captura de pantalla del video “Detonando en Lima” extraída de *La Fulminante* [canal de YouTube].

---

<sup>119</sup> Efrat Tseëlon. 1995. *The Masque of Fertility* (London: Sage), 5-6, citado en McDowell (2000, 79).

No deja de ser relevante el hecho de que parezca necesario construir un personaje que permita actuar abiertamente; como en un carnaval, la máscara protege y autoriza, ya sea que usemos el disfraz de *flâneuse* o de *fulminante*. Asimismo, parece difícil escapar a la lógica de la objetivación, el fetiche sexual y la exotización derivados de la doble marca que se asigna a las mujeres latinas. De las mujeres se ha dicho que no somos sujetos neutros, sujetos universales como lo sería el hombre blanco heterosexual; en el caso de las mujeres latinas a esa “otredad” se le suma la racialización. En este sentido, cabe dudar de que en efecto el gancho del sexo permita la entrada de otros contenidos y sea una alternativa al juego común de roles en donde el hombre finge atender a las palabras a fin de obtener la satisfacción de su deseo de ver<sup>120</sup>.

¿Pero entonces, qué es lo que el exceso de este estereotipo revelaría, es decir, qué posibilitan este tipo de representaciones? Probablemente lo primero que logra es delatar la artificialidad implícita en la construcción de lo que es ser mujer; como consecuencia, protagonizar a la latina sexy desde el exceso hace que el estereotipo se desnaturalice, deje de ser transparente. En un segundo movimiento, se desestabiliza el estereotipo cuando la artista dota a su personaje de la agencia necesaria para enunciar una serie de cuestiones que producen interferencia en la primera impresión. El salto de continuidad ocurre en dos planos: al guion conocido del despliegue sensual y el consumo visual del cuerpo de la mujer se le cruzan los gestos paródicos —se deja ver que hay un artificio—

---

<sup>120</sup> Josefina Alcázar (2001) cita la obra *Pasionaria, caminata por la dignidad* de Ema Villanueva quien en el año 2000 en el contexto de la huelga estudiantil en la UNAM llevó a cabo una caminata de varios kilómetros desde la estación del metro Zapata hasta Ciudad Universitaria vestida con ropa interior y la piel pintada de rojo y negro. Cuenta que la artista: “pidió a la gente que escribiera con pintura blanca lo que pensaba de la huelga. Alguien escribió libertad, otra persona escribió Huelga manipulada, muchos sólo le lanzaban piropos y algunos hasta groserías. En el camino repartía volantes con las consignas de la huelga y pidiendo apoyo y solidaridad”. Eduardo Flores Castillo (2002), quien formó con Villanueva EDEMA Laboratorio de Arte Público afirma que esta y otras acciones realizadas por ambos buscaban “provocar en el público reacciones inconscientes y conscientes al mismo tiempo. La combinación de los dos motivos principales de la represión cultural latinoamericana: la sexualidad (lo prohibido) y la política (lo peligroso), de forma pública, lúdica y libre de culpa, era una declaración poética y una visión utópica: la suma de las contradicciones que definen lo humano”.

y aparece el texto que les recuerda a sus espectadores —devenidos también lectores— que existe el paramilitarismo, el colonialismo y la manipulación de los medios. Es así como el anzuelo resulta envenenado y su doble punta se dirige tanto a la construcción genérica colonial como al resto de las violencias estructurales.

Las respuestas que producen las acciones de cada artista representan diferente nivel de riesgo dependiendo del contexto en el que se realizan, lo cierto es que siempre alteran el orden y no pasan desapercibidas para los encargados de preservarlo. Una y otra vez, en diferentes países, calles y plazas, la policía interviene y por su parte ambas artistas, Granados y Ordosgoitti, activan sus estrategias de contestación, veamos en qué consisten.

Granados adopta una ambivalencia juguetona, sabe que está en una posición desventajosa, pero no exenta de margen de negociación; juega a la aparente obediencia y al mismo tiempo se ríe, pero sólo lo suficiente como para no provocar una reacción violenta o un arresto. Acompañada por la muchedumbre curiosa deja de hacer lo que hacía y acompaña a los oficiales, aunque lo hace bailando, aprovecha su desconcierto ante una situación que se sale de la norma y esto le permite sostener su personaje tanto como le es posible (imagen 88). A los policías que las increpan no les importa si son prostitutas, locas o artistas, les ocupa la evidente provocación y el desorden que generan. Una mujer que actúa y se viste como lo hace *La Fulminante* u otra que se muestra desnuda en una calle o montada en un monumento como lo hace Érika Ordosgoitti parecen representar mayor problema que aquello que denuncian. Esta última cuenta su experiencia con la policía:

Yo siempre trato de echar mano de la ley para ponerme a salvo de ellos que son quienes supuestamente cuidan la ley, entonces tienes que ponerte en ese terreno, digamos, el de la ley. Pero ellos no saben nada de la ley, por eso yo invento leyes en el momento en que estoy defendiéndome, invento una supuesta ley para salvarme y ellos ni saben. Yo hago lo que sea, yo miento, yo hago lo que sea para irme de allí, yo lo que no quiero es que me lleven presa, porque eso es tortura; me llevan presa y obviamente lo que va a pasar no va a ser nada agradable, tortura o extorsión (Ordosgoitti 2023).



**Imagen 88.** Nadia Granados, *La Fulminante*, Lima, Perú, 2013. Captura de pantalla del video “Detonando en Lima” extraída de *La Fulminante* [canal de YouTube].

Como sabemos, a la policía no le importan las demandas y los cuestionamientos, para ellos lo escandaloso no es la brutalidad del Estado, la corrupción, la impunidad, las representaciones cosificadas del cuerpo de las mujeres y la violencia ejercida contra ellas, tampoco la pobreza, o la destrucción del planeta. Este par de artistas resultan molestas porque no dejan que fluya de modo natural el cauce de todo aquello que las rodea e interfieren abiertamente en la progresión de una corriente que lo arrastra todo. Recordemos que la aguafiestas feminista se levanta contra la normalización de las opresiones y es al manifestar su objeción que se vuelve el blanco de la violencia: “la aguafiestas será considerada como una ruptura: la que rompe el vínculo con la familia, o con cierta idea de vida civil (...) puedes volverte una aguafiestas simplemente por decir: la vida no tiene por qué ser así, o ser esto” (Ahmed, 266-267).

Con ambas artistas encontramos la voluntad de incomodar en varios niveles a diversos actores sociales y también la necesidad de conectar vital y comunicativamente. Al mostrarse como lo hacen, pueden molestar en el plano de lo moralmente aceptable a ciertas personas que quizás lo juzguen inadecuado por el lugar (por ejemplo, en plazas con monumentos cívicos e iglesias), de tal suerte que podrían sentir afectados sus valores patrióticos, religiosos o familiares ligados a usos autorizados del espacio. A la vez, aquello que ciertos observadores incidentales podrían disfrutar —ya sea por auténtico interés, diversión, curiosidad, morbo o deseo— es justamente lo que la policía persigue tratando de ser garante del llamado “orden público”. Pero quienes las observan e interactúan con ellas son a fin de cuentas los verdaderos destinatarios; no importa si los transeúntes empatizan o no con lo que las artistas dan ver, leer o reflexionar, o bien reaccionan de maneras adversas, esa gente cuyo caminar coincide con ellas en plazas, escalinatas y calles son los sujetos a quienes se dirigen. Esa constelación efímera de peatones se posicionará, quizás más de una vez con respecto a lo que ve, al lugar donde está y su historia, así como en relación con el resto de los nodos móviles de esta geometría.

Hemos dicho que la aguafiestas no siempre actúa de modo premeditado ni disfruta de los efectos que produce su desacuerdo, aunque no se descarta que pueda hacerlo, como se ha hecho evidente en las obras revisadas, pero se trata más bien de actos de sobrevivencia mental, emocional o física, y como tales no están exentos de riesgos o efectos adversos. Al delatar la crudeza de lo real con sus acciones directas en el espacio público, las artistas son percibidas como el punto de origen de un problema cuando en realidad no hacen sino acusar sus consecuencias. ¿Cuántas veces se ha dicho que en el arte (en la literatura, por ejemplo) el objetivo es encontrar la propia voz? Pero usar la voz implica la voluntad de hacerse oír, y como contraparte implica la escucha. Para Ahmed el

feminismo también es, entre otras cosas, “la adquisición de una voz” que se usa muchas veces como una defensa: “gritar para hacer visible la violencia” (107).

Desde este punto de vista, el arte aguafiestas tiene una función vital, más allá de hacer ruido, incomodar, provocar por la vía de las acciones, las frases mordientes o la voz en cuello; las aguafiestas cuentan historias que disputan los relatos dominantes, ponen en evidencia los huecos de las historias oficiales y sus cánones, denuncian las opresiones, pero sobre todo experimentan la libertad y con su ejemplo nos invitan también a hacerlo.



**Imagen 89.** Nadia Granados, 2018. Captura de pantalla del video “Nadia Granados: la artista colombiana del performance postporno” extraída de *Shock* [canal de YouTube].

## Capítulo 4

### Caminantes médium

El pasado, guardando la vivacidad del fantasma,  
retomará la luz y el movimiento de la vida, se volverá presente.

Charles, Baudelaire

Is it merely that he houses his ghost in her body?  
Or is that all bodies are reluctant ghosts of other bodies?

Peggy Phelan, *Unmarked*

Entre las obras comentadas hasta el momento tenemos artistas que caminan en nombre propio, en representación de sí mismas. En estas obras la identidad de la autora “dentro” de la obra se corresponde con la de “fuera”; este dentro y fuera está determinado por el marco que ellas mismas crean para la obra. Hemos visto también artistas cuya identidad opera en mayor o menor grado a través de un personaje que se adopta exclusivamente para la obra. En cuanto a los recorridos, la tendencia es dejar cierto espacio al azar, sin estructurar un plan demasiado preciso que indique la ruta o la velocidad del andar, aunque en varios casos se ha decidido de antemano al menos un punto inicial y final del recorrido, o un camino general a seguir. Hay caminantes cuyo andar puede ocurrir en un espacio u otro, sin comprometer el propósito, es decir, algunas de las artistas trabajan con tipologías, de tal modo que la caminata puede darse en un bosque u otro, en una ciudad indistinta, en una plaza o monumento cualquiera, ya que se tienen en cuenta las connotaciones más generales de este tipo de lugar; lo anterior puede ser válido también para las características de la comunidad

que participa, que puede ser migrante, perteneciente a una clase, género o condición, pero no ligada a un sitio concreto.

En el presente apartado me ocuparé de Elvira Santamaría, Regina José Galindo, Janet Toro y Fabiola Rayas, caminantes cuya presencia está marcada por una faceta dual, se trata de obras en las que las artistas actúan bajo su identidad y a la vez en representación de alguien más. En estos casos llevan a cabo sus caminatas actuando bajo su nombre, pero también actúan en representación de un cuerpo ausente, ya sea individual o colectivo. He optado por usar médium en lugar de *espectro* siguiendo a Derrida o *fantasma* siguiendo a Freud, ya que ambas omiten el componente corporal, en cambio, médium me ha parecido más pertinente en tanto conserva lo tangible de una entidad que da forma y presta cuerpo a los que ya no están. En el sentido de medio, la palabra nos remite a ciertos aparatos que difunden la voz, así como a la capacidad de la materia para transmitir energía (como el agua o aquellos metales por los que fluye la electricidad). Si la usamos como cuando referimos medios para lograr determinados fines también sugiere parte de lo que las artistas buscan: proponerse como vía o canal.

Como contraparte, se reduce al mínimo la participación de los transeúntes o agentes externos con quienes se cruzan, que en su mayoría son intencionalmente ignorados por las artistas cuando llegan a hablarles. Su caminar cuenta con un guion que contempla detalles respecto a la elección de los lugares, la ruta, el ritmo y tamaño del paso o la adopción de ciertos atributos como prendas y accesorios particulares, la portación de objetos, la ejecución de movimientos muy específicos y calculados, o la voluntad de dejar marcas de su presencia en determinadas calles, todo lo cual es ejemplo de lo que se puede caracterizar como una formalización de la caminata.

El conjunto del programa en estos trabajos está orientado a provocar la rememoración de personas ausentes y establecer un lazo con sus rastros a fin de traerlos al presente y —por

momentos— prestar el cuerpo para que éste funcione como una suerte de canal o medio. Aquí el sitio es crucial, es parte indisoluble de los hechos que se evocan pues se trata de lugares que aportan una carga histórica, simbólica y afectiva específica, que son y han sido sede de momentos y hechos concretos a los cuales apelan las caminantes quienes dialogan con hechos que no vivieron directamente, pero de los cuales darán fe de alguna manera; hechos que formaron parte de operaciones perpetradas por el Estado o con su complicidad, cuyas víctimas fueron personas asesinadas o desaparecidas a quienes las artistas evocan en su trabajo<sup>121</sup>.

Como he dicho, cada una de las piezas está unida fuertemente con el lugar o lugares donde se realiza, varios de estos sitios comparten un apelativo, son lo que llamamos *lugares de memoria* por lo cual retomaremos a Pierre Nora quien produjo este concepto al que hoy en día recurrimos con tanta frecuencia, parte de la definición que este autor ha hecho dice que los lugares de memoria “son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos” (Nora 2008, 33). De lo anterior se desprende que no debemos hablar de ellos únicamente como espacios físicos o geográficos sino tomar en cuenta su función y peso simbólico, así como su relación con el relato histórico y la memoria, son “lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y muerte, de tiempo y de eternidad, en una espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo móvil” (34)<sup>122</sup>. Las obras que comentaré a continuación son *48.480 blancos y uno rojo* (2007) de Elvira Santamaría, *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) de Regina José Galindo, *El cuerpo de la memoria* (1999)

---

<sup>121</sup> Hay una acción que llevó a cabo Lorena Orozco en 2004 titulada *Como en un cuento de hadas*, en ésta la artista camina desde el Zócalo de la Ciudad de México al metro Pino Suárez arrastrando los retratos de mujeres que vivieron maltrato. Regina José Galindo produjo en 2021 la obra *Guatemala feminicida* donde camina por las calles con una larga bandera que se arrastra y con la cual “trapea” el suelo. Aunque en estos casos no se habla de violencias de Estado en un sentido tradicional (lo cual es objeto de debate), sí comparten el factor de actuar en representación de las que ya no están.

<sup>122</sup> Para un seguimiento historiográfico del concepto de Nora ver Allier (2008) <https://www.redalyc.org/pdf/589/58922941007.pdf>.

de Janet Toro y *Caminar el cuerpo desaparecido* (2015) de Fabiola Rayas, caminatas en las cuales veremos de qué manera las artistas se relacionan con los lugares donde caminan y cómo estos a su vez colaboran con la “transmutación” de ellas en médium de las personas que rememoran.

Elvira Santamaría (México, 1967) lleva casi tres décadas interesada en abordar el asunto de la violencia y sus efectos. La artista afirma que desde hace años la caminata forma parte importante de su vida como parte de sus procesos creativos. Su obra *Arrastrando un cuerpo I* (1995)<sup>123</sup> —que quizás sea la primera donde incluyó la caminata— se refiere ya a la violencia como algo que llevamos con nosotros dificultosamente, algo que cargamos con el cuerpo. Acerca de la recepción espontánea que tuvo la obra, Mónica Mayer (2014) opina que, si bien en ella se está aludiendo a la violencia, también se da lugar al acompañamiento: “[*Arrastrando un cuerpo*] habla de una violencia que venimos arrastrando desde hace mucho tiempo, pero también de la generosidad de los seres humanos”. Desde el año 1995 a la fecha, la artista ha buscado cada vez de modo más explícito recuperar la posibilidad colectiva de sanar los estragos de los eventos traumáticos y de encontrar mecanismos para trabajar juntos con la memoria haciendo del arte una posibilidad de encuentro. Gradualmente ha producido cada vez más obras en la línea de la cultura de paz, la resiliencia y el encuentro con la naturaleza.

La obra *48.480 blancos y uno rojo*, que fue realizada en 2007 como parte de la serie *Acciones en Bogotá*<sup>124</sup>, reúne varios de los motivos recurrentes de su trayectoria entre los que destacan el cuerpo como medida, la caminata, la ofrenda y el uso de flores: “Las flores más que una extensión

---

<sup>123</sup> Realizada en el centro histórico de la Ciudad de México en el marco del evento Terreno Peligroso. La artista caminó desde Ex Teresa Arte Actual hasta el Zócalo capitalino arrastrando-cargando a la artista chilena Eugenia Vargas quien estaba envuelta en una tela blanca. En un momento del trayecto las personas que participaban de un mitin político le ayudaron con su carga sin saber que se trataba de una acción artística.

<sup>124</sup> Las otras tres se titularon: *Escala 1:1* (Plaza Bolívar), *Sin título* (Plaza Che Guevara, Universidad Nacional de Colombia) y *Escaleras del paraíso* (Escaleras del barrio la Bella Flor) que por cierto guarda grandes semejanzas con la obra *Escalera de caracol de Macarao* de Erika Ordosgoitti que abordamos en el capítulo 3.

de mi cuerpo son un in-vestidura. Me pongo una piel de flores y la hago mi epidermis psíquica” (Escobar y Sandoval 2014). En entrevista explica que en esta obra en particular las flores se usaron con la intención de dejar un regalo en el camino de los transeúntes, una ofrenda para el destinatario anónimo que la encontraría, más allá de que hubiera una coincidencia temporal con la artista en el momento de la caminata (Santamaría 2020). Veamos cómo describe ella misma la acción:

Cubierta de claveles blancos, salgo de la Casa la Tortuga en el barrio La Candelaria para hacer una caminata lenta al lugar donde fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Al llegar, me tiendo en el piso frente a las placas conmemorativas por un lapso de aproximadamente 15 minutos. La gente me rodea con variedad de comentarios y preguntas que no contesto. Después me levanto y emprendo camino a la Plaza Bolívar dejando a cada paso un clavel en el piso. La medida de mi pie es la distancia entre clavel y clavel. Termino mi camino y con los claveles al llegar a espaldas del Palacio de Justicia. Al voltear, sólo veo una línea blanca que se va perdiendo en la distancia; una ofrenda conceptual a la imaginación de la gente (*Performance Art. Elvira Santamaria* [blog]).

Podemos imaginar el reto que este proceso representa para el cuerpo a causa del peso de las flores, la dificultad de movimiento provocada por el hecho de que éstas han sido atadas para que no caigan y el cansancio inevitable de repetir la acción de agacharse para colocarlas e incorporarse a cada paso. Para quien la mira, se trata de un ser sin identidad alguna, quizás por la extrañeza la gente que la observa guarda su distancia, el amplio espacio que se forma en torno suyo contrasta con lo cerca que están los espectadores unos de otros en el resto de la calle, comparten la mirada y la curiosidad, así como la separación con respecto a ese cuerpo. Los registros (imágenes 90-93) nos recuerdan la dinámica que cobra una calle cuando alguien cae o muere en la vía pública, quizá de modo involuntario —aunque operando desde la memoria visual— evocan la composición de las fotografías periodísticas, sensación acentuada por el hecho de que hay un espacio abierto en torno al cuerpo tendido.



**Imágenes 90-93.** Elvira Santamaría, *48.480 blancos y uno rojo*, Bogotá, Colombia, 2007. Fotografías Eduardo del Corral obtenidas de *Performance Art. Elvira Santamaria* [blog].

Cuando Santamaría llega al sitio donde fue asesinado Gaitán, se tumba en el suelo y de algún modo toma el lugar de ese fantasma<sup>125</sup>. Pasados unos minutos, la artista se incorpora y continúa su camino, en este *lugar-refugio del recuerdo* (Nora) que le permite a ella adherir significados a las flores que la visten y a la ruta que ha elegido. A partir de ahí podría decirse que ha habido una transformación, una vez que se levanta, ella y ese *alguien* a quien representa cuyo lugar ha tomado por unos minutos, se dirigen juntos al Palacio de Justicia.

---

<sup>125</sup> En el video de la acción *Parábola VII: Guardia atemporal* (2015) puede verse el lugar desde un ángulo que permite ver las placas conmemorativas: *Parábolas de desalojo y procesos de regeneración 2014-2016* [canal de YouTube].

El relato también deja ver la importancia dada a la lentitud y a la medida del paso que es la misma que la de su pie. En efecto, este modo de producir el trazo de su andar la obliga a ralentizar el paso, con lo cual marca un contraste en el trajín de la calle, lentitud que quizás sea incómoda para el resto de los peatones obligados a sortearla, pero el ritual y la ofrenda toman tiempo, requieren gestos precisos que no pueden hacerse con la prisa de quien cumple una obligación. El ritual, ha dicho la artista, es el tipo de performance más difícil porque se trabaja con símbolos “el símbolo le habla al inconsciente del público. Ahí es donde el público se desarma totalmente de todos sus conceptos, de su base intelectual para entrar en una atmósfera” (De Alvarado 2000, 305).

La artista no se conforma con tirar las flores, habla de una ofrenda que aquí toma la forma de un camino construido paso a paso con claveles blancos, una línea punteada que une el lugar de un asesinato y el lugar donde reside el poder judicial. De la escena del crimen a la edificación simbólica de la justicia. Conforme avanza, es decir, mientras desmonta su atavío, la artista queda más expuesta y a la vez más ligera tras el ritual que la revela y libera. Entretanto, el camino ha quedado marcado para quien quiera ir con ella, siguiendo las flores al Palacio de Justicia a recordar la deuda. Acaso la multitud podría unirse al espectro en procesión o seguir su propio camino; esa es quizás la invitación abierta.

El motivo del camino trazado está presente también, pero de un modo crudo y directo, en la obra *¿Quién puede borrar las huellas?* de la artista visual y poeta Regina José Galindo (Guatemala, 1974) en la cual los pasos son marcas de lo que retorna o se hace retornar. Desde el inicio de su trayectoria ha diseñado decenas de acciones y en la mayoría ha llevado su cuerpo al límite pidiendo a una o más personas que ejerzan sobre ella diversos modos de violencia tales como formas de tortura, embolsamiento, enterramientos, intervenciones quirúrgicas y procedimientos médicos, entre otros, en los cuales ella recibe y soporta la acción. Cuenta también con acciones donde sin

intervención de nadie ella misma se hiere, golpea, inflige dolor, o se somete a situaciones extremas en las que pasa frío, se aísla o se mantiene en una misma posición durante períodos prolongados. La constante es replicar situaciones reales de las que ella ha tenido conocimiento por diversas vías, mismas que le dan la base para llevar a cabo una suerte de *reenactment* en donde su cuerpo ocupa el lugar de la víctima<sup>126</sup>.

Hay también otro grupo de trabajos, significativamente menor, en que los hechos o problemáticas son evocados por ella sin replicarlos<sup>127</sup>, en esos casos su rol es activo, no es el de víctima ni el de un cuerpo cosificado. En estas acciones los diversos elementos usados operan como símbolos, ya se trate de objetos creados exprofeso, de objetos comunes preexistentes que durante la acción cambian su función, o de materias orgánicas. Aquí podemos ubicar la obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) realizada en Ciudad de Guatemala. La coyuntura política es la aprobación por parte de la Corte de la Constitucionalidad Guatemalteca de la candidatura a las elecciones presidenciales del exdictador y militar golpista Efraín Ríos Montt señalado como responsable de planear y ordenar la estrategia genocida conocida como ‘tierra arrasada’ cuyo resultado fue el asesinato y desaparición de miles de personas, especialmente grupos y comunidades indígenas, y un sinnúmero de violaciones a derechos humanos<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Son escasos los performances de Regina José Galindo en los que no es ella quien experimenta en su cuerpo las situaciones que idea. En la asignación que la artista hace de los roles hay una clara división de género. En casi todos los casos es ella quien recibe la acción violenta y quienes la ejercen son hombres. Aunque hay unos cuantos casos donde algún hombre ocupa el lugar de la víctima y padece en su cuerpo la acción, no son situaciones extremas. Por otro lado, los actos de solidaridad y acompañamiento son llevados a cabo casi en su totalidad por mujeres y en unos pocos casos por grupos mixtos de voluntarios.

<sup>127</sup> Sin duda podrían tomarse en cuenta otros aspectos para elaborar una caracterización de la obra de la artista, el interés que tiene para mí esta división es el lugar que asume en las acciones de caminata que diseña, en las cuales su andar tiene un poder afirmativo con mayor agencia y la artista no ofrece su cuerpo inerte a la espera del dolor, el martirio o la muerte para que sobre él se ejecute –de nuevo– la violencia.

<sup>128</sup> Sobre la nota en particular: “Un alto tribunal guatemalteco autoriza la candidatura del golpista Ríos Montt”, *El país*, 30 de julio de 2003, sección Internacional: <https://elpais.com/internacional/2003/07/31/actualidad/1059602404850215.html>. Para información exhaustiva sobre el genocidio en Guatemala consultar: *Informe Guatemala, memoria*

Al enterarse de esta noticia, la artista consigue sangre humana<sup>129</sup>, la coloca en una bandeja blanca de peltre y se dirige hacia el edificio de la Corte, en ese lugar empapa sus pies con la sangre e inicia su caminata con rumbo a otro espacio institucional emblemático que es el Palacio Nacional de la Cultura<sup>130</sup>. La distancia aproximada entre cada edificio es de un kilómetro; avanza lentamente pues cada dos o tres pasos debe mojar sus pies de nuevo para seguir marcando sus huellas en el pavimento hasta que concluye su caminata de sangre (imágenes 94-97)<sup>131</sup>.



---

*del silencio*, elaborado por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>.

<sup>129</sup> Podría ser suya como en el caso de *Secreto de Estado* donde el día previo se le extrajo sangre que se usaría en la acción: “permanezco acostada sobre una vieja y pesada camilla de guerra que debe ser sostenida por el propio público. Por abajo de la camilla gotea mi propia sangre, extraída un día antes, la bolsa de sangre permanecía oculta de la vista de los asistentes quienes no tenían claro de dónde venía la sangre” (*Regina José Galindo* [página web]).

<sup>130</sup> El Palacio Nacional era la sede del gobierno guatemalteco, ahí se firmaron en 1996 los acuerdos de paz entre el gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca. Más tarde cambió su nombre y función a Palacio Nacional de la Cultura. Ver “Palacio Nacional de la Cultura”. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio\\_Nacional\\_de\\_la\\_Cultura\\_\(Guatemala\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Nacional_de_la_Cultura_(Guatemala)).

<sup>131</sup> Sergio Villena (2015) interpreta esto como: “un sendero rojo que recuerda a los signos con los que los antiguos mayas marcaban los caminos en sus mapas/códices”, una explicación superficial y débil pues se reduce a una similitud de formas sin argumentar conexiones entre ambas clases de huellas y su respectivo significado.



**Imágenes 94-97.** Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2003. Fotografías de Víctor Pérez, obtenidas de *Regina José Galindo* [página web].

Aunque tenemos un conjunto de huellas que resultan de la acción del pie humedecido e impreso sobre el suelo, el gesto no está regido por la voluntad del *index*<sup>132</sup>, es decir, no busca dar cuenta —o al menos no únicamente— del estar ahí de la artista como nombre propio. Es verdad que las huellas son tuyas, pero esta contigüidad es una manera de dar materialidad y presencia a otro referente lejano en el tiempo y el espacio: los asesinados durante el gobierno de Ríos Montt. Las huellas son un recordatorio para todos los ciudadanos, pero especialmente para las instituciones guatemaltecas a quienes el título de la obra acusa de intentar borrar el baño de sangre asociado con este hombre quien también fue jefe del Estado Mayor del Ejército.

No es la única obra de esta artista donde la caminata de ella articula la de otros. Reconocemos los pasos de los migrantes en *Un latino cerca de ti* (2015); los de las víctimas de genocidio en

---

<sup>132</sup> Según Charles Sanders Peirce son signos indiciales los que se producen por conexión física, por contigüidad de espacio-tiempo, huella que tiene un solo referente como la huella digital o la fotografía analógica: “Defino un índice como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. (...) El índice es un signo que se encuentra en relación de contigüidad con el objeto denotado”. Charles Sanders Peirce citado en Ducrot y Todorov (2005, 105).

*Testimonios* (2014); los de las mujeres asesinadas en *Guatemala feminicida* (2021). Se podría incluir en esta lista *La sombra* (2017) donde ella corre huyendo de la guerra que es representada por un tanque de guerra, o *El gran retorno* (2019) en la que conduce —marchando en reversa— una orquesta marcial que metaforiza un momento regresivo en la sociedad guatemalteca en su conjunto, volveré sobre el motivo del andar hacia atrás<sup>133</sup>. Una obra particularmente polémica es *Extensión* (2008) —comisionada y producida por TEOR/ética en Costa Rica— donde va aún más lejos al proponer una acción colectiva en la que ella y seis mujeres más se hicieron poner extensiones de cabello de mujeres asesinadas cuyos cuerpos no fueron reclamados por nadie. La artista y las voluntarias hicieron su vida durante algunos días con este cabello puesto, con la intención de: “extender, simbólicamente, la vida de algunas mujeres que murieron” (*Regina José Galindo* página web). Vale la pena preguntarnos si el hecho de que esos cuerpos no estén vivos y no hayan sido reclamados autoriza cualquier uso posible de ellos incluyendo su espectacularización; no es un debate que podamos zanjar aquí, de momento sólo podemos afirmar que la artista busca que su cuerpo sea el medio para hacer presente, e incluso animar, el de alguien más.

En entrevista con Jacinta Escudos la artista afirma: “Utilizo el cuerpo para que éste sea reflejo de otros cuerpos” (Galindo 2007), es esta una característica común en sus acciones de claro carácter representacional, su cuerpo encarna al de otros y es en este sentido que imagino a las artistas aquí reunidas como una suerte de médium que presta su cuerpo para los que ya no están.

---

<sup>133</sup> La artista ha hecho declaraciones contrapuestas ante preguntas sobre su rol como activista, artista social o algún término afín. A pesar de que los contenidos con los que trabaja son innegablemente políticos, también ha negado que su obra intente incidir socialmente. Como ejemplos de esta ambivalencia tenemos la entrevista con Marjan Tepstra (2008): “No creo que el arte pueda cambiar el mundo” o “[el arte] no sirve a ningún propósito”. En cambio, Yolanda Peralta (2012) registra una declaración de la artista en un sentido algo diferente: “Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por ahí se filtra el término político (...) como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia”.

En torno a las formas de presencia e identidades en estas obras, es relevante decir que claramente esta intención de traer al presente a las que ya no están para caminar con ellas o a través de ellas tiene como límite el cuerpo mismo, su materialidad, espacialidad y temporalidad. Catherine Malabou, en diálogo con Judith Butler, se refiere a la formación de la conciencia y cuerpo propio como un proceso que ocurre en relación con otro. No es del todo autónomo y solitario, sino formado por el contacto de nuestro cuerpo tangible con las huellas recibidas y al mismo tiempo por la conciencia adquirida acerca de cómo éstas cobran forma (autoconciencia). Las huellas recibidas, así como las producidas por este cuerpo, transitarán a otros cuerpos de modos invisibles (intrazables diría Derrida) pero sobre todo parciales; por lo tanto, concluye Malabou “Todo proceso de negación o delegación del cuerpo sólo se logra a medias y por ello es imposible” (Butler/Malabou 2021, 36).

En este trabajo no estamos hablando de una sustitución plena de un cuerpo por otro; para explicar mejor la operación recupero la noción de *cuerpo-imagen propio* que propone Paul Schilder, pues este cuerpo-imagen no está únicamente determinado por la presencia integral de una persona y la simultaneidad de la convivencia, es decir, la presencia en tiempo real de una persona viva, sino que extiende su alcance a todo lugar donde exista traza suya. El cuerpo-imagen no depende de la coexistencia, por lo que nos habilita para pensar aquellas obras donde la ausencia-presencia está fuertemente tematizada:

[E]l cuerpo-imagen propio no coincide simplemente con la presencia visible del cuerpo propio. Por el contrario, el cuerpo-imagen propio se extiende a cualquier lugar al que cualquier partícula del cuerpo propio haya llegado a través del espacio y del tiempo. Allí donde se deja una partícula del cuerpo propio (heces, sangre, menstruación, orina, sudor, lágrimas, semen) encontramos los límites del cuerpo-imagen propio. Allí donde se deja una huella del cuerpo propio (incluidas las lingüísticas, afectivas, sensoriales) hay un límite del cuerpo imagen propio<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Paul Schilder. 1964. *The Image and Appearance of the Human Body; Studies in the Constructive Energy of the Psyche* (New York: Wiley), citado en Lepecki (2009, 95-96).

La relación de las artistas con aquellas personas ausentes puede leerse también desde la noción de espectralidad expuesta por Sigmund Freud en “Duelo y melancolía” (1917), Jacques Derrida en *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional* (1998) y André Lepecki en *Agotar la danza: performance y política del movimiento* (2009), quienes se abocan a desentrañar el lazo particular de los vivos con los muertos y lo que implica éste para el legado de la historia, el tiempo, la justicia y sus llamados. En el engarce Freud, Derrida, Lepecki tendremos además una entrada para pensar la relación de las personas y los pueblos con el saber compartido, esto es, con el archivo, aspecto sobre el que volveré hacia el final del capítulo.

Comencemos recordando que en la teoría psicoanalítica la elaboración del duelo es el proceso mediante el cual se pasa del dolor por la pérdida de un ser amado a la aceptación de su muerte. Parte de los procesos necesarios para que se dé dicha aceptación son los rituales mortuorios y el acompañamiento que hacen los vivos entre sí y en torno a quien ha muerto, mismos que colaboran con la psique en esta elaboración (Freud 1993). Sin embargo, las muertes no esclarecidas, masivas, ejecutadas sistemáticamente, así como la desaparición forzada, se presentan como situaciones límite, fuera de la lógica con la que se vive el cruce vida-muerte. Al salir de su ciclo “natural”, la muerte mantiene a los vivos en un duelo suspendido que los vuelve incapaces de reorientar su *aparato pulsional* para continuar con la vida, recuperar el deseo de vivir y construir nuevos lazos vitales. Mientras el duelo se mantenga inconcluso y no se logre elaborar plenamente, habrá poco espacio para la existencia futura de los que sobreviven, quienes quedan anclados de un modo melancólico a la persona desaparecida. Los muertos, por su parte, estarán con respecto a los vivos en una condición espectral.

Es en esta línea que Derrida (1998, 23) afirma que “Nada sería peor para el trabajo del duelo que la confusión o la duda: es *preciso saber* quién está enterrado y dónde —y *es preciso* (saber...,

asegurarse de) que, en lo que queda de él, *él queda ahí*. ¡Que se quede ahí y no se mueva ya!”. A partir del relato de *Hamlet* Derrida argumenta que la herencia de quienes nos antecedieron nos constituye, aún sin que sepamos de qué manera, y nos obliga a dar cuenta de ella para seguir siendo quienes somos: “Hamlet no sabe muy bien qué hacer con estos cráneos. Pero ¡si los abandona!... ¿acaso no dejará de ser él mismo?”<sup>135</sup>. El tema de la memoria y su retorno es un concepto decisivo para Derrida, quien sostenía que era inevitable dejarse asediar por ella<sup>136</sup>. En el caso de nuestras obras, las artistas producen un acontecimiento y se posicionan en un lugar de habla (vínculo o filiación) desde el cual procuran hablar *de* y también *a* los muertos y dar cuenta de su herencia, así como de un posicionamiento personal en el relato mayor de la historia y la memoria. En aras de ello, cada una elabora un guion constituido por múltiples capas de referencia cuyo fin es hacer presentes a los ausentes. Son obras cargadas de melancolía, como es esperable a causa del duelo suspendido.

Esto que he llamado guion, y que Yoko Ono nombró *partituras* en el contexto de su trabajo al interior de Fluxus, puede entenderse como *coreografía* en el sentido que le da André Lepecki (2009) quien en su estudio sobre la danza afirma que la coreografía tiene su momento fundacional en el deseo de no dejar ir, de atraer la presencia de un espectro. Las instrucciones de la coreografía al ser repetidas —y precisamente por ser una repetición— permiten al intérprete devenir otro y establecer un cierto tipo de relación de anclaje con el pasado que se actualiza con cada ejecución:

Gracias a lo coreográfico, un abogado [aprendiz de bailarín] ofrecerá de todo corazón su cuerpo a un devenir espectral. (...) todo lo que tiene que hacer es conceder a su maestro un baile más mientras él mismo deviene, mediante el efecto de la lectura-danza solitaria, en uno de los compañeros de juventud de su maestro, desaparecidos hace mucho tiempo. (...) El abogado percibe en la coreografía una actuación de la melancolía como un mecanismo que impedirá al objeto amado irse para siempre, identificando así una esencia mórbida en la propia danza. (...) La coreografía se convierte en aquello que permite a un abogado poner un

---

<sup>135</sup> Paul Valéry, “La crise de l’esprit” citado en Derrida (1998, 19).

<sup>136</sup> En *D’ailleurs Derrida* (1999) documental dirigido por la escritora y cineasta egipcia Safaa Fathy.

ejemplo, citar, repetir los gestos fundacionales, la presencia ausente y la cadencia de la fuerza originaria de una danza (57-59).

Ileana Diéguez (2007) denomina *partituras performativas* a las pautas de acción que genera un *performer*, quien, a diferencia del actor en el teatro más clásico, no tiene un personaje dramático desarrollado, diálogos preestablecidos o un relato literario al cual ceñirse, pero sí nociones de la situación que quiere producir y un conjunto de acciones y condiciones mínimas para lograrla. La partitura y la coreografía implican la producción de una notación-instrucción cuyo sentido termina de realizarse en la ejecución y que en el ejercicio de la traducción lleva implícita la imposibilidad de lo idéntico y el margen de creación del ejecutante. Más allá de los “movimientos inventariados” están, como dirá Marie Bardet, “anudamientos entre hábitos y novedades” [compuestos de] dinámicas efectuándose a través de una variabilidad ínfima y a la vez potente” (Bardet 2021, 168).

Ya sea que le llamemos guion, coreografía, partitura, repertorio o pauta<sup>137</sup> —términos todos marcados por la tradición disciplinar de la que provienen— se trata en principio de una base de la cual partir, de una indicación a manera de guía que se activa con un determinado repertorio formal y no que puede eludir el margen interpretativo de quien pone el cuerpo, ya sea que lo llamemos *performer*, bailarín, músico o participante del evento. Mientras más desarrollado y preciso es el lenguaje de la instrucción, más se reduce en apariencia el margen de “error” o variación. Pero ninguna partitura, coreografía o instrucción puede controlar la ejecución a tal punto que una resulte idéntica a otra. Y como sabemos, las obras sonoras contemporáneas han ido renunciando poco a poco a la precisión de un determinado sistema de notación musical, dando con ello mayor

---

<sup>137</sup> La palabra *pauta*, cuyo origen alude a un pacto o una norma, tiene un uso extendido en la música y en la danza, especialmente en las piezas de carácter no narrativo, para organizar los momentos y/o intenciones. El libro de Todd Shalom *Elastic City: Caminatas Participativas* (2022) que incluye cuarenta y ocho caminatas realizadas por treinta y nueve artistas elige precisamente la palabra *pauta* para nombrar las indicaciones dadas por los artistas para llevar a cabo los recorridos.

oportunidad al intérprete para completar todos aquellos aspectos que no estén contemplados en la partitura, llenando los vacíos y las ausencias en la instrucción, este conjunto de decisiones produce entonces otra autoría, radicada en el ejecutante de quien dependen cada vez más ciertas obras. Hay, pues, una tensión inevitable en partituras, coreografías, instrucciones o itinerarios, ésta se hace presente con, y gracias a, la distancia que media entre quien las han ideado y quienes las interpretan.

Como he dicho, Diéguez propone la noción de partitura performativa, pero ésta implica que autor e intérprete son la misma persona, sería éste el caso de todo autor que produzca para sí mismo los guiones de su acción. Para efectos de las obras en este apartado he optado por dar preferencia a la idea de coreografía en el sentido que le da Lepecki por tratarse de una noción que en su genealogía guarda un par de componentes cruciales. Por un lado, el hecho de que cada realización pone en juego el tiempo presente y a la vez una relación melancólica con el pasado que produjo la partitura, pasado que no se ciñe a la vida del artista que ha ideado el guion, sino que evoca un tiempo más lejano cuyo peso dicta, o al menos signa, el repertorio de movimientos y recorridos que se eligen. Por otro lado, tenemos la división entre quien produce y ejecuta la coreografía a partir de las acciones que ya fueron “escritas” por alguien más, con lo cual se pone en juego un archivo y se cuestiona la autoría. Encontramos así en la noción de coreografía una cierta condensación de tiempos, espacios y presencias, tal como hemos empezado a ver y que se tornará aún más claro con la siguiente obra a la que me voy a referir.

En *El cuerpo de la memoria* (1999) de la artista Janet Toro (Chile, 1963) veremos algunas de las temáticas compartidas con Regina José Galindo y Elvira Santamaría. De las obras hasta ahora mencionadas, ésta es quizás donde con mayor claridad se puede observar esa suerte de “principio coreográfico” del que he hablado. En un juego constante entre el cuerpo propio, el cuerpo-imagen de otros y las coreografías que vienen de lejos, las acciones ensayan variaciones para hablar de las

presencias que ya no están. Son acciones de un “presente espeso” como lo llamaría Marie Bardet (2021) que no ha sido arrancado al pasado y que “pone potencialmente en contacto todo elemento del pasado sobre la membrana del presente, siendo la dimensión que nos atraviesa en cuanto que viviente” (164).

A lo largo de la trayectoria de Toro han sido recurrentes los temas relacionados con la violencia de Estado, el olvido, la memoria histórica y los intentos de borrado de ésta. Para abordarlos elige en cada momento ropa y materiales que culturalmente ya tienen una carga simbólica o que la adquieren durante el ritual que ella produce con su cuerpo en cada acción. Muchas veces está presente el motivo de la marca o la inscripción textual que deja en cada uno de los lugares por los que pasa, marcas a manera de recordatorio de diversos hechos represivos. La intención explícita es suscitar reflexión, apelar a la percepción de sensaciones y afectos, mostrar lo oculto, hablar de lo silenciado, señalar y resistir al poder.

De acuerdo con la autora, el contexto general en el que tiene lugar la obra *El cuerpo de la memoria* es el de la concertación con el modelo neoliberal, un falso retorno a la democracia, pactos de complicidad e impunidad en lo que toca a la violación de los derechos humanos, blanqueamiento de la memoria y, en general, negacionismo de lo ocurrido durante la larga dictadura que rigió al país durante diecisiete años tras el golpe militar de Augusto Pinochet. Se trata de una obra de largo aliento y gran exigencia corporal, emocional y mental, que consistió en 90 performances llevados a cabo a lo largo de cincuenta y cuatro días, del 7 de enero al 1° de marzo de 1999. El trabajo se dividió en dos fases, una ocurrió íntegramente al interior del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, la otra se desplegó en 22 caminatas de entre 30 minutos y 4 horas llevadas a cabo sin hacer pausas y sin ensayo, partiendo desde el museo hacia igual número de lugares en la ciudad,

elegidos por la artista debido a que ahí ocurrieron hechos relacionados con la detención, la tortura y la desaparición ejercidas contra la población durante la dictadura.

En el año 1999 volver a los lugares que fueron centros de detención implicó un arduo trabajo de investigación, porque los números de varios predios habían sido cambiados, así como su uso. Sólo algunas organizaciones de derechos humanos tenían datos al respecto y el *Informe Rettig*<sup>138</sup> contaba con apenas una parte proporcionalmente menor del total de testimonios y datos que más tarde se conocerían sobre los hechos ocurridos. Aún hoy, acudir a cada uno de los sitios representa un reto ante la falta de un registro oficial que reúna exhaustiva y razonadamente los lugares usados por la dictadura, sólo en unos pocos de estos hay alguna placa o señal que recuerde a los detenidos y desaparecidos que por ahí pasaron. Para la artista, el cambio de numeración y función de los lugares no es algo fortuito, sino parte de una estrategia silenciosa que promueve el ocultamiento de la historia y busca que se pierda también la posibilidad de la memoria y la justicia (Toro 2023).

Nora nos habla de esta disputa entre historia y memoria:

Los lugares de memoria son, ante todo, restos (...) sin vigilancia conmemorativa, la historia los aniquilaría rápidamente. Son bastiones sobre los cuales afianzarse, si lo que defienden no estuviera amenazado no habría necesidad de construirlos. Si los recuerdos que encierran se vivieran verdaderamente, serían inútiles (Nora 2008, 24-25).

El problema sobre el cual actúa *El cuerpo de la memoria* es aún mayor, la historia oficial chilena negó durante años los hechos ocurridos y ocultó el uso represivo que durante la dictadura se dio a determinados lugares. No ha habido hasta el momento un reconocimiento pleno de que lo

---

<sup>138</sup> El informe toma su nombre del abogado Raúl Rettig a quien el presidente Patricio Aylwin comisionó la elaboración. La página del Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile, lo refiere como el “informe final entregado, el 9 de febrero de 1991, por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. La Comisión sesionó durante nueve meses y su informe cubrió el periodo que va desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 11 de marzo de 1990”. Pueden consultarse los tres tomos en: “Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”, *Instituto Nacional de Derechos Humanos*. <https://bibliotecadigital.indh.cl/items/edb83a4d-9121-48ee-8e66-09fe31e926fe>.

ocurrido pasó verdaderamente y, como consecuencia, no ha habido a nivel del Estado un trabajo en términos de justicia. En el momento en que la obra se llevó a cabo había mayor polarización social en torno a este tema y menos consenso en cuanto al rechazo y la no repetición. Por ello, para Toro como para las asociaciones de víctimas y luchadores en favor de los derechos humanos resultaba fundamental darle asidero a la memoria, empezando por señalar y marcar los lugares de tortura y desaparición. En 1999, a casi diez años de concluida oficialmente la dictadura, la artista detecta la persistente intención de blanquear la memoria, a ello remite la elección del color de los materiales para la obra, tales como la ropa, la harina y el gis, estos últimos por su cualidad efímera también nos hablan de la compulsión social de borrar, presente aún hoy.

En oposición a la destrucción y la aniquilación de la memoria, Janet Toro (2022b) ha hablado de la multiplicación que es contraria al borrado, en parte por ello elige la harina como materia de trabajo en las acciones que se realizaron dentro del museo, porque ésta permite el esparcimiento, imagen posible de la diseminación. La usa como símbolo de la hostia rota, aludiendo con ello a la idiosincrasia cristiana del pueblo chileno; es el cuerpo de los dolientes, el pan de todos, pero disgregado (Toro 2023). A propósito de esto último la artista recuerda también su acción titulada *La línea* (1990) donde elaboró un largo trazo con pintura roja sobre el suelo que más tarde sería diseminado por las pisadas de los transeúntes que pasaron encima: contra el blanqueamiento, el color ardiente de la sangre.

Encontramos en cada elección plástica simbolismos que se contraponen o las formas violentas: los pies descalzos se oponen a las botas y las armas, la fragilidad a la verticalidad del poder<sup>139</sup>, la túnica blanca con la que se viste se opone a los uniformes, es similar a la que podría

---

<sup>139</sup> Para la obra *Este es mi cuerpo* la artista escribe: “La verticalidad ha ceñido la historia y ha presionado los cuerpos de diversas maneras: socialmente, políticamente, sexualmente, económicamente. Las grandes instituciones y sus edificios verticales, poderosos (...) hoy nos hablan de un poder mayor que nosotros mismos, un poder subyugador

usarse en un hospital o un manicomio, esto la colocaría como enferma o loca, como un ser al margen que resulta difícil de definir para las fuerzas del orden<sup>140</sup>.

El diario que la artista escribió en paralelo a la realización de la obra, su *Vitácora* —como ella la llama— nos da detalles y permite conocer las percepciones que retuvo de cada lugar, las emociones y reflexiones surgidas. Presenta cronológicamente las 90 acciones acompañadas con breves textos de su autoría; en ella abunda acerca de los significados de cada material usado, aporta descripciones, bocetos, fechas y lugares precisos (imagen 98)<sup>141</sup>.



**Imagen 98.** Janet Toro, *Vitácora*, 1999. Diario de planeación y realización de la obra. Fotografía Cynthia Grandini.

---

que se ejerce desde arriba y ante el cual somos ínfimos (...) Al contrario, este es el cuerpo común de una mujer, que con su presencia cuestiona el lugar museal y se ofrece a la calle, a los transeúntes” (Novoa, 2017).

<sup>140</sup> En 1981 la colombiana Evelia Marmolejo realizó una caminata en silencio con algunos elementos similares a los que hemos visto en *¿Quién pudo borrar las huellas?* y *El cuerpo de la memoria*. Gracias a las descripciones de Cecilia Fajardo (2012), Sandra Bautista (2016) y las fotografías de Fabio Arango, sabemos que la artista se vistió con una túnica y un gorro blancos y llevaba los pies vendados. Caminó por una calle sobre la cual había colocado una tira de setenta metros de papel blanco. En determinado momento se sienta, se quita las vendas y realiza cortes en los pies, de tal suerte que al caminar quedan marcadas huella de sangre. Algo más adelante se cura las heridas y sigue caminando hasta que suena la alarma de un reloj que representa para ella el “despertar de una pesadilla”. Marmolejo lleva a cabo esta acción de carácter ritual en homenaje a las personas asesinadas y torturadas durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala.

<sup>141</sup> Además de las entrevistas y notas de prensa, la reconstrucción de la obra es posible en gran medida debido a este diario. La artista lo editó y publicó años después de modo independiente (Toro, 2012). En la edición se suma un texto crítico de Soledad Novoa Donoso, los registros fotográficos de Ximena Rizzo, un mapa de la ciudad de Santiago en el cual marcó la ubicación de los sitios de las diferentes intervenciones y un glosario que reúne su investigación sobre sesenta y dos métodos de tortura.

Este diario, editado y publicado años después por la propia artista, hará las veces de catálogo. Tanto la obra como la publicación tienen por objetivo: “[R]establecer algún instante de esa memoria”, ambas integran varios medios, ninguno de los cuales está subordinado al otro. La primera está en el cruce de acción, instalación y escritura; la publicación se ubica entre el diario personal, la bitácora de investigación y el catálogo artístico. Veamos cómo se da la interacción entre texto e imagen en el relato que hace del performance-instalación 4:

Yo caminaba siempre con algún signo físico de limitación del cuerpo, amarrando mis piernas o mis brazos, etc., caminaba kilómetros en silencio y llevando un fragmento de un lienzo blanco manchado con sangre de animal del Matadero (a modo de sudario), que había usado 9 años antes, en la Performance: “La sangre, el río y el cuerpo”, en el Río Mapocho (...) lienzo que guardé durante 9 años y que posteriormente utilizo, desgarró, fragmento, anudo en estas acciones (Toro, “El cuerpo de la memoria”, página web).

La tela a la que alude es sostenida en alto durante toda la caminata (imagen 99), con ella va recogiendo huellas y materias del piso que son llevadas hacia el museo, este “sudario negado” como ella lo ha llamado establece “un fluir continuo entre el adentro y el afuera, entre lo individual y colectivo, entre el cuerpo presente y el cuerpo ausente” (Toro 1999), con él enfrenta al espectador para evitar que aparte la vista de la violencia representada por la sangre. Las referencias a la cultura cristiana son abundantes en esta y otras piezas. Ese lenguaje visual religioso también es reconocido por María Eugenia Brito (2013) quien prolonga la interpretación que la propia Toro hace de la tela “el lienzo vuelve a tener un aura cristiana, mediadora de lo interno y lo externo: cubre el cuerpo y lo expone como sinónimo de medio, soporte de expiación y sanación” (55). Un paso más lejos, Brito define a Toro como una “especie de Cristo-hembra que conecta el Museo a los diferentes centros de detención y tortura” (53) y la equipara con “la imagen de la Santa, la figura femenina que sacrifica su cuerpo por el dolor de los otros. Consecuentemente con ello, está la muestra de las llagas de sus pies desnudos” (54).



**Imagen 99.** Janet Toro, *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 4, Londres 38)<sup>142</sup>, Santiago de Chile, Chile, 1999. Fotografía Ximena Riffo.

Toro (2022a) se ha posicionado con respecto a la noción de *cuerpo sacrificial* tal como se suele usar dentro del medio del arte<sup>143</sup> y reconoce dos dimensiones de esta idea. Por un lado, una

<sup>142</sup> En este centro de detención estuvo Enrique Segundo Toro Romero, tío de la artista y militante del Partido Comunista, desaparecido desde 1974. “El inmueble ubicado en Londres 38 era una antigua sede comunal del Partido Socialista de Chile, que en el año 1973 fue confiscado y utilizado por la DINA como centro de detención. En 1978 el edificio fue transferido al Instituto O’Higiniano y cambiado el número 38 por 40 (...). Durante el régimen militar, fue conocido como ‘Cuartel Yucatán’”. La concesión del inmueble se otorgó a la *Organización Comunitaria Funcional Londres 38 Casa de Memoria* en 2012 por un plazo de quince años para convertirse en: “un espacio de encuentro, reflexión sobre derechos humanos y creación cultural”. Información extraída de: S/A. “Monumento Histórico Londres N° 40. Ex Londres 38”. *Ministerio de Bienes Nacionales. Gobierno de Chile*. <http://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/londres-n-40/>. Hoy el nombre de la organización ha cambiado a *Corporación Londres 38, espacio de memorias* y es un organismo autónomo del Estado. De acuerdo con su página, en 2001 se indemnizó al Partido socialista por la expropiación y en 2007 el Instituto O’Higiniano abandonó el inmueble. S/A. “Instituto O’Higiniano”. *Londres 38, espacio de memorias*. <https://www.londres38.cl/1937/w3-propertyvalue-35247.html>.

<sup>143</sup> En el marco del *II Encuentro Internacional de la Cátedra Pensamiento situado. Arte y política desde América Latina* se le pregunta a la artista en dos ocasiones sobre la *dimensión sacrificial* en la que el cuerpo de las/los/les artistas ocupa el lugar del cuerpo social, algunos de los ejemplos propuestos son obras como *Garrote vil* de Luis Manuel Otero Alcántara, *Homenaje a Sebastián Acevedo* de Pedro Lemebel y Francisco Casas, entre otras obras y prácticas presentadas en la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, ocurrida en el Museo Reina Sofía en 2012. Otros ejemplos aportados fueron de acciones políticas de colectivos

con la que discrepa consistente en la tendencia a sacralizar el cuerpo de la víctima o hacer elogio del daño, tampoco se identifica con la faceta que la religión católica le adjudica al dolor como un sacrificio cuyo objetivo es la aceptación sufriente e inerte de cualquier circunstancia de la vida. La otra dimensión que adopta es de carácter ritual, proveniente de la herencia cultural indígena de varios pueblos americanos y africanos que permite vivenciar y traspasar límites corporales e ir más allá de los propios miedos. Llegar al límite, afirma, “no es dañarse, es vislumbrar la frontera, salir de un espacio complaciente y de los conceptos seguros” para que pueda revelarse la comprensión de ciertas cosas. La apuesta es hacer entrar las emociones, producir una catarsis tanto personal como colectiva y lograr que el cuerpo de ella pueda referir el cuerpo social y el sentir de una colectividad en un momento determinado:

Yo no le temo al dolor, tampoco a la tristeza, tampoco a la rabia (...) para mí la vivencia del dolor de manera consciente ha sido reveladora y ha sido sanadora, no sólo para mí (...) no es sólo esta dimensión del dolor, sino que está la dimensión de catarsis (...) no es sólo el dolor, sino todas las vivencias y experiencias que se producen con el dolor (Toro 2022a).



**Imagen 100 (izquierda).** Janet Toro, *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 28, Puente Pío Nono). **Imagen 101 (derecha).** *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 44, Tres Álamos – Cuatro Álamos, calle Canadá 5351-5359), Santiago de Chile, Chile, 1999. Fotografías Ximena Riffo<sup>144</sup>.

---

como el comité Eureka en México, algunos grupos de migrantes centroamericanos que se han cosido la boca, o las múltiples acciones desesperadas llevadas a cabo por madres y familiares de mujeres y personas desaparecidas.

<sup>144</sup> “El Centro de Detención Cuatro Álamos estaba ubicado en la calle Canadá N° 5351 (...). Formaba parte del Campamento de Detenidos de Tres Álamos, calle Canadá N° 5359 (...). El primero era de carácter clandestino,

¿Cómo recordar lo que no se ha vivido? Parece que para Janet Toro el cauce para este dilema es llevar el propio cuerpo al límite y hacerlo pasar experiencias con algún grado de equivalencia con respecto a las que han poblado el imaginario de la represión, como la mordaza que se coloca en la boca, la venda en los ojos, las manos atadas; padecimientos a los que ella añade otros para provocar el dolor físico por todos los medios, como exponer sus pies al pavimento caliente por el sol y a las heridas resultantes de andar descalza, así como la inducción de un estado emocional particular mediante el repaso mental de los hechos y las connotaciones emotivas de éstos:

La gente me mira, se detiene consternada, atenta, otros con desprecio. Camino por calle Merced hacia Plaza Italia con mi brazo izquierdo amarrado sobre sí mismo. Un señor y su mujer en la vereda de enfrente aplauden y gritan: ¡Muy lindo!

Sigo caminando por la calle Providencia. Un hombre me sigue por la calle Salvador, se acerca y me dice: *Esto es sobre el dolor, se nota que hay dolor, ¡es una visión terrible!*

Luego me acompaña hasta el siniestro recinto. Observo esta casa abandonada, el horror brota aún en ondas hirvientes de sus paredes vacías, ¡es insoportable! El temor muerde mis hombros. Amarro mi cuello a la reja fuertemente hasta que un escozor me revela la piel (alusión al simulacro de ahorcamiento), amarro mi cuello varias veces queriendo asir y revivir esa memoria oscura que late aún en este lugar maldito.

¿Qué rostros dejaron de ver, dejaron de oír en las sogas del odio?

Escribo: *El castigo del cuerpo* (Toro 2012, 43-45)<sup>145</sup>.

En la obra *La sangre, el río, el cuerpo* (1990) vemos este paralelismo entre cuerpo y territorio, sangre y río. En su práctica, reconoce algunas ideas y gestos que califica de radicales como tomar el espacio público para crear en él, especialmente en momentos y contextos donde esto implica un riesgo; llevar a cabo acciones mínimas, en contraste con la grandilocuencia; así como alcanzar y transgredir los límites del propio cuerpo:

---

administrado por la DINA, mientras que el segundo se consideraba público y estaba a cargo de Carabineros de Chile. Su funcionamiento abarcó el período de 1974 hasta 1977". S/A. "Tres y cuatro Álamos". *Consejo de monumentos nacionales de Chile*. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/tres-cuatro-alamos>.

<sup>145</sup> Descripción del performance-instalación 10, realizado el martes 12 de enero en la calle José Domingo Cañas 1367.

Durante la dictadura militar perdí la palabra, se desvaneció el gesto pictórico, se desarmó el dibujo, al final, sólo tenía mi cuerpo y desde él empecé a expresarme. Me di cuenta de la ebullición de imaginarios y posibilidades que surgían del cuerpo y también tomé conciencia de lo fundamental de desarrollar un conocimiento profundo y una apropiación del propio cuerpo, asumiendo sus experiencias vitales, sus deseos ocultos, sus miedos, sus placeres, sus límites, como una forma de desobediencia, imaginación activa y pensamiento crítico. Ahondar en el cuerpo, lo que yo denomino “reflexión corporal” o pensamiento encarnado es una vía hacia el conocimiento emocional profundo, hacia el tacto, hacia la emancipación y hacia la radicalidad. El cuerpo piensa (Toro 2022a).

Pero la artista también “espacializa” la rememoración más allá de sí misma al llevar a cabo estos recorridos por la ciudad y al actuar *in situ*:

Los autos hacen un ruido imposible, los gritos históricos no se escuchan. Arqueo el cuerpo tendido en plena calle, la gente se detiene, tensiono el tronco extremadamente una y otra vez (alusión a *La parrilla*)<sup>146</sup>.

Escribo con tiza *El cuerpo de la memoria*. Comentario de Silvia P. (secretaria de la comisión): *¡Tú has venido a limpiar este lugar!* Tomo el lienzo ensangrentado y camino descalza, de espaldas, camino al revés; forzando mi cuerpo, forzando la lógica urbana. El sudor y el temor se mezclan en mi espalda, la gente mira desconcertada<sup>147</sup>.

En cada caminata, la artista se desplaza a pie y su andar está marcado por alguna dificultad; elige una forma de caminar que puede ser el de una condenada o el de quien cumple una manda. Se dirige hacia los sitios de memoria donde con su cuerpo evoca movimientos de los cuerpos torturados, y a veces también de los torturadores. Los gestos tienen algún grado de mimesis con respecto a la situación que rememoran: tensar el cuerpo como se pudo haber tensado el de alguien a quien se le aplicó electricidad, atar sus manos o cuello con alambre hasta llegar casi a la asfixia, vendar sus ojos o amarrar sus pies, permanecer sobre el piso sin ver nada, mantenerse en una sola posición, arrastrarse, marcar su silueta con gis sobre el piso como se marca la de un cadáver.

---

<sup>146</sup> “La parrilla. El detenido es atado a un catre metálico, le aplican corriente en las partes sensibles del cuerpo: órganos genitales, ojos, senos, pies, etc.”. (Toro 2012, 238).

<sup>147</sup> Los dos párrafos corresponden a la descripción del performance-instalación 2, realizado el viernes 8 de enero titulado “La clínica” en el edificio ubicado en la calle Santa Lucía 162. En la fecha del performance era sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. (Toro 2012, 24-25).



**Imagen 102.** Janet Toro, *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 23, Estadio Chile), Santiago de Chile, Chile.



**Imagen 103 (izquierda).** *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 27, Pedro Donoso 582)<sup>148</sup>. **Imagen 104 (derecha).** *El cuerpo de la memoria* (Performance-instalación 39, ex cuartel de la DINA)<sup>149</sup>. Fotografías Ximena Riffo.

<sup>148</sup> En esa casa fueron asesinados en 1987 al menos 12 opositores a la dictadura, muchos de ellos integrantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Sobre este inmueble y su uso ver la entrada “Operación Albania” en *Wikipedia. La enciclopedia libre* [https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n\\_Albania](https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Albania).

<sup>149</sup> En la fecha del performance ahí estaba la Escuela de periodismo.



**Imagen 105.** Janet Toro, *El cuerpo de la memoria* (performance-instalación 19, ex Radio Nacional de Chile, calle José Victorino Lastarria 46).



**Imagen 106.** *El cuerpo de la memoria* (performance-instalación 41, calle República 517, ex Cuartel General de la Central Nacional de Inteligencia)<sup>150</sup>. Santiago de Chile, Chile. Fotografías Ximena Riffo.

---

<sup>150</sup> Según la web *memoriaviva.com* ahí operó un cuartel general de la Central Nacional de Inteligencia (CNI). La web muestra la fotografía de una casona abandonada en la esquina con la calle Toesca con el número 550. Sin embargo, esta información no coincide con el mapa proporcionado por la artista en el que el predio con el número 517 se ubica entre las calles Sazié y Salvador Sanfuentes donde actualmente está la Universidad de Los Lagos.

Buena parte del repertorio de posturas y movimientos está asociado con la represión y el ejercicio del poder policial y militar. Las referencias de origen son en gran medida los relatos orales o escritos de los sobrevivientes, es el testimonio lo que cumple la función de texto coreográfico del cual se extrae una figuración posible de las reacciones que pudo experimentar el cuerpo de las víctimas, formas que la artista procura iterar interpretando así una coreografía del dolor cuyo original no cuenta con registro en imagen.

En ninguno de los performance-instalación hay mención a nombres con identidades precisas, se evoca al desaparecido y al torturado quien, habiendo tenido historia y nombre propios, por efecto del correr del tiempo, del trabajo corrosivo de la memoria y de los esfuerzos negacionistas del Estado, forma ahora una colectividad convocada por un cuerpo de mujer que se desdobra para representar al cuerpo-imagen de ellos. Tenemos un antecedente ocurrido en plena dictadura en este mismo país, se trata de *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* (1978) de la artista chilena Luz Donoso —precursora de estrategias que más tarde abrazarían artistas más jóvenes— se propuso llevar a cabo intervenciones en las calles de Santiago en plena dictadura militar. La obra parte de un conjunto de cuatro placas de aluminio caladas con formas sintetizadas de partes del cuerpo humano que eran usadas como estencil sobre distintos muros. Destaca el componente performativo a través del cual la artista se dio a la tarea de recorrer a pie las calles con sus placas de aluminio haciendo aparecer en el espacio público torsos, antebrazos y manos a fin de colocar frente a los ojos de los transeúntes esos fragmentos que bien podrían estar haciendo alusión a un cuerpo singular, pero que por extensión eran la imagen del cuerpo social fragmentado y convulsionado por los acontecimientos<sup>151</sup>. Ha dicho Jean-Luc Nancy: “Los cuerpos son lugares de

---

<sup>151</sup> Ignacio Szmulewicz (2017) explica que la pieza se ha estudiado e inscrito en la tradición del grabado y las artes gráficas, perspectiva generalizada que puede deberse a que Donoso se formó en esa disciplina por lo que se analizó la obra desde la materialidad de ese campo. Szmulewicz refiere a estudiosos contemporáneos como Paulina Varas,

existencia, y no hay existencia sin lugar (...). El cuerpo *da lugar* a la existencia” (Nancy 2003, 15).  
¿Puede el cuerpo y la presencia de una artista darle lugar y existencia a quien la tuvo en otro tiempo?  
La etapa traumática que representó la dictadura chilena, como el resto de las dictaduras o periodos de violencia en el continente, ha dado lugar a un sinnúmero de obras hermanadas entre sí por la ausencia y la búsqueda de los desaparecidos.

La teórica e historiadora del arte Paulina Varas, en el análisis que ha hecho de *Obrabierta*<sup>152</sup> (1979-1984) del artista chileno Hernán Parada propone que dicho trabajo “corporiza la desaparición” y que mediante la acción de marcar cada lugar se producen instantes de “presencia diferida” (Varas 2011, 4). En el contexto mexicano de crisis de desapariciones Rian Lozano ha analizado la obra *Buscando a Bruno*<sup>153</sup> (2018) del artista Lukas Avendaño, quien de acuerdo con ella “ha utilizado su cuerpo y la escena (teatral, performática y digital), para hacer ‘presente’ a su hermano desaparecido”; la manera de hacer público lo ocurrido se da, de acuerdo con Lozano, “mediante la producción de ese espacio de aparición performático en el que Lukas Avendaño hace converger lo político, lo jurídico y lo afectivo (Lozano 2018, 32).

Ileana Diéguez elabora ampliamente el entramado que conforman la imagen performativa, el cuerpo, y las formas de búsqueda que llevan a cabo los familiares de desaparecidos,

---

Felipe Baeza y José Parra, entre otros, que han hecho una revisión del trabajo de esta artista reconociendo su aporte a la genealogía del arte conceptual, procesual y de acción en Chile.

<sup>152</sup> Hernán Parada llevó a cabo varias acciones en espacios públicos con motivo de la desaparición de su hermano Alejandro Parada en 1974. Éstas consistían en acudir a lugares públicos portando una máscara de papel elaborada a partir de la fotografía del rostro de Alejandro. Llevó su imagen a marchas y toda clase de eventos de protesta en calles, plazas y centros culturales, se presentó en sitios como la escuela de veterinaria donde estudió su hermano, el lugar donde fue detenido, los tribunales de justicia, el cementerio general de la ciudad donde bajo las iniciales N.N. se colocaban los cuerpos no identificados.

<sup>153</sup> Lukas Avendaño realizó varias acciones de búsqueda de su hermano Bruno y otras tantas para evidenciar al Estado mexicano en su inacción. En sus acciones performáticas Avendaño porta diversas prendas características del atuendo tehuano del Istmo de Tehuantepec y sobre el torso lleva ya sea colgada o abrazada la fotografía de su hermano desaparecido.

organizaciones y colectivos que los acompañan. Para explicarlo ha producido la noción de *práctica liminal* y *cuerpo liminal*:

En la imagen performativa, viva, que aparece en los cuerpos de quienes buscan, emerge un cuerpo expandido, doble, múltiple, un cuerpo liminal en el que se sostienen los cuerpos en el largo trayecto de la búsqueda (...) esta dimensión expandida y liminal habita en los cuerpos de las madres, padres, hermanas y hermanos que buscan a sus seres queridos (...) La enunciación cuerpo liminal quiere dar cuenta de un corpus de afectos horado por la falta (...) implica un tejido complejo, ambiguo entre presencia y ausencia, sugiriendo un manto umbrátil, un espacio umbral (Diéguez 2021, 142).

Para nombrar la *presencia diferida* (Varas 2011), el “*shifter* del pasado y el presente” (Brito 2013), la *aparición* de los desaparecidos (Lozano 2018), o la *densidad espectral* y *cuerpo liminal* (Diéguez 2021) yo me he servido de la palabra *médium* a fin de expresar el lugar intermedio creado por la situación artística en la que el cuerpo quiere ser más que la materia de una identidad y acuerpar la de muchos, para conducir presencias del pasado hacia el tiempo-espacio del presente.

“El arte crea realidad” dirá Janet Toro (2022a), por eso la artista va a lugares con un determinado uso y dinámica cotidianas (en algunos casos predios cuyas construcciones originales ya no existen) y desde ahí rememora hechos y protagonistas del pasado. Esta estrategia, conocida también por los movimientos sociales, puede interpretarse a la vez como ir al encuentro de los ausentes y como un llamado para hacerlos manifestarse, así podrían entenderse también las huellas de sangre en la obra de Regina José Galindo.

Pienso en ejemplos de imaginación temporal donde el tiempo cambia de dirección, uno es el “Poema 48” de una selección de Gonzalo Millán titulada *La ciudad* que se publicó en 1979 en Canadá y se editó revisado por el autor en Chile en 1994, unos pocos años antes de que Janet Toro hiciera su obra. No es difícil imaginar que este texto fuera del conocimiento de la artista, pero con independencia de ello podemos sentir los ecos, así como ciertos motivos centrales comunes a estas obras y otras que abordan el mismo momento histórico:

El río invierte el curso de su corriente  
El agua de las cascadas sube  
La gente empieza a caminar retrocediendo  
Los caballos caminan hacia atrás  
Los militares deshacen lo desfilado  
Las balas salen de las carnes  
Las balas entran en los cañones  
Los oficiales enfundan sus pistolas  
La corriente penetra por los enchufes  
Los torturados dejan de agitarse  
Los torturados cierran sus bocas  
Los campos de concentración se vacían  
Aparecen los desaparecidos  
Los muertos salen de sus tumbas  
Los aviones vuelan hacia atrás  
Los Rockets suben hacia los aviones  
Allende dispara  
Las llamas se apagan  
Se saca el casco  
La Moneda se reconstituye íntegra  
Su cráneo se recompone  
Sale a un balcón  
Allende retrocede hasta Tomás Moro  
Los detenidos salen de espaldas de los estadios  
11 de septiembre  
Las fuerzas armadas respetan la Constitución  
Los militares vuelven a sus cuarteles  
Renace Neruda  
Víctor Jara toca la guitarra, canta  
Los obreros desfilan cantando “venceremos”<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Un video transmitido por Canal Once en México muestra la lectura de este poema en la voz de su autor. Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique Latine. 1978. “La Ciudad-Poema 48-Gonzalo Millán”, *Javier Mendoza* [canal de YouTube]. Consulta marzo 2022. <https://www.YouTube.com/watch?v=Su3tGp-feEg>.

Encontramos una relación melancólica con el pasado como resultado del trauma. En Janet Toro, se presta el cuerpo a una memoria que en su opinión parece estarse perdiendo, y se actúa precisamente frente a ciertos sitios para dar localización geográfica al horror, además de darle también una corporalidad que alude al pasado. En el poema de Millán se figura una vuelta, suceso a suceso, para deshacer lo ocurrido. Tanto en el poema como en las obras de Galindo y Toro el tiempo no tiene un orden lineal y progresivo, ambas artistas usan el recurso de andar hacia atrás. En la obra *El gran retorno* (2019) Galindo realiza una caminata en reversa como parte de una crítica al panorama de retroceso social y político de los guatemaltecos; en el performance-instalación 2 de *El cuerpo de la memoria* Toro caminará también en reversa en alusión a una condición regresiva de la sociedad chilena. Imposible hacer a un lado la idea del regreso como parte de su exploración sobre la memoria.

La última de las obras que vamos a analizar presenta de un modo particular el motivo de la caminata en reversa. Se trata del proyecto *Caminar el cuerpo desaparecido*<sup>155</sup> de la artista Fabiola Rayas (México, 1985). Este trabajo de muy largo aliento empezó a gestarse en 2015 en el marco de la crisis de violencia y desapariciones que ha asolado a México desde la primera inicios del presente siglo. Rayas es originaria de Michoacán y ahí es también donde actualmente desarrolla su obra dentro del colectivo Familiares caminando por justicia. Para Rayas la caminata es importante porque a través de ella conocemos y reconocemos los espacios que habitamos, activamos el recuerdo y cuando se hace en el espacio público permite el encuentro con la colectividad.

---

<sup>155</sup> Es un trabajo multidisciplinar en proceso desde 2015. De acuerdo con la página *Experiencias para la memoria*, la iniciativa surge a partir de la tesis de maestría que hizo la artista y que se tituló *El caminar y las cartografías para la memoria* “la cual expone cómo mediante distintas artes visuales es posible evidenciar problemas como la violencia del Estado y las desapariciones forzadas en Michoacán, México” <https://experienciasparalamemoria.mx/la-performance-del-caminar/>.

En 2008, antes de ser parte del colectivo, la artista había realizado ya obras de caminata relacionadas con memoria en la obra titulada *Acciones para no olvidar*. Al principio trabajaba con listas de mujeres desaparecidas que en la mayoría de los casos no tenían investigación, los nombres venían de gente que se encontraba en las fiscalías, de carteles en postes y de listas que iba recolectando:

Caminar es lo primero que se les quita a los desaparecidos, por eso la primera estrategia fue generar rutas que las personas desaparecidas ya no pueden recorrer. Son acciones que se tienen que hacer en el lugar, no pueden sacarse de contexto, en las caminatas también quería visibilizar los espacios que habían sido atravesados por las violencias y por los afectos (Rayas 2024).

Una de las partes de este proyecto es el *Performance del caminar* en el cual se han hecho caminatas de varios tipos, una parte las ha llevado a cabo la artista sola y otra las familias junto con la artista. En la primera parte Rayas camina de espaldas —con la única compañía de quien registra la acción— calzando los zapatos de personas desaparecidas (imágenes 107-108). Usa los zapatos de otras personas, pero no camina en nombre de sí misma. Hemos dicho ya que este tipo de huellas no deben ser consideradas como la huella de la persona específica que las produjo con su pie. La particularidad de andar hacia atrás y de hacerlo con zapatos que no son suyos es resultado de una decisión tomada de común acuerdo entre la artista y los familiares, después de conversar y trabajar colectivamente la idea. Con esta estrategia buscan imaginar de la mano un recorrido de vuelta de los ausentes.

André Lepecki afirma que una ética del ser “es siempre un desmoronamiento activo en el tiempo” (114). Este autor ve en la inmovilidad uno de los modos de lograrlo. Considero que puede serlo todo ejercicio que desmienta la idea de que éste es progresivo y su dirección es sólo una. Se pueden pensar desde ahí coincidencias del presente de la acción artística con el pasado y en ese sentido un acontecer simultáneo o un flujo de temporalidades. En todo caso, una subversión de cierta

concepción del tiempo que corre hacia adelante, sin retorno ni pausa y sin relación entre momentos. Ileana Diéguez caracteriza la experiencia temporal de las personas que buscan y sostiene que viven “en otra dimensión del tiempo (...) en una especie de umbral, de instancia liminal en la que han aprendido a esperar y a hablar con lo invisible. Ese tiempo suspendido que impone la desaparición acelera el tiempo de quienes buscan, abriendo otra dimensión” (Diéguez 2021, 48)<sup>156</sup>.



**Imágenes 107-108.** Fabiola Rayas, *Performance del caminar*, Michoacán, México, 2016. Fotografía: Ceniza Pura, obtenida de laquemehabita y fabiola\_rayas\_ch cuentas de Instagram de la artista.

En la segunda parte del proyecto las familias caminan juntas y es la artista quien hace el registro. Ella cuenta que en varios casos las caminatas con las familias se dirigen hacia las comunidades a las que no habían regresado desde que fueron desplazados por la violencia. Es entonces cuando vuelven y reconocen los espacios que solían serles cotidianos y se reencuentran con la comunidad que tuvieron que dejar. También ven de nuevo a quienes fueran sus vecinos con

---

<sup>156</sup> En el mismo libro Diéguez destina el capítulo “La performatividad de los afectos / prácticas liminales” a reflexionar acerca del lugar del arte en la conmemoración y el acompañamiento. Habla de performatividades generadas por los afectos para evocar a los ausentes a través de rituales de memoria marcados por fechas, producción de poesía y relatos, películas, proyecciones sobre muros, fotografías, bordados, impresión de huellas, obras de teatro, instalaciones, sonoridades en variados formatos entre otras “poéticas maneras de hacer presente la ausencia”.

los que dejaron de tener vínculo a raíz de la desaparición de sus familiares. Otras veces las familias rehacen las rutas que sus seres queridos solían recorrer hacia sus trabajos o de camino a las instancias de justicia en sus procesos de búsqueda de algún otro integrante de la familia (imágenes 109-110).



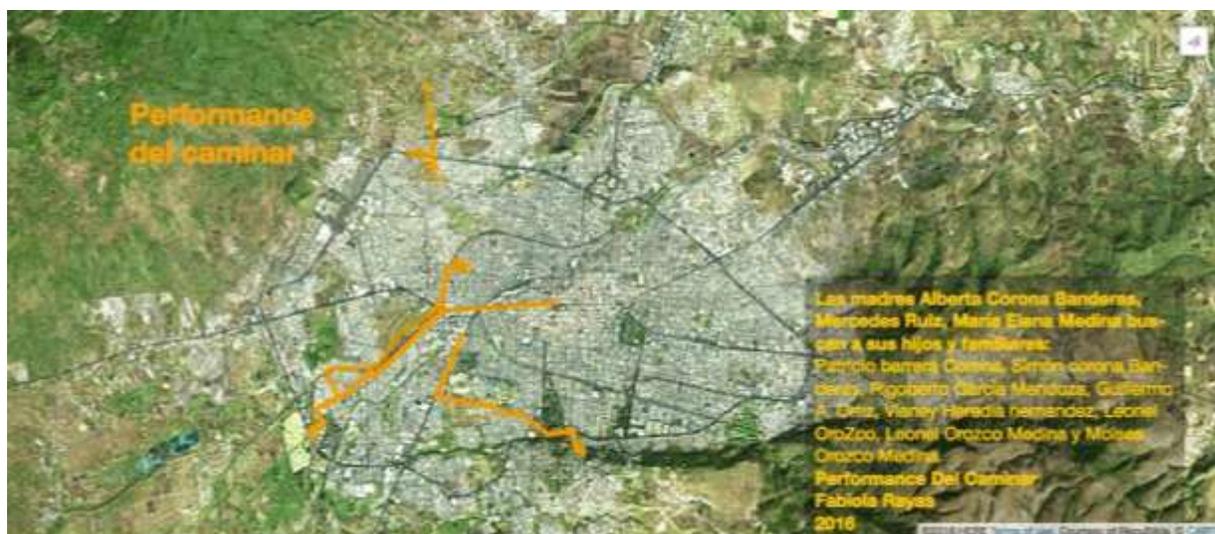
**Imágenes 109-110.** Familiares de personas desaparecidas, Michoacán, México, 2017 y 2018. Fotografía: Fabiola Rayas, obtenida de la página de Facebook del colectivo Familiares Caminando Por Justicia.

Caminando las familias rehacen sus lazos, los mayores les cuentan a los pequeños la historia de la persona que falta y les explican el sentido de la búsqueda, esos relatos son también parte del trabajo íntimo de memoria. Elizabeth Jelin (2023) alerta sobre el peligro de que la ligazón con el pasado implique una fijación que impida la elaboración del duelo. Para salir de la fijación en el trauma, la autora se refiere a la memoria como un trabajo en el sentido de elaboración que le da el psicoanálisis. El trabajo de memoria, como el de duelo, implica incorporar el recuerdo en lugar de re-vivirlo. Rayas explica el significado que entre todos le han dado a la dirección de su andar en cada caso, es relevante notar cómo comenzó a hacerse ese trabajo de memoria en parte gracias a la potente herramienta del arte:

[Las compañeras] empezaban a hablar de cómo nacieron [sus familiares ausentes], qué les gustaba, qué canciones escuchaban, por qué estudiaron lo que estudiaron. Después de muchas sesiones hablaban del día en que fueron desaparecidos. Fue así como se pensó en hacer la caminata para atrás. Son caminatas muy largas, casi todas de más de 9 km. Se hacen primero caminando para atrás, en esta acción de regresar el tiempo, como ellas hacían la

evocación y el recuerdo. Se hace después caminando hacia adelante porque su recuerdo ya no es el mismo, pues ellas ya hablan desde un nuevo cuerpo político (Rayas 2024).

Esas caminatas colectivas tienen también una representación en mapas digitales en una plataforma que permite la superposición de capas, de tal suerte que pueden verse las rutas reunidas o de manera individual (imagen 111).



**Imagen 111.** Fabiola Rayas, *Cartografías para la memoria*, Michoacán, México, 2016. Plataforma RepuBikla obtenida de la página de Facebook del colectivo Familiares Caminando Por Justicia.

¿Qué sentido tiene en Fabiola Rayas la recreación de la ruta de las personas desaparecidas o en Janet Toro la repetición de los gestos corporales resultantes de los actos de tortura? Podríamos decir, siguiendo a Judith Butler, que en cada iteración se pone en juego la herencia y la producción de subjetividad, que el lenguaje que nos ha sido heredado —entendido aquí en el más amplio de los sentidos— es usado por cada persona de manera tal que puede ser, y de hecho es, susceptible de sufrir modificaciones<sup>157</sup>. Así también, podemos pensar que los repertorios de la cultura y del arte son iterados y articulados de tal modo por las artistas que conducen a la producción de nuevos

---

<sup>157</sup> Ella trabaja concretamente usos del lenguaje y roles de género a partir de la teoría de la performatividad del lenguaje de J.L. Austin.

“enunciados” dentro del lenguaje del que forman parte ya sea el del arte o el de la vida social y política. En esta lógica, con la repetición de coreografías, encontramos una nueva enunciación, el reconocimiento de una singularidad que fue sustraída de la vida y la inserción de otro tiempo en el tiempo presente. Como dirá Janet Toro (página web): “La memoria no es sólo una actividad funcional de la mente, sino una experiencia corporal: ‘recordamos con el cuerpo’”.

Los lugares son inseparables de los hechos que los signan en un momento determinado, inseparables también de los cuerpos que vuelven a ellos con tanta frecuencia, Pierre Nora afirma que “la memoria se aferra a los lugares [y que] en la mezcla, es la memoria la que dicta y la historia la que escribe” (Nora 2008, 36-37). Hacer que la memoria ayude a contar también los vacíos, es a lo que apuestan las personas que no sólo están en búsqueda de sus familiares, sino que se han propuesto contar sus historias para tratar de “entender los huecos sobre los que se está construyendo la historia del país” (Rayas 2024).

Como intérpretes de los vestigios, huellas e inscripciones que hay de las obras sabemos que innegablemente todo ello se integra al archivo existente sobre los hechos que son tematizados. En torno al archivo Jacques Derrida (1997) afirma que hay una fuerza de ley que autoriza a ciertos garantes no sólo a conservar el archivo sino también a interpretarlo. En esa reunión y poder de consignación también producen el archivo ya sea de forma voluntaria o involuntaria: “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (24). Por ello se vuelve relevante generar otros documentos desde distintos registros y técnicas de memoria que disputarán a los Estados el poder de centralizar la narración de la historia y el derecho de interpretación sobre lo que habita en el archivo. Estos nuevos registros, documentos o inscripciones, disputan la autoridad de quien se ha adjudicado el lugar de enunciación de la verdad no sólo sobre el pasado sino, y más importante, sobre el porvenir:

La interpretación del archivo no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella, es decir, abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de pleno derecho. (...) Incorporándose al saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, engrosa, gana en *auctoritas*. Pero pierde al mismo tiempo la autoridad absoluta y meta-textual a la que podría aspirar. Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir (Derrida 1997, 75).

Fabiola Rayas explica que el colectivo Familiares caminando por justicia al cual pertenece desde 2015 se ha propuesto crear un archivo, custodiarlo y heredarlo a la comunidad. Esa decisión colectiva excede a la obra y a la artista. El archivo empezó sin saber que se conformaría como tal, primero fueron las fotografías de las familias en las que se hacía patente la ausencia de uno o más de sus familiares; siguió el *Performance del caminar* y hoy suma varios soportes más como cartografías digitales, pendones, rostros bordados, videos y nuevas fotografías que actualizan el estado de las familias. La suma de todas las producciones conforma el archivo en construcción permanente que se presenta en diversos formatos expositivos bajo el título *Caminar el cuerpo desaparecido*.

Dirá Derrida que, cuando las vueltas sobre la historia se presentan como una necesidad, cuando el trabajo de archivo resulta imperante, estamos ante lo que llamó *mal de archivo*, es decir: “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico” (1997, 98).

Por la naturaleza de los temas y objetivos abordados por Rayas y las personas buscadoras, es un trabajo que tiene que hacerse colectivamente. En el caso de este archivo no tenemos uno sino muchos arcontes, artista, familiares y muchas personas solidarias trabajan mano a mano lo relativo a las ideas y a su realización mediante diversas herramientas del arte. Producen, difunden y custodian el archivo de la más dolorosa problemática del presente en México, como la crisis de

desapariciones. En opinión de Diéguez (2021) se trata de acciones para la supervivencia de la propia vida, para sostenerse a través de la *communitas* afectivas que se han formado y se siguen formando. El conjunto de *vehículos de memoria* (Jelin 2023), es decir, la suma de objetos, lugares, medios y acciones que forman el archivo sólo llegar a ser parte del trabajo de la memoria “En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente” (44).

La inscripción producida por las artistas representa uno de esos vehículos, un suplemento para simbolizar y dar forma tangible a procesos largos y complejos cuyos vestigios se han pretendido borrar, silenciar o mantener en el rotundo pasado sin vasos comunicantes con el presente. Tienen la intención de oponerse al olvido. Las obras se suman así, con intensidad, a otras producciones culturales y a los testimonios orales y escritos de los protagonistas directos, en esa voluntad de hacer huella y producir el archivo que los perpetradores de los crímenes no sólo manipulan, sino que repetidamente intentan destruir. Disputar el archivo implica a veces narrar desde otra voz y otro cuerpo versiones no oficiales de los hechos. A veces se trata de decir lo no dicho, de sacar a la luz; otras tantas de organizar e interpretar lo existente, no abandonar las huellas con las que se cuenta y reunir las mediante las más diversas técnicas. Como dice Toro “trabajar desde lo terrible, el dolor y el escombros es una forma de resistencia”.

En *El cuerpo de la memoria*, en *¿Quién puede borrar las huellas? 48.480 blancos y uno rojo*, así como en *Performance del caminar* se alude a los muertos; los escenarios del andar de las artistas son los de los crímenes del pasado más o menos remoto en los países, ciudades, calles y caminos que los vieron ocurrir. El caminar tiene varias formas, cada cual con carácter, medida y ritmo para los pasos que pueden darse a la manera de un preso, en reversa, con zapatos o sin ellos,

dejando rastros de flores, de harina, pintura o sangre; reconocemos en ellas las rutas que enlazan sitios concretos con cargas históricas específicas.

Resuena especialmente el ángulo político de la idea de Elvira Santamaría sobre la constelación que hacemos con los otros. Nuestro cuerpo, dirá la artista, es una fuerza de cambio que nos permite no sólo la percepción sino la transformación de las condiciones materiales, mentales y subjetivas de nuestra experiencia personal y social: “De cada aspecto material que afecta al cuerpo podemos hacer un acto, un gesto, una acción o reeditar nuestro comportamiento en desobediencia y rechazo al sistema en que nos ha tocado vivir, así como ir creando una cultura comunitaria diferente” (Santamaría 2019).

## Conclusiones

Caminar, la técnica más simple con la que contamos los humanos para desplazarnos activa a su vez nuestra primera materia disponible: el cuerpo. A lo largo de este trabajo he explorado la caminata como una práctica cultural de larga tradición que desde su origen está en relación con campos como la literatura, la arquitectura, la cartografía, la historia, la antropología, entre otras. Vimos que el caminar se sumó al repertorio de las artes y poco a poco ganó espacio como forma artística. En el contexto anglo se usa ya de manera extendida la palabra *walkingart* y existe como área de estudio dentro de los denominados *Walking Studies*. Se puede hablar de *walkingscape*, *walkingart*, arte de la caminata o caminata como práctica estética, cada término enfatiza una faceta y ninguno la abarca del todo.

Está abierto el debate acerca de si la caminata, tal como se presenta dentro del arte contemporáneo, puede considerarse un medio en sí mismo y en tal caso, ante qué tipo de medio estamos. Ligado a lo anterior, está la pregunta por la naturaleza intermedial y transdisciplinar de la caminata, por ello, parte del esfuerzo consistió en explicar cómo se presentan las cualidades materiales y mediales en las diferentes obras investigadas y cómo interactúan con los diversos saberes más allá del arte. Ya sea que pensemos la caminata como un campo en sí mismo o dentro de las llamadas artes performativas, es un hecho que esta práctica sigue adquiriendo importancia y presencia.

Al comenzar esta investigación ubiqué al interior de la historia del arte una genealogía preexistente, construida a partir de obras de caminata mayoritariamente producidas por hombres, europeos y norteamericanos, lo cual ha venido generando una ortodoxia en el pensamiento acerca

del caminar y una idea algo homogénea de lo que una obra de caminata puede ser. A este fenómeno dentro del ámbito artístico y académico, que pone de relieve una tendencia implícitamente masculinista de esta práctica le llamé *efecto de canon*. Mostré en qué medida existe desigualdad en la proporción de mujeres reconocidas como artistas caminantes y de qué manera esto se agrava en función de su lugar de origen. Pude comprobar que dicha desigualdad se extiende a los espacios dedicados a la documentación de obras, con una notoria falta de representación de artistas mujeres en los acervos institucionales.

A la par del vacío detectado, cobró fuerza la intuición de que sin duda había artistas latinoamericanas que han practicado y practican la caminata como medio de expresión, pero que no formaban parte de la narración “oficial”. Estaba segura de que sus obras tendrían cualidades singulares y consideré necesario llevar a cabo una suerte de restitución al interior de la historia del arte. El primer reto fue encontrar a las artistas, en esta primera etapa las investigadoras, teóricas, historiadoras, curadoras y artistas fueron clave en lo que toca a estrategias para localizar, analizar y visibilizar obras que han sido prácticamente ignoradas o marginadas de los contextos hegemónicos. Sus experiencias me procuraron herramientas para la comprensión de los factores estructurales y entramados institucionales que influyen en la selección, valoración adquisición, conservación, exhibición y estudio de unas obras de arte por sobre otras. En conjunto, los estudios de género y otros cruces disciplinares permitieron entender el lugar descentrado de las artistas con respecto a sus pares varones y la preeminencia de ciertos polos de producción, distribución y visibilización del arte.

Mención especial en cuanto a marco teórico merece la geógrafa Doreen Massey y su definición de espacio. Desde su enfoque, el espacio se produce y enuncia de manera compartida cada vez que una persona se cruza con otra(s). Esta co-construcción se caracteriza por la

multiplicidad de nodos espaciotemporales. De ahí retomé el concepto de *geometría* que Massey propone para pensar las interacciones de poderes, tramas sociales, así como estructuras culturales y económicas que rigen nuestra sociedad. Llevada al campo de la caminata, la geometría resultó una imagen fértil al lado de la renovada noción de espacio-tiempo; en conjunto, ambas abrieron la puerta a la comprensión de las acciones de cada artista y lo que éstas reconfiguran en términos de interacciones, creación de relaciones, disputas sobre los usos del espacio, formas de resistencia y subversión, tanto en el presente de la acción como después. Así, la frase *geometrías del andar* que da título a la presente investigación busca condensar la idea de que las obras son nodos vivos y que los cuerpos en movimiento y relación producen dinámicamente el espacio-tiempo.

El cuerpo de obra está conformado por artistas cuya trayectoria —en casi todos los casos— ha sido poco estudiada, particularmente en lo que toca al lugar de la caminata en sus respectivas poéticas. Se trata de artistas que no coinciden en tiempo y lugar, la mayoría no se conoce entre sí y pese a eso la apuesta fue dibujar trazos entre ellas. Era fundamental poder mostrar la diversidad existente en cuanto a intereses temáticos y exploraciones artísticas, dejar que las categorías de análisis y marcos teóricos emanaran de las obras en lugar de reunirlos de antemano dentro de los campos más evidentes: medio ambiente, arte y tecnología, ciudad, activismo feminista, derechos humanos, entre otros posibles. La premisa fue partir de las cualidades, gestos e implicaciones de las obras y, en función de ello, proponer las categorías de análisis y los marcos teóricos pertinentes, evitando hacerlas entrar en clasificaciones típicas del arte del caminar.

Frente a la variedad de materialidades surgidas antes, durante y después de cada caminata, surgió el problema de las fuentes. Lo que en términos académicos tradicionales puede entenderse como fuente (textos, entrevistas, imágenes de registro, impresos) explota en múltiples direcciones ya que de las obras estudiadas surgen objetos que más tarde pueden operar como nuevas obras, se

producen imágenes que al cambiar de soporte cambian de función; las interacciones textuales en redes sociales se integran más adelante a otras piezas y los objetos recuperados en una caminata conservan muchas veces la impronta (incluso orgánica) de los cuerpos de las artistas. Propuse entonces una suerte de clasificación de las fuentes en tres tipos: vestigios, huellas e inscripciones, consciente de que, según el contexto en que las veamos, pueden intercambiar posiciones.

A la postre, arribé a la caracterización de cada núcleo que puede verse como un ensamble entre las cualidades de las caminatas, el contexto que les da origen y los debates que éstas encarnan, con ello cada apartado se aproximó a determinadas potencias del caminar. En el primero de los capítulos, “Caminantes paisaje”, se analizó la caminata como una forma de conocimiento, se tocaron problemáticas acerca de ciertos binarismos en las maneras de conocer, contaminaciones entre pensar, estar y hacer. Se propuso la caminata como una forma de exploración del cuerpo en relación con lo que está abarcado bajo el término naturaleza. Con Rosario García Crespo, María Teresa Hincapié y Bibi Calderaro vimos cómo la caminata puede ser una manera de producir paisaje efímero, no ya desde una mirada distanciada, sino desde el involucramiento del cuerpo en acción. Se abrió una hipótesis sobre cómo puede ser en el futuro una nueva cultura paisajística. El ecofeminismo, la ecoestética, el activismo ambiental, las humanidades ecológicas o ambientales y otras concepciones acerca de gea, la biósfera o el paisaje tendrán mucho que decir todavía acerca de las caminatas en/a través/con eso que llamamos naturaleza y el encantamiento que inevitablemente nos produce.

Las obras del capítulo dos, “Caminantes de los bordes”, nos introdujeron en los temas propiamente urbanos y sus problemáticas contemporáneas, con Amanda Gutiérrez, Mariela Yeregui y Marlin Velasco actualizamos conceptos como deriva, psicogeografía y *flânerie* en contextos diversos, generando nuevas interpretaciones y significados e incorporando perspectivas sobre

género, marginalidad, migración, el lugar de la mirada y la intervención en el espacio público. Caminando juntas, estas artistas cuestionan la individualidad en las caminatas artísticas, promueven el intercambio de voces y la construcción de vínculos, nos llevan hacia reflexiones sociales mediante experiencias colectivas. La creación de mapas durante los procesos de caminata produjo cada vez nuevas inscripciones y narrativas visuales, en el caso de Gutiérrez para explorar temas como la memoria, la experiencia individual y colectiva y en el caso de Yeregui y Velasco para generar reflexiones críticas sobre el entorno urbano y cómo nos los representamos. Tocamos la relación y puntos de conflicto no ya entre arte y tecnología, sino entre arte feminista y tecnología en clave no hegemónica —esto es, democrática, accesible en cuanto a costo, disponible, usable, autogenerada, autogestionada y situada—. Las obras revelan que la caminata por la ciudad contemporánea no puede ya ser idealizada ni reducida a una experiencia estética, por mucho que ésta sea importante. En su faceta de práctica crítica del espacio, la caminata ha de considerar sus bordes, fronteras materiales y simbólicas y sus conflictos.

En el capítulo tres, “Caminantes aguafiestas”, la politicidad del caminar se presenta en su faceta de transgresión y subversión de normas, en especial las que tienen que ver con los roles de género. Llamé artistas aguafiestas a aquellas que no se conforman con lo establecido, desafían las diversas formas del poder y el conjunto de expectativas sociales que pesan sobre ellas. Toman el riesgo que como mujeres supone sacudir las conciencias de los transeúntes en aras de suscitar un cambio. Su forma de hacer acto de presencia interviene los lugares y altera su dinámica cotidiana, pero la caminata es en ellas también forma gozosa de expresión del cuerpo y acto de liberación.

En las obras del último capítulo titulado “Caminantes médium”, regresa con otra dimensión lo relativo a memoria y el caminar colectivo. Tienen un lugar importante la ofrenda y la memoria, así como el trabajo del presente sobre el pasado. La temporalidad de cada caminata opera en varias

capas con referencia a la historia personal de las artistas, su experiencia de vida, el lenguaje artístico que articula su poética y sus recurrencias. También intervienen las referencias de un pasado político y estético anterior a ellas, en ese sentido enlazan con la historia individual con la colectiva e introducen nuevas presencias además de la suya o la de los participantes, espectadores ¿testigos? de las acciones. Si bien las obras de este núcleo presentan un cierto matiz melancólico, vocación por el pasado y anclaje en lo perdido, uno de sus mayores aportes es la función coreográfica en la que cada artista hace de su cuerpo repositorio efímero y viviente de archivos paralelos que engrosan el archivo mayor de la historia. Emerge una ética del ser que hace espacio en el cuerpo y lo ofrece como medio para el actuar de otro(s). La clase de convivio que tenemos con los muertos, si es que tal cosa es posible, es algo aún por desarrollar. Parte de lo dicho sobre las geometrías del espacio en Massey se muestra en la operación simultánea de pasado y presente que estas obras parecen procurar. Reconocimos con estas artistas que caminar puede ser una forma de enlazar, producir y resignificar lugares de memoria, participar de sus políticas de visibilidad y generar vehículos para integrar al futuro ciertos hechos pasados.

Las autoras estudiadas tocan heridas no cerradas y temas no resueltos que aún requieren ser pensados colectivamente. Trabajan con hechos del pasado que sólo pueden ser atraídos mediante la memoria de la cual todas las medialidades involucradas constituyen parte del archivo que hace falta tramar y desentramar. La producción y resguardo de objetos, imágenes, relatos, impresiones afectivas se transfigura en herencia para otras generaciones. El debate acerca de los registros de determinadas acciones cobró especial importancia en ese capítulo a causa del objetivo político que se han propuesto las artistas, mismo que trasciende al arte y a ellas mismas. Pude concluir que las huellas, inscripciones y vestigios de este tipo de acciones son relevantes más allá de sus usos en el medio el arte. Confirmé hasta qué punto, como había dicho Peggy Phelan, la descripción de un

performance funciona como estímulo para la memoria, que lo constituye como una cierta continuidad de su presencia ausente. Pero también encontré que las preguntas más profundas de la acción no sólo se dirigen a su presente, sino al nuestro y al futuro y en ello radica la potencia de este archivo.

Vale la pena hacer un comentario en relación con la estrategia para enfrentar la falta y dificultad de acceso a materiales sobre artistas mujeres caminantes en Latinoamérica. Consideré importante para futuras investigaciones mencionar todas aquellas obras y autoras halladas en el proceso, en lugar de quedarme exclusivamente con el corpus seleccionado. Aunque sólo fuera a nivel de notas al pie me decidí destacar brevemente algunos rasgos en común con las obras que estaban siendo analizadas, estas notas pueden ser el punto inicial para tejer futuras constelaciones de obras. Otro eje en el trabajo de construcción de linajes artísticos vino de las entrevistas realizadas a las artistas, en la conversación emergieron explícitamente nombres de algunas precursoras como el caso de Elvira Santamaría en relación con Esther Ferrer, de Rosario García Crespo con respecto a Ana Mendieta, Amanda Gutiérrez reconociendo a Hildegard Westerkamp, Viv Corrinham y Janet Cardiff, así como la cercanía expresada por Mariela Yeregui con aspectos de la obra de Rebecca Horn. Aparecen también resonancias no explícitas entre algunas acciones de Regina José Galindo y las de Marina Abramović o Yoko Ono, así como entre Nadia Granados y Erika Ordosgoitti cuya rebeldía es compartida con las caminatas de VALIE EXPORT, Adrian Piper o Gina Pane. Necesitamos todavía recuperar las temáticas comunes entre artistas situacionistas, el club de caminantes fundado por Linda Montano, Amanda Gutiérrez, Mariela Yeregui y Marlin Velasco. Otro tanto puede hacerse en el caso de ciertas artistas del *land art* y el ecofeminismo cuyos intereses ecologistas podrían hermanarse con los de María Teresa Hincapié y Bibi Calderaro.

Sin duda hay genealogías por hacer y completar, las personas lectoras encontrarán con seguridad un sinnúmero de ecos con otras obras y con las problemáticas abordadas. La diversidad de formas y urgencias que han sido convocadas aquí seguirán dándonos pautas de acercamiento a caminatas producidas desde el Sur Global y espero que algunas pautas de análisis allanen en algo el camino para pensar otros sujetos políticos (indígenas, negros, crip, queer, trans y sus propias cualidades del caminar. Está latente la necesidad de encontrar a les caminantes que desde el arte aborden críticas al heterosexismo, artistas que con su andar subviertan el colonialismo, capacitismo y edadismo que involuntariamente son tendencia en el arte de la caminata.

Los casos que hemos visto y lo que estos han puesto en movimiento lanzan pistas para pensar qué clase de gesto tenemos en la caminata, especialmente si entendemos que los gestos, más que acciones, son relaciones recíprocas materiales e inmateriales humanas y más que humanas que se entrelazan en montajes heterogéneos de espacio-tiempo, con lo cual se logran ampliar los discursos acerca de la caminata como arte y experiencia vivida. Cada paso y cada caminante, como partículas mínimas, se unen a otras de diverso orden de existencia, conforman la constelación de nuestro tiempo-espacio. Caminar: gesto denso, técnica del cuerpo, vértice singular en la geometría del espacio que articula indisolublemente cuerpos, materialidades y afectos.

## Fuentes de consulta

### **Bibliografía general**

Anderson, Benedict. 1983. “La comunidad imaginada”, fragmento de *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. Disponible en [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/download/294/232/](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/download/294/232/).

Anderson, Jon. 2009. *Understanding Cultural Geography. Places and Traces*. London/New York: Routledge.

Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós

Baudelaire, Charles. 2018. *El pintor de la vida moderna*, traducción de Alejandro González Palomares. Guadalajara, México: Impronta Casa Editora.

Benjamin, Walter. 2005. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bozal, Valeriano (ed.). 1999. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II: 229-248. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor.

Buck-Morss, Susan. 1986. “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”. *New German Critique. Second Special Issue on Walter Benjamin*, núm. 39, (otoño): 99-140. DOI <https://doi.org/10.2307/488122>.

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Camnitzer, Luis. 2009. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Chipp, Herschel B. ed. 1996. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

Cordero, Karen e Inda Sáenz, comp. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/PUEG-UNAM/CONACULTA.

Cordero, Karen. 2021. “Herencias, vivencias y retos en la historia del arte feminista”, conferencia vía Zoom en el marco del seminario *Cultura visual y género* del programa Campus Expandido del MUAC, 24 de febrero. [https://www.youtube.com/watch?v=wctDWM\\_LEcQ](https://www.youtube.com/watch?v=wctDWM_LEcQ).

De Sousa Santos, Boaventura. 2009. *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ciudad de México: Siglo XXI-CLACSO.

Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. 2005. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Fischer-Lichte, Érika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

Foucault, Michel. 2012. *El poder, una bestia magnífica, sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Frye, Marilyn. 1982. *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: Crossing Press.

Geerts, Ambar. 2021. “Diane Di Prima en diálogo con la tradición poética de la metrópolis”, Coloquio en línea *Modernidades paseantes. A 200 años del nacimiento de Charles Baudelaire*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 16 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=R4pAQL0n96s&t=2s>.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon los cuerpos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grant, Catherine y Dorothy Price, coord. 2020. “Decolonizing Art History: A Questionnaire”. *Art History. Journal of the Association for Art History*. Vol. 1, núm. 43, (febrero): 8-66. DOI <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12490>.

Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

Lippard, Lucy. 1983. “Feminism and Prehistory” y “Time and Again: Maps and Places and Journeys”. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press.

Lippard, Lucy. 2000 [original 1968]. “La desmaterialización del arte”. *Conceptual art: a critical anthology* editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, 46-50. London: MIT Press. <http://cast.b-ap.net/arc619f11/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf>.

Marchán Fiz, Simón. 1994. *Del Arte objetual al Arte de Concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna» Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.

Massey, Doreen. 1998. “Espacio, lugar y género”, traducción de Elena Bernal. *Debate Feminista*. Año 9, vol. 17 (abril): 39-46. Original en Massey, Doreen. 1994. *Space Place and gender*. Cambridge: Polity Press.

- Massey, Doreen. 2008. *For Space*. London: Sage Publications Ltd.
- Mayer, Mariano, ed. 2019. *Fluxus. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Mayer, Mónica. 2022. “Esto es lo que he encontrado a lo largo de los años” Facebook, 3 de julio. [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10159305772014425&id=695689424](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10159305772014425&id=695689424).
- McDowell, Linda. 2000. *Género identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Meneses, Maria Paula, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet y Nilma Lino Gomes. 2019. “Un Discurso Sobre Las Ciencias”. *Boaventura de Sousa Santos: Construyendo Las Epistemologías Del Sur Para Un Pensamiento Alternativo de Alternativas*, CLACSO. Vol. I: 31–72. DOI <https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rmq3.6>.
- Michaud, Yves. 2004. *El arte en estado gaseoso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Nochlin, Linda. 2007. “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas”. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/PUEG-UNAM/CONACULTA.
- Pérez, Aina y Meri Torras. 2019. “El género de la autoría”. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Phelan, Peggy. 2006. *Umarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge.
- Pollock, Griselda. 2007. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana/PUEG-UNAM/CONACULTA.
- Portugal, Pedro y Macusaya, Carlos. (2016). *El indianismo katarista. Un análisis crítico*. La Paz: Fundación Friedrich Ebert. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/bolivien/12424.pdf>.
- Red Conceptualismos del Sur (RedCSur)* [página web] <https://redcsur.net/>.
- Rolnik, Suely. (2012). “Entrevista con Suely Rolnik en el Coloquio Pop, realismos y política”. *Proa TV*. [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_qReGoyh4U](https://www.youtube.com/watch?v=I_qReGoyh4U).
- Rosa, María Laura. 2014. “La sonoridad de los caminos recorridos”. *Duoda: estudios de la diferencia sexual*, núm. 46: 38-52. <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/279173>.
- Rose, Gillian. 1993. *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Sassen, Saskia. 2003. *Contrageografías de la globalización*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Schilder, Paul. 1964. *The Image and Appearance of the Human Body; Studies in the Constructive Energy of the Psyche*. New York: Wiley.

Scott, Joan. 1988. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.

Sturlaugson, Brent. 2019. "Critical Spatial Practice". *Society and Space*, 26 de agosto [Foro digital de la revista]. <https://www.societyandspace.org/forums/critical-spatial-practice>.

Taylor, Diana. 2017. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Torras, Meri. 2017. "Embodiment (embodimén)". *Barbarismos queer y otras esdrújulas* editado por Lucas Platero Méndez, María Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla. Barcelona: Edicions Bellaterra.

### **Publicaciones sobre el caminar**

Alcaide Ramírez, Aurora, ed. 2019. *Caminar, navegar, viajar*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

Alderoqui, Silvia. 2012. *Paseos urbanos: El arte de caminar como práctica pedagógica*. Buenos Aires: Lugar editorial.

Amara, Luigi. 2014. *El arte del paseo inglés*. Ciudad de México: Tumbona ediciones.

Amato, Joseph. 2004. *On foot. A History of Walking*. London/New York: New York University Press.

Barbosa, Joyce. 2022. *Desenhando o próprio caminho: O flunar da mulher como pulsão política, artística e pedagógica (Trazar el propio camino: el flaneo de las mujeres como impulso político, artístico y pedagógico)*. Tesis de licenciatura, Universidad de Brasilia.

Careri, Francesco. 2019 [original 2013]. *Walkscape. Caminar como práctica estética*. Barcelona/Ciudad de México: Gustavo Gili.

Corvo, Joaquín. 2013. *Walking art: práctica, experiencia y procesos generadores de paisaje*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

Crivelli, Jacopo. 2016 [original de 2014]. *Nuevas derivas*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Debord, Guy. 1958. "Teoría de la deriva". *Internationale situationniste*, núm. 2. Traducción extraída de *Internacional situacionista*. Vol. I: *La realización del arte*, editado por Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, 1999. Disponible en: <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>. Versiones facsimilares de los originales en: *La bibliotheque fantastique* [www.labibliothequefantastique.net](http://www.labibliothequefantastique.net).

Derive Lab. *Bogotá* (vol. 0, 2019). *Hong King, Shenzhen, Cuangzhou* (vol. 1, 2019). *Ciudad Juárez* (vol. 2, 2020). *Londres* (vol. 3, 2020). Querétaro: Derive lab/Editorial El caminante.

Gros, Frédéric. 2015. *Andar. Una filosofía*. Ciudad de México: Taurus.

Hazlitt, William. 2020 [original 1822]. “Dar un paseo”. *El arte de caminar*. Ciudad de México: UNAM.

Heddon, Deirdre y Cathy Turner. 2012. “Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility”. *Contemporary Theatre Review*. Vol. 22, núm. 2 (mayo): 224-236. DOI <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666741>.

Herzog, Werner. 2015 [original 1974]. *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Gallonero.

Le Breton, David. 2014. *Caminar, Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Massari, Roberto, coord. *Punto della situazione*. Siete números editados en diferentes países, fechas y sellos editoriales, resultado de reuniones del grupo post situacionista en las que se discute la actualidad de la Internacional Situacionista.

O’Rourke, Karen. 2013. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge: MIT Press.

Poe, Edgar Allan. 2016 [original 1840] “El hombre de la multitud”. *Bitácora Arquitectura*, núm. 28: 52-55. <https://doi.org/10.1016/j.antro.2016.03.001>.

Schelle, Karl Gottlob. 2013 [original 1802]. *El arte de pasear*. España: Díaz y Pons Editores.

Self, Will. 2007. *Psychogeography*. London: Bloomsbury Publishing.

Shalom, Todd. 2022. *Elastic City. Caminatas participativas*. Buenos Aires: Edición especial de 300 copias. Disponible digitalmente en inglés y castellano. <https://www.elastic-city.org/book>. La librería Casa Bosques es su distribuidora en México.

Smith, Phill. 2015. *Walking's New Movement*. Chicago: Triarchy Press.

Solnit, Rebecca. 2015. *Wanderlust. Historia del caminar y de los caminos*. Santiago de Chile: Hueders.

Stephen, Leslie. 2024 [original 1902]. *Elogio del caminar*. Madrid: Nórdica libros

Stevenson, Robert Louis. 2020 [original 1876]. “Excursiones a pie”. *El arte de caminar*. Ciudad de México: UNAM.

Thoreau, Henry David. 2018 [original de 1862]. “Caminar”. *Un paseo invernal*. Madrid: Errata Naturae.

Tiberghien, Gilles A. 2001. “El caminar como origen y fin de la obra”. *IBILERAK. Las representaciones del andar (1962-1999)*. San Sebastián: Guipúzcoa.

Tironi, Martín y Gerardo Mora, eds. 2018. *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile-Colección Sociología, Personas, Organizaciones y Sociedad.

VV. AA. 2018. “El arte de los nuevos nómadas”. *Babelia* suplemento del periódico *El país*. Ciudad de México, No 1393, 4 de agosto.

Walser, Robert. 2016 [original 1917]. *El paseo*. Madrid: Siruela.

Waxman, Lori. 2017. *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. Cambridge: MIT Press.

Whitman, Walt. 1856. “Song of the Open Road”. Disponible en: *Poetry Foundation* <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.

Whitman, Walt. 1896. “Song of Myself”. Disponible en: *Poetry Foundation* <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>.

Woolf, Virginia. 2016 [original 1927]. *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense* [Street Haunting]. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

Wordsworth, Dorothy. 2019 [original 1798-1803]. *Diarios de Grasmere y Alfoxden*. Barcelona: Alba Editorial.

Wordsworth, William. 2012 [original 1792]. *La abadía de Tintern*. Barcelona: Lumen.

### **Cursos, exposiciones, espacios, plataformas y redes sociales**

“Bagagem. Caminhada como prática poética”, encuentros inmersivos a cargo de Edith Derdyk en <https://bagagem-caminhada.blogspot.com/>.

“Caminhada como método para a arte e a educação”, curso de especialización de posgrado a cargo de Edith Derdyk en *A Casa Tombada. Centro de Estudo e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura*: [https://lp.acasatombada.com.br/caminhadacomometodo/?\\_ga=2.118977097.1552543009.1707088230-502687286.1707088230](https://lp.acasatombada.com.br/caminhadacomometodo/?_ga=2.118977097.1552543009.1707088230-502687286.1707088230).

“Corpografía del paseo” propuesta desarrollada Edith Derdyk junto con su hija Lua Tatit en *Fazenda Serrinha*: <https://fazendaserrinha.com.br/noticias/corpografia-da-caminhada-com-edith-derdyk-e-lua-tatit/>.

“Deriva”. paseo a cargo de Francesco Careri en Bòlit Centre Art Contemporani Girona, 20 de julio de 2022. Actividad organizada con motivo de la publicación de *Derivaciones* número 7 de *Punto*

della situazione. [https://www.girona.cat/agenda/cat/agenda\\_fitxa.php?id=30551&ta=age&jsback=1](https://www.girona.cat/agenda/cat/agenda_fitxa.php?id=30551&ta=age&jsback=1).

“Linhas de Horizonte. Entre o corpo o olhar e o espaço”, curso a cargo de Edith Derdyk en *Casa Contemporânea*: [www.casacontemporanea370.com](http://www.casacontemporanea370.com).

“O Corpo é a Ponta do Lápis na Planta do Pé”, actividad a cargo de Edith Derdyk en *Centro de Pesquisa e Formacao CESC Sao Paulo*: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/o-corpo-e-a-ponta-do-lapis-na-planta-do-pe>.

“Pasear, escapar, delirar. Desviaciones de la psicogeografía”, curso impartido en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (CCCB): <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/pasear-escapar-delirar/230420>.

“Walk 21. Congrés Internacional del Caminar”, actividad organizada en 2008 por el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA). <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/walk-21-congres-internacional-caminar-enregistrament-audiovisual-0/>.

*Art Space Gallery. A non-profit gallery for the visual and performing arts.*  
<http://www.artspacegallery.org/>.

*Brooklyn League of Women Walkers and Self Identify Female, Non-conforming, Non-binary Bodies* (BLWW) creada por Amanda Gutiérrez y Walis Johnson.  
<https://brooklynleagueofwomen.tumblr.com/>.

*Caminar como práctica anarquista, ética, estética y de pensamiento* [grupo en Facebook].  
<https://www.facebook.com/caminaranarquista/>.

*Centro de Arte Contemporáneo Nau Coclea*: <https://naucoclea.com/>.

*Derive Lab*. Laboratorio centrado en el diseño urbano y la arquitectura en cruce con otras disciplinas para generar maneras de vivir y pensar la vida en la Ciudad. <https://derivelab.org/>.

*Despaseando. Paseando despacio para reflexionar sobre las ciudades que habitamos*, creado por Agustina Atrio. <https://despaseando.wordpress.com/>.

*Flaneadoras*. Colectivo feminista y cultural que camina con el interés común de investigar la conexión entre mujer y espacio público. <https://flaneadoras.com/>.

*Geografía infinita*. <https://www.geografiainfinita.com/2018/06/la-evolucion-de-buenos-aires-a-traves-de-los-mapas/>.

*International Encounters/Conference: Walking Practices/Walking Art/Walking Bodies* que desde hace once años se realizan en Grecia, impulsados por la Universidad de Macedonia.  
[icowaf.eetf.uowm.gr](http://icowaf.eetf.uowm.gr).

Koldo Mitxelena Kulturunea. 2001. *IBILERAK. Las representaciones del andar (1962-1999)*. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la sala de exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián, España.

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. 2009. *There is No Road (The Road is made by Walking)*. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, España.

*Mujeres públicas*. Grupo feminista de acción visual. Trabaja entre el arte y el activismo político con diversas estrategias de apropiación del espacio público. <http://www.muje共和licas.com.ar/>.

*Museum of Walking*. Fundado en 2014, único museo en Estados Unidos dedicado exclusivamente a la práctica del arte de la caminata. No tiene sede física y se define como un museo itinerante: <http://www.museumofwalking.org/>.

*Precarias a la deriva*. Coinvestigación sobre la precariedad femenina del trabajo y de la vida. [https://sindominio.net/karakola/antigua\\_casa/precarias.htm](https://sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm).

*Taller etnográfico. Entre cultura(s) practicamos el encuentro situando experiencia y sensibilidad*, integrado por Natalia González y Natalia Pérez de origen argentino y radicadas en Madrid. <https://talleretnografico.com/>.

*The Walking Encyclopaedia* iniciativa que incluye información acerca de 150 practicantes de la caminata, así como sus trabajos en el cruce de disciplinas como el arte, el diseño, la arquitectura, la arqueología, la geografía cultural, la historia, el diseño espacial o urbano y el *mapping*. <http://walkingencyclopaedia.blogspot.com/>.

*Walk Listen Create. The home of Walkers* desde la cual se promueven charlas, encuentros y obras en el cruce del arte, la escucha y la caminata. <https://walklistencreate.org/about/>.

*Walking and Thinking and Walking / Now Herg*, exposición en el Louisiana Museum, Copenhague, 1996.

*Walking Artists Network* (WAN) fundada en 2006 por el interés en la caminata como práctica espacial crítica. Agrupa a artistas muy diversos campos, desde la escultura hasta el teatro y el performance o la música. <http://www.walkingartistsnetwork.org/>.

## **Capítulo 1**

Bardet, Marie (ed.). 2018. *Elisabeth de Bohemia y René Descartes Correspondencia. Un uppercut al dualismo*. Buenos Aires: Cactus.

Bardet, Marie (ed.). 2019. *Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Cactus.

Bardet, Marie. 2021. *Perder la cara*. Buenos Aires: Cactus.

Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, núm. 35 (octubre): 13-29.

Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Huerta, José Guadalupe. 2022. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, diciembre 2022.

Jay, Martin. 2007 [original 1997]. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal.

### **Sobre paisaje y naturaleza**

Albelda, José y Saborit, José. 1997. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Andermann, Jens. 2022. “Pensar el postpaisaje” *Reset. Encuentros con profesionales del arte para imaginar mundos posibles*. Proa TV [canal de YouTube].

<https://www.youtube.com/watch?v=g5wtfpC6948&list=PLNjtbneiOkRGYD3hCwGtK4NIwkBcPnEen&index=5>.

Bright, Deborah. 1992. “Of Mother Nature and Marlboro Men”. *In the Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* editado por Richard Bolton, 125-44. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Carus, Carl Gustav. 1992 [original 1853]. *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje: diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor.

Castro, Sixto J. 2015. “¿Qué significa apreciar la ‘naturaleza’ como naturaleza?”. *Revista de Filosofía*, 40 (2): 127-141. DOI [https://doi.org/10.5209/rev\\_RESF.2015.v40.n2.50059](https://doi.org/10.5209/rev_RESF.2015.v40.n2.50059).

Echeverría, Hugo. 2008. “Base Legal para DDN en Ecuador. Los derechos constitucionales de la naturaleza”. *Observatorio Jurídico de Derechos de la Naturaleza*.

<https://www.derechosdelanaturaleza.org.ec/base-legal-para-ddn-en-ecuador/>.

Fernández-Christlieb, Federico. 2014. “El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo”. *Perspectivas sobre el paisaje* coordinado por Susana Barrera Lobatón y Nancy Aguirre, 55-79. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

[https://www.researchgate.net/publication/331086671\\_El\\_nacimiento\\_del\\_concepto\\_de\\_paisaje\\_y\\_su\\_contraste\\_en\\_dos\\_ambitos\\_culturales\\_El\\_viejo\\_y\\_el\\_nuevo\\_mundos](https://www.researchgate.net/publication/331086671_El_nacimiento_del_concepto_de_paisaje_y_su_contraste_en_dos_ambitos_culturales_El_viejo_y_el_nuevo_mundos).

Guardiola, Juan y Mayayo, Patricia, eds. 2022. *Territorios que importan. Género, arte y ecología*. Madrid: Brumaria/Centro de Arte y Naturaleza-Fundación Beulas.

Krieger, Peter. 2019. “Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero”. *Bitácora Arquitectura*, núm. 41: 122–131. DOI <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.41.70665>.

Lomelí, Sebastián. 2020. “Apuntes críticos para una hermenéutica de las estéticas del Antropoceno”. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 39 (diciembre): 149-173. DOI <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.2020.39.1364>

Maderuelo, Javier. 2013. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Merchant, Carolyn. 2023 [original 1980]. *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y Revolución Científica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Martín, Paula, ed. 2006. *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada.

Mitchell, W. J. T., comp. 2002 [original 1994]. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

Parreño, José María. 2006. *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente/Caja Madrid.

Schama, Simon. 1996. *Landscape and Memory*. New York: Random House.

Tavares, Paulo. 2022 “Estética, ecología y la crisis de lo viviente”. *Reset. Encuentros con profesionales del arte para imaginar mundos posibles*. Proa TV [canal de YouTube] [https://www.youtube.com/watch?v=Slx\\_k3YIsvs&list=PLNjtbneiOkRGYD3hCwGtK4NIwkBcPnEen&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=Slx_k3YIsvs&list=PLNjtbneiOkRGYD3hCwGtK4NIwkBcPnEen&index=11).

Żylińska, Joanna. 2018. “Un contra apocalipsis feminista”. *El fin del hombre: un contra apocalipsis feminista*. Minneapolis: University of Minnesota Press. DOI <https://doi.org/10.5749/9781452959757>.

## **Rosario García Crespo**

Abarca, Inmaculada. 2015. “Cuerpo y ritual como proceso de intervención. Análisis crítico de la obra de Rosario García Crespo”. *Arte, entre paréntesis*, núm. 1 (diciembre): 9-15. <https://www.um.es/move/wp-content/uploads/2015/02/Cuerpo-y-ritual-como-proceso-de-intervención.-Rosario-Crespo.pdf>.

García Crespo, Rosario. “Aves Tepehuajes 2022”. *Alberto Becerril* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/730604140/423bf7fb3f>.

García Crespo, Rosario. "Dibujos de plantas en el jardín. Txaro 2021". *Alberto Becerril* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/581838702/d3f3330d2d>.

García Crespo, Rosario. "Tepehuajes Txaro 2020". *Alberto Becerril* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/526257435>.

García Crespo, Rosario. 2002. *Caminar para descifrar*. Ciudad de México: CONACULTA.

García Crespo, Rosario. 2022. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, octubre 2022.

Jiménez, Maricruz. 1996. "Artistas que expresan al mundo al recuperar su humanidad" periódico *El Día*, Ciudad de México, 6 de marzo: 20.

Palacios, Cynthia. 1996. "El caminar, una forma de pensamiento" periódico *El Nacional*, Ciudad de México, 15 de marzo: 32.

Springer, José Manuel. 2015. "Un recorrido cifrado: *Caminar para descifrar* de Rosario García Crespo". *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*, 27 de febrero. [www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/157\\_springer\\_gcrespo.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/157_springer_gcrespo.html).

## **María Teresa Hincapié**

Durán, Ana María. 2005. "El acto lento de los peregrinos" suplemento cultural del periódico *El espectador*, Bogotá, semana del 16 al 22 de octubre.

Dyangani, Elvira. 2022. MAMM/MACBA. 2022. *María Teresa Hincapié. Si este fuera un principio de infinito*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/ Museo de Arte Moderno de Medellín/Editorial Turner. 18-21.

Ex Teresa Arte Actual. 1996. "Días de Luz", registro en video de la instalación realizada por María Teresa Hincapié en el *Quinto Festival Internacional de Performance*. Centro de Documentación Ex Teresa, clave VHS F9.7.

Ex Teresa Arte Actual. 2001. *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Gutiérrez, Natalia. 1995. "Por el camino hacia lo sagrado". *Caminar es sagrado*. Medellín: Galería del Centro Colombo Americano.

Hincapié, María Teresa. 2006. "Entrevista a María Teresa Hincapié". Entrevista de Diego Garzón. *Desde el Jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*, núm. 6 (enero): 243-245. <http://bdigital.unal.edu.co/14461/1/3-8346-PB.pdf>. Originalmente en: Garzón, Diego. 2005. *Otras voces, otro arte*, 81-82, 87-92. Bogotá: Editorial Planeta.

Hincapié, María Teresa. 2022. "Entrevista con María Teresa Hincapié. «Yo no sabía que estaba haciendo performance ni arte conceptual ni nada»". Entrevista de Carmen María Jaramillo en

María Teresa Hincapié. *Si este fuera un principio de infinito* editado por MAMM/MACBA, 162-178. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/ Museo de Arte Moderno de Medellín/Editorial Turner. [entrevista ocurrida en 2003].

MAMM/MACBA. 2022. *María Teresa Hincapié. Si este fuera un principio de infinito*. Barcelona: Museo de Arte Moderno de Medellín/Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Editorial Turner. Catálogo de la exposición del mismo nombre curada por Emiliano Valdés y Claudia Segura realizada en el MAMM del 16 de marzo al 16 de junio de 2022 y en el MACBA del 20 de octubre de 2022 al 26 de febrero de 2023.

Manonelles, Laia. 2017. "Pensamientos caminados: nuevos horizontes y peregrinaciones en el arte contemporáneo". *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* editado por Daniel López del Rincón y Laia Manonelles, 183-196. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Mejía, Juan Pablo. 2010. "En cuerpo y alma: El arte performance María Teresa hincapié". En el catálogo de la exposición del mismo nombre curada por Francine Birbragher en el *Frost Art Museum* 20 de enero-14 de mayo. <https://issuu.com/juanpablomejia/docs/maria-teresa-hincapie>.

Pini, Ivonne. 2002. "María Teresa Hincapié entre lo cotidiano y lo sagrado". *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo*. Vol. 3, núm. 45 (julio-septiembre): 52-57. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d63032890cc21cf7c09dfee/45/maria-teresa-hincapie-between-the-quotidian-and-the-holy>.

Ramírez, Constanza. 2006. "La performance de María Teresa Hincapié". *Nómadas*, núm. 24 (abril): 166-183.

Rodríguez, Marta. 2009. "María Teresa Hincapié y el 'Actor santo': Sacralizar lo cotidiano". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9 (julio-diciembre): 113-130. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110005>.

Segura, Claudia. 2022. "Si este fuera un principio de infinito". *María Teresa Hincapié. Si este fuera un principio de infinito*, 22-27. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/ Museo de Arte Moderno de Medellín/Editorial Turner.

## **Silvina Calderaro**

Calderaro, Silvina. 2015. "Walking as ontological shifter". *Symposia Where to? The Future of Walking*. Reino Unido, Falmouth University (abril). [https://www.academia.edu/14120918/Walking\\_as\\_Ontological\\_Shifter](https://www.academia.edu/14120918/Walking_as_Ontological_Shifter).

Calderaro, Silvina. 2017. *Walking as ontological shifter. Thoughts in the key of life*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Nueva York.

Calderaro, Silvina. 2022. *Bibi Calderaro selección de obras 1998-2019* dossier aportado por la artista.

Calderaro, Silvina. 2022. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, octubre 2022.

Calderaro, Silvina. *Bibicalderaro* [página web].  
[https://bibicalderaro.com/section/434279\\_Pensamiento.html](https://bibicalderaro.com/section/434279_Pensamiento.html).

## **Capítulo 2**

Baum, Kelly. 2008. “The Sex of the Situationist International”. *October* 126 (otoño): 23-43

Bridger, Alexander John. 2013. “Psychogeography and Feminist Methodology”. *Feminism & Psychology*. Vol 23, núm. 3: 285-298. DOI <https://doi.org/10.1177/0959353513481783>.

Clement, Gilles. 2007. *Manifiesto del tercer paisaje. Fragmento irresoluto del jardín planetario*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jasso, Karla. 2008. *Arte tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2017. *Constant New Babylon*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Gemeente Museum Den Haag: Madrid. Catálogo de la exposición que tuvo lugar entre el 20 de febrero de 2015 y el 29 de febrero de 2016. Disponible en [https://issuu.com/museoreinasofia/docs/constant\\_ingl\\_s](https://issuu.com/museoreinasofia/docs/constant_ingl_s).

Perec, Georges. 1982. *Pensar / Clasificar*. Ciudad de México: Gedisa.

Pérez-Bustos, Tania. *Tania Pérez-Bustos* [página web]. <https://www.taniaperezbustos.co/>.

VV. AA. 2022. *Archiva. Obras maestras del arte feminista en Chile*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/05/archiva-hilena-0901.pdf>.

Westerkamp, Hildegard. 2001. “Sound Walk”. *Hildegard Westerkamp* [página web]. [https://ia904707.us.archive.org/17/items/sesion3\\_201702/Westerkamp%2C%20Hildegard%20-%20Soundwalking.pdf](https://ia904707.us.archive.org/17/items/sesion3_201702/Westerkamp%2C%20Hildegard%20-%20Soundwalking.pdf). Versión revisada a partir de la original publicada en 1974 en la revista *Sound Heritage*. Vol. III, núm. 4, editada por el Aural History Program, Provincial Archives of British Columbia: Victoria.

## **Amanda Gutiérrez**

Gutiérrez, Amanda. 2018. “Flâneuse>La caminanta teaser”. *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/276547218>.

Gutiérrez, Amanda. 2019. “Flâneuse>La caminanta. Carmen Vázquez, Ecatepec Estado de México”. *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/322467175>.

Gutiérrez, Amanda. 2019. “Flâneuse>La caminanta. Phi Hong Su, Abu Dhabi walk”. *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/322459936>.

Gutiérrez, Amanda. 2019. “Flâneuse>La caminanta. Walis Johnson in Clinton Hill, Brooklyn”. *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/322467917>.

Gutiérrez, Amanda. 2020. “La Caminanta VR / Artist Presentation”. *Amanda Gutiérrez* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/470226180>.

Gutiérrez, Amanda. 2023. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, abril 2023.

Gutiérrez, Amanda. *Amanda Gutiérrez* [página web]. <http://amandagutierrez.net/esp/portfolio/flaneusela-caminanta/>.

Gutiérrez, Amanda. *PILSEN Deriva* [blog] <https://pilsenderive.tumblr.com>.

Gutiérrez, Amanda. *Walking in Manhattan SU-CASA residency* [blog]. <https://walkinghamilton.tumblr.com/>.

### **Mariela Yeregui / Marlin Velasco**

*Bordes* [blog]. <https://losbordes63.wixsite.com/utopias/inicio>.

*Laboratorio de Geopoéticas Subalternas* [página web]. <https://geopoeticassubalternas.wordpress.com/nosotrxs/>.

Luque, Javier. 2016. “Dispositivos y tecnologías wearable”. *Asociación de Autores Científico-Técnicos y Académicos ACTA* [página web]. [https://www.acta.es/medios/articulos/ciencias\\_y\\_tecnologia/041001.pdf](https://www.acta.es/medios/articulos/ciencias_y_tecnologia/041001.pdf).

Prieto, Gonzalo. 2018. “La evolución de Buenos Aires a través de los mapas”. *Geografía infinita* [página web]. <https://www.geografiainfinita.com/2018/06/la-evolucion-de-buenos-aires-a-traves-de-los-mapas/>.

S/A. 2020. “*Sin falla* de Marlin Velasco y Mariela Yeregui. Obra que se exhibe en Pabellón 4”. *Arte-Online*. 19 de octubre. <https://www.arte-online.net/Notas/Sin-falla-de-Marlin-Velasco-y-Mariela-Yeregui>.

Velasco, Marlin. *Marlin Velasco* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@marlinvelasco8011>.

Velasco, Marlin. *Marlin Velasco* [página web]. <https://nmarlinvelasco.wixsite.com/marlinvelasco>.

Yeregui, Mariela y Velasco, Marlin. 2023. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, abril 2023.

Yeregui, Mariela. 2019. “Todas las utopías son deprimentes”. *Contemporânea - Revista Do PPGART/UFMS*. Vol. 2, núm. 4: 1-9. DOI <https://doi.org/10.5902/2595523341518>.

Yeregui, Mariela. 2020. “Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios)”. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*. Vol. 18, núm. 2 (julio-diciembre): 76-90. DOI <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.759>.

Yeregui, Mariela. 2022. “Tecnología emotiva. Dimensiones conceptuales, formales y metodológicas”, conferencia en el marco de la exposición *Mudo temblor*. *Fundación Andreani* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=q-DrQzqRHHc>.

Yeregui, Mariela. *Mariela Yeregui* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/user124505729>.

Yeregui, Mariela. *Mariela Yeregui* [página web]. <https://yereguimariela.wordpress.com/>.

### **Capítulo 3**

Ahmed, Sara. 2015. *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Ahmed, Sara. 2019. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Alcázar, Josefina. 2001. “Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte”. *Latin American Studies Association LASA; XXII International Congress, Washington DC- 2001* (septiembre). <https://deploy.studylib.es/doc/6229960/mujeres-y-performance-el-cuerpo-como-soporte>.

Flores, Eduardo. 2002. “EDEMA / Colaboratorio de Arte Público: Ritos de Sanación Social”. *Sexualities and Politics in the Americas*. Vol. 2, núm. 2. Editado por el *Hemispheric Institute*. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-2-2/2-2-review-essays/edema-colaboratorio-de-arte-publico.html>.

Lozano, Juan José y Hollman Morris. 2010. *Impunity* [documental]. Suiza-Francia-Colombia: Dolce Vita Films, Intermezzo Films, arte, SRG SSR Idée Suisse. Disponible en *Verbo Rebelde* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=yUGYkvWWQZs>.

Martínez, Rosario. 2013. *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. DOI <http://hdl.handle.net/10251/34786>.

Mayordomo, Concha. 2019. “Pippa Bacca”. *Concha Mayordomo* [página web] <https://conchamayordomo.com/2019/09/21/pippa-bacca/>.

Quezada, Ivette. 2021. “Disputar la historia en la ciudad: monumentos, cuerpos y prácticas descolonizadoras”. *Diálogos OPCA*, núm. 20: 10-17.

Salas, Irma. 2022. “Contramonumentalidad, memoria y género: El caso de la antimonumenta feminista de la Ciudad de México. En Ana Gabriela Rincón Rubio, Terciopelo Romero García y Araceli Calderón Cisneros (coords). *Feminismos, memoria y resistencia en América Latina*, tomo 2: *Narrar para no olvidar: memoria y movimientos de mujeres y feministas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. [https://www.academia.edu/84146562/2022\\_Narrar\\_para\\_no\\_olvidar\\_Memoria\\_y\\_movimientos\\_de\\_mujeres\\_y\\_feministas](https://www.academia.edu/84146562/2022_Narrar_para_no_olvidar_Memoria_y_movimientos_de_mujeres_y_feministas).

Taussig, Michael. 2008. “La bella y la bestia”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 6 (enero-junio): 17-40.

Tomberger, Corinna. 2010. “The Counter-Monument: Memory Shaped by Male Post-War Legacies”. *Memorialization in Germany since 1945*. London: Palgrave Macmillan. DOI [https://doi.org/10.1057/9780230248502\\_21](https://doi.org/10.1057/9780230248502_21).

Traverso, Enzo. 2020. “Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla con más claridad”. *Nueva sociedad* [página web]. <https://nuso.org/articulo/estatuas-historia-memoria/>.

Young, James E. 1992. “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”. *Critical Inquiry*. Vol. 18, núm. 2 (invierno): 267-296. <https://www.jstor.org/stable/1343784>.

## **Nadia Granados**

Faguet, Michèle. 2010. “¿Qué es la pornomiseria?”. *Puntos ciegos {Cine, feminismo & performance}, memorias del Seminario Internacional de Arte Contemporáneo (SITAC)*, núm. VIII (4-10 de febrero): 20-29. <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/28-Blind-Spots-VIII-pdf.pdf>.

Granados, Nadia. 2007. “Mafia petrolera”, *Nadia Granados* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=3LJvBBdautM>.

Granados, Nadia. 2011. “performance cartagena”, 3’ 00”. *La Fulminante* [canal de YouTube]. <https://www.YouTube.com/watch?v=9NGGZhKnzWA&t=10s>.

Granados, Nadia. 2012. “Fulminante en la marcha de las putas”. *La Fulminante* [canal de YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=11Xvefzwcs0>.

Granados, Nadia. 2012. “Performance navideño en San Victorino Bogotá”. *Nadia Granados* [canal de Vimeo] <https://vimeo.com/379794187>.

Granados, Nadia. 2012. “Y esa puta q cree, q eso es arte?”. *Errata#*. *Revista de Artes Visuales*, núm. 9: Éticas y estéticas. Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá (diciembre). <https://www.revistaerrata.gov.co/edicion/errata9-eticas-y-esteticas>.

Granados, Nadia. 2013. “Detonando en Lima. Breve intervención nocturna en el parque miraflores”, 5’24”. *Nadia Granados*, [canal de Vimeo]. [https://vimeo.com/379638193?embedded=true&source=video\\_title\\_&owner=9368773](https://vimeo.com/379638193?embedded=true&source=video_title_&owner=9368773).

Granados, Nadia. 2014. “La Fulminante”. Entrevista y Performance: Carro limpio, conciencia sucia” grabada en el marco del 2º Festival de Arte Post/pornográfico ‘Cuerpos disidentes y exhibicionismo Viral’, 16 al 18 de octubre, Tuxtla Gutiérrez Chiapas, México. *AR fotomedia* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=2SXkoVkgnhk>.

Granados, Nadia. 2022. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, septiembre 2022.

Granados, Nadia. *Colombianización*. [Cuenta de Instagram @colombianizacion]. <https://www.instagram.com/colombianizacion/?hl=es>.

Granados, Nadia. *La fulminante* [página web]. <http://www.lafulminante.com>.

Granados, Nadia. *Nadia Granados* [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/user93687738>.

Milano, Laura. 2014. *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.

Milano, Laura. 2016. “Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados”. *Arte y políticas de identidad*. Vol. 15 (diciembre): 155-170. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/284471/206571>.

Reporte índigo. 2015. “Cabaret Postporno. Documento índigo”, 10’ 09”. [canal de YouTube] [https://www.YouTube.com/watch?v=E\\_4QfyL8IZE](https://www.YouTube.com/watch?v=E_4QfyL8IZE).

Shock. 2018. “Nadia Granados: la artista colombiana del performance postporno”, 5’53”. [canal de YouTube]. <https://www.YouTube.com/watch?v=21AcBjyzhfI&t=51s>.

Torres, J. Diana. 2010. *Postporno*. Tafalla: Txalaparta

Vera, Veronica, Candida Royalle, Annie Sprinkle, Frank Moore. 1990. “Post Porn Modernist Manifiesto”. *The Kitchen*. [https://archive.thekitchen.org/wp-content/uploads/2015/05/Post-Porn-Modernist-Manifiesto\\_Sprinkle\\_Annie\\_1990.pdf](https://archive.thekitchen.org/wp-content/uploads/2015/05/Post-Porn-Modernist-Manifiesto_Sprinkle_Annie_1990.pdf).

Vera, Veronica, Candida Royalle, Annie Sprinkle, Frank Moore. 2013. “Post Porn Modernist Manifiesto” (versión de audio). *MOR. Museo Oral de la Revolución*. <http://morpei.org/2013/the-post-porn-modernist-manifiesto-2/>.

Zarra Bonheur. *Performance-academia-activismo-postporno-politopia-queer-feminismo-militanciadisidencia*. <http://www.zarrabonheur.org/performer/collettivo/>.

## Érika Ordosgoitti

Blackmore, Lisa. 2015. “Online photography beyond the selfie: The ‘shareware body’ as tactical media in works by Érika Ordosgoitti”. *Arteloge. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine* núm. 7 (abril): 1-19. <http://journals.openedition.org/arteloge/1407>.

Ordosgoitti, Érika. “Statement” de la artista, *Gallery Barcelona*. <https://www.gallerybarcelona.com/Érika-ordosgoitti/>.

Ordosgoitti, Érika. 2013. *I split my head open / Me abro la cabeza*. 4’39”. Érika Ordosgoitti [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=faBXiqEY818>.

Ordosgoitti, Érika. 2016a. “Entrevista: Érika Ordosgoitti: inmune al abismo”. Entrevista de Natasha Tiniacos. *Backroom Caracas*. <http://backroomcaracas.com/entrevista/Érika-ordosgoitti-inmune-al-abismo/>.

Ordosgoitti, Érika. 2016b. “El cuerpo bajo asalto, el asalto del cuerpo: Entrevista a Érika Ordosgoitti”. Entrevista de Elvira Blanco Santini. *Atlas. Revista de fotografía e imagen*, 14 de noviembre. <https://atlasiv.com/2016/11/14/cuerpo-asalto-asalto-del-cuerpo-entrevista-Érika-ordosgoitti/>.

Ordosgoitti, Érika. 2019. “El paradigma de la belleza. Testimonio de Érika Ordosgoitti”. *Gallery Barcelona*. <https://www.gallerybarcelona.com/Érika-ordosgoitti/>.

Ordosgoitti, Érika. 2020. “Érika Ordosgoitti. Entrevista”. *Nanchi Farfant Art Report*, 13 de julio [canal de YouTube]. [https://www.YouTube.com/watch?v=cM3pfDZLmv4&feature=share&fbclid=IwAR2Tot2s0Qi0iXQ8YiEEa1LUkvX\\_BD7nP01DrgeJNV3XOk5xWiI79opFWo](https://www.YouTube.com/watch?v=cM3pfDZLmv4&feature=share&fbclid=IwAR2Tot2s0Qi0iXQ8YiEEa1LUkvX_BD7nP01DrgeJNV3XOk5xWiI79opFWo).

Ordosgoitti, Érika. 2023. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, abril 2023.

Ordosgoitti, Érika. *Érika Ordosgoitti* [página web]. <http://erikaordos.com/>.

Ordosgoitti, Érika. *Soloestoyiendo* [blog]. <https://soloestoyiendo.blogspot.com/p/portafolio.html>.

Peña Zerpa, Claritza y Peña Zerpa, José Alirio. (2013). “Metro zanahoria: una lectura desde la pedagogía de la imagen”. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicología*. Vol. 17, núm. 85 (diciembre 2013-marzo 2014): 112-122. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/404>.

Rodríguez, Alberley. 2017. “Érika Ordosgoitti en Quito, un ardor que piensa y se expresa”. *Paralaje.xyz. Espacio de escritura crítica y creativa sobre arte, cultura y educación*, 30 de octubre. <http://www.paralaje.xyz/Érika-ordosgoitti-en-quito-un-ardor-que-piensa-y-se-expresa/>.

The Rutgers Center for Women in the Arts and Humanities (CWAH). 2020. “Gendering Protest Artist’s Lecture with Deborah Castillo, Érika Ordosgoitti and Tatiana Flores”, diálogo entre las artistas y la curadora, 6 de noviembre [canal de Vimeo]. <https://vimeo.com/476296841>. En el marco de la exposición virtual *Gendering Protest: Deborah Castillo and Érika Ordosgoitti* curada por Tatiana Flores en 2020 y presentada en la web del CWAH: <https://cwah.rutgers.edu/cwah-virtual/gendering-protest-deborah-castillo-and-Érika-ordosgoitti/gendering-protest-viewing-room/>.

Vázquez-Ortega, Manuel. 2017. “Ciudad fragmentada: Imaginarios y temores”. *Organización Nelson Garrido (ONG)*, 24 de febrero. <http://www.laong.org/ciudad-fragmentada-imaginarios-y-temores-por-manuel-vasquez-ortega/>.

## **Capítulo 4**

Allende, Matías. 2017. “Virginia Errázuriz”. *Museo de Arte Contemporáneo. Catálogo razonado. Colección MAC*, 250-252. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Allier Montaña, Eugenia. 2008. “Los *Lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. *Historia y Grafía*. Núm. 31: 165-192. <https://www.redalyc.org/pdf/589/58922941007.pdf>.

Bautista, Sandra. 2016. “El cuerpo como símbolo de emancipación política: dos casos relevantes en el arte contemporáneo colombiano: María Evelia Marmolejo y Nadia Granados”. *Atrio. Revista de Historia de arte*. Núm. 22: 204-2017. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3080/2421>

Butler, Judith y Malabou, Catherine. 2021. *Sé mi cuerpo*. Ciudad de México: Paradiso.

Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Derrida, Jacques. 1998. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Diéguez, Ileana. 2021. *Cuerpos liminales: La performatividad de la búsqueda*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones.

Fajardo, Cecilia. 2012. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”. *Art Nexus: Arte en Colombia*. Vol. 11, núm. 85 (junio-agosto). <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo>.

Fathy, Safaa. 1999. *D'ailleurs, Derrida*. [documental]. Paris: Gloria Films Production. Disponible en *Gastón Campo* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=2dFM100315k>.

Freud, Sigmund. 1993 [original 1917]. “Duelo y melancolía”. *Obras completas de Sigmund Freud*. t. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 241-255.

Jelin, Elizabeth. 2023. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique Latine. 1978. “La Ciudad - Poema 48 - Gonzalo Millán”. *Javier Mendoza* [canal de YouTube]. <https://www.YouTube.com/watch?v=Su3tGp-feEg>.

Lozano, Riansares. 2018. “¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como ‘espacio de aparición’”. *El ornitorrinco tachado*. Revista de Artes Visuales, núm. 8: 29:39.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile. 2022. “Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006)”. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31395.html#presentacion>.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo. 2013. *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*, exposición realizada a treinta años del Siluetazo, 27 de junio-24 de noviembre. <https://muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo?> .

Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nora, Pierre. 2008 [original 1984]. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.

Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS). 1999. *Guatemala, memoria del silencio*. Comisión para el Esclarecimiento Histórico: Guatemala. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>.

S/A. 2003. “Un alto tribunal guatemalteco autoriza la candidatura del golpista Ríos Montt”. *El país* Ciudad de México, 30 de julio, 2003. [https://elpais.com/internacional/2003/07/31/actualidad/1059602404\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2003/07/31/actualidad/1059602404_850215.html).

Szmulewicz, Ignacio. 2017. “Luz Donoso”. *Museo de Arte Contemporáneo. Catálogo razonado. Colección MAC*, 230-232. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Varas, Paulina. 2011. “Una obra termina al volverse una acción”. *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo (CeAc). Publicación con motivo de la exposición del mismo nombre presentada en el CeAc del 26 de octubre al 3 de diciembre de 2011.

## **Regina José Galindo**

Galindo, Regina José. 2007. “Regina José Galindo: el cuerpo como lenguaje artístico”. Entrevista de Jacinta Escudos. *Espacio filmica*, 26 de junio. <http://www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/006099.html>.

Galindo, Regina José. 2008. “Guatemala is violent, and so is my art”. Entrevista de Marjan Terpstra. *The Power of Culture*, mayo. <http://www.powerofculture.nl/en/current/2008/May/galindo.html>.

Galindo, Regina José. *Regina José Galindo* [página web]: <http://www.reginajosegalindo.com/>.

Peralta Sierra, Yolanda. 2012. “Regina José Galindo o la performance como pequeño acto de resistencia”. *M-Arte y cultura visual*, núm. 1 (octubre -noviembre): 42-44. <https://issuu.com/mavmujeresvisuales/docs/m-pdf-1>.

Villena Fiengo, Sergio. 2010. "Regina José Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia". *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*. Vol. 7, núm. 1, (julio): 49-77. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/82451>.

Villena Fiengo, Sergio. 2015. "El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*. Vol. 3, núm. 1 (diciembre): 172-197. <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2015.1.07>.

## **Elvira Santamaría**

Benassini, Oscar. 2016. "Elvira Santamaría, entrevista". *La Tempestad*, 8 de noviembre. <http://www.latempestad.mx/elvira-santamaria-entrevista/>.

De Alvarado, Dulce María. 2000. "Entrevista a Elvira Santamaría", 16 de agosto de 1997, en *Performance en México (Historia y desarrollo)*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Escobar Varillas, Maribel y Sandoval Flores, Sandra. "Entrevista a Elvira Santamaría", 22 de agosto de 2014 [vía correo electrónico]. Carpeta de artista Elvira Santamaría en el Centro de Documentación de Ex Teresa Arte Actual.

Mayer, Mónica. 2014. "Visita al Archivo de Ex Teresa: I ♥ Mexican ♀ artists. Relato #12: La violencia". *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 13 de enero. <http://www.pintomiraya.com/redes/visita-al-archivo-de-ex-teresa.html>.

S/A. "Elvira Santamaría". *Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos GEIFCO. Biblioteca Alberto Caballero*. <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/performanceYaccion/santamaria/santamaria.htm>.

Santamaría, Elvira. 2015. "Parábola VII: Guardia atemporal", serie *Parábolas de desalojo y procesos de regeneración 2014-2016* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=9i8lv2vnW78>.

Santamaría, Elvira. 2019. "Corpología de la resiliencia performativa. Arte del proceso, acciones en espacios públicos y performance". *Elvira Santamaria* [página web]. <https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/corpologia-de-la-resiliencia-perf>.

Santamaría, Elvira. 2020. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, julio 2020.

Santamaría, Elvira. *Arte acción / Performance / Live Art* [blog]. <https://elvirasantamaria.wixsite.com/art-archivo1991-2010>.

Santamaría, Elvira. *Elvira Santamaría* [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/slvira.santamaria>.

Santamaría, Elvira. *Elvira Santamaría* [página web].  
<https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/obra>.

Santamaría, Elvira. *Elvira Santamaría Torres* [canal de YouTube].  
<https://www.youtube.com/channel/UCGn0ZfVi0OmLoSh8JQoulHA>.

Santamaría, Elvira. *Performance Art. Elvira Santamaría* [blog].  
<http://elvirasantamariaperformanceart.blogspot.com/>.

## Janet Toro

Brito, María Eugenia. 2013. “Género y poder en el arte chileno de la transvanguardia”. *II Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo: Del discurso a la exhibición*. Realizado entre el 15 y el 16 de octubre de 2013. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

Novoa, Soledad (ed.). 2017. *Janet Toro. Dibujar el límite*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile. Publicado con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el MAC entre el 22 de junio y el 27 de agosto de 2017.

Novoa, Soledad. 2012. “El libro / la obra / el cuerpo”. *El cuerpo de la memoria* publicación independiente realizada por Janet Toro. Disponible en *Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos GEIFCO. Biblioteca Alberto Caballero*  
[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/librosartistas/janetToro/cuerpo\\_de\\_la\\_memoria.pdf](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/librosartistas/janetToro/cuerpo_de_la_memoria.pdf).

Toro, Janet. “El cuerpo de la memoria”. *Janet Toro* [página web]. <http://janet-toro.com/es/el-cuerpo-de-la-memoria/>.

Toro, Janet. 1999. *Vitácora*. Diario personal con el registro del día a día de la pieza.

Toro, Janet. 2012. “El cuerpo de la memoria”. *El cuerpo de la memoria*. Publicación independiente realizada por la artista, versión digital disponible en *Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos GEIFCO. Biblioteca Alberto Caballero*.  
[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/librosartistas/janetToro/cuerpo\\_de\\_la\\_memoria.pdf](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/librosartistas/janetToro/cuerpo_de_la_memoria.pdf).

Toro, Janet. 2022a. “Imaginaciones políticas radicales” conversación en el marco de *Des/constituyentes: Prácticas e imaginarios por-venir. II Encuentro Internacional de la Cátedra Pensamiento situado. Arte y política desde América Latina* organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, el Museo de Arte Reina Sofía y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, 2 de julio de 2022.  
<https://www.youtube.com/watch?v=v-eXXG1kyRc>.

Toro, Janet. 2022b. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, septiembre 2022.

Toro, Janet. 2023. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, agosto 2023.

Toro, Janet. *Janet Toro* [página web]. <http://janet-toro.com/>.

Toro, Janet. *Performance-Art Janet Toro* [canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/channel/UC3DTonTNQ4YUkFy3R-abd-w/featured>.

## **Sobre los espacios de memoria en las acciones de Janet Toro**

S/A. “Calle Irán N° 3037 / Venda Sexy / La Discotheque”. *Cantos cautivos*. <https://www.cantoscautivos.org/es/search.php?query=Calle+Ir%C3%A1n+N%C2%BA+3037+%2F+Venda+Sexy+%2F+La+Discotheque>.

S/A. “Casa Memoria José Domingo Cañas”, 1° de noviembre de 2020. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Casa\\_Memoria\\_Jos%C3%A9\\_Domingo\\_Ca%C3%B1as](https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_Memoria_Jos%C3%A9_Domingo_Ca%C3%B1as).

S/A. “Chile 1973-1990: Centros de detención, prisión política y tortura. Santiago. Región Metropolitana”. *Archivo Chile. Documentación de historia político social y movimiento popular contemporánea de Chile y América Latina*. [http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/centros\\_tort/DMcenttort0014.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/centros_tort/DMcenttort0014.pdf).

S/A. “Clínica Santa Lucía”, 18 de marzo de 2021. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%ADnica\\_Santa\\_Luc%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%ADnica_Santa_Luc%C3%ADa).

S/A. “Espacios de memoria”. *Secretaría de Derechos Humanos de Argentina*. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/espacios>.

S/A. “Instituto O’Higiniano”. *Londres 38, espacio de memorias*. <https://www.londres38.cl/1937/w3-propertyvalue-35247.html>.

S/A. “Monumento Histórico Londres N° 40. Ex Londres 38”. *Ministerio de Bienes Nacionales. Gobierno de Chile*. <http://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/londres-n-40/>.

S/A. “Operación Albania”, 16 de marzo de 2021. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n\\_Albania](https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Albania).

S/A. “Recinto CNI, Avenida República 517”. *Memoria Viva. Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/metropolitana/recinto-cni-avenida-republica-517/>.

S/A. “Recinto CNI, Cuartel Central Borgoño, calle Borgoño N° 1470”. *Memoria Viva. Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/metropolitana/cuartel-general-de-la-cni-calle-borgono-no-1470/>.

S/A. “Recinto Comando Conjunto / DICOMCAR ‘La Firma’”. *Proyecto Internacional de Derechos Humanos*. [https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto\\_comando\\_conjunto\\_la\\_firma.htm](https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto_comando_conjunto_la_firma.htm).

S/A. “Recinto DINA. ‘Cuartel Venecia’. Venecia N° 1700”. *Proyecto Internacional de Derechos Humanos*. [http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/Recinto\\_DINA\\_cuartel\\_venecia.htm](http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/Recinto_DINA_cuartel_venecia.htm).

S/A. “Sitios de memoria”. *Municipalidad de la Ciudad de Santiago*. <https://www.santiagocapital.cl/categorias/home/sitios-de-memoria/>.

S/A. “Tres y cuatro Álamos”. *Consejo de monumentos nacionales de Chile*. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/tres-cuatro-alamos>.

## **Fabiola Rayas**

Caminando Por Justicia. [Cuenta de Instagram del colectivo Familiares caminando por justicia @caminandoxjusticia]. <https://www.instagram.com/caminandoxjusticia?igsh=a293cTNUZXpmd2Ry>.

Ceniza Pura. [Cuenta de Instagram @cenizapura]. <https://www.instagram.com/cenizapura?igsh=d2xkOW4zZXJ3Mjgw>.

Centro de las Artes de San Luis Potosí. “Artivismo: actuando a través del arte”. En el marco del ciclo de encuentros virtuales *Arte y nuevos imaginarios* ocurrido el 19 de agosto de 2019. [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/watch/?v=430608991189174>.

Familiares Caminando Por Justicia [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/CaminandoxJusticia/>.

Perrée, Caroline. 2017. “Performance del Caminar de Fabiola Rayas Chávez”. *Migr´ART Territorios y desplazamientos*. <https://www.cemca.org.mx/migrart/fabiolarayas.html>.

Rayas, Fabiola. [Cuenta de Instagram @ fabiola\_rayas\_ch]. [https://www.instagram.com/fabiola\\_rayas\\_ch?igsh=MTR6ZmNhYzRlODR0aw==](https://www.instagram.com/fabiola_rayas_ch?igsh=MTR6ZmNhYzRlODR0aw==).

Rayas, Fabiola. 2024. Entrevista inédita con Cynthia Grandini, febrero 2024.

Repubikla. “Performance del caminar” [plataforma de cartografía abierta]. <https://repubikla.carto.com/builder/14a7cccb-5b00-4e52-8d11-8d463ce482a4/embed>.

S/A. “Caminar el cuerpo desaparecido” *Memórica. México, haz memoria*. [https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar\\_el\\_cuerpo\\_desaparecido?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZeDSeTDvxt1x-PwDXk71\\_dp5SVOpMZOhuSLwvZ0gofSIzz1YhN1fIpM4Y\\_aem\\_ARQYiNo\\_EYGACwavi3v012cb4QLbOaafxUS3eo5FCxhB5G1x9VdydiJl-KMO-pw4vYJMtAodrqDmyPY6E7o6EEf](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZeDSeTDvxt1x-PwDXk71_dp5SVOpMZOhuSLwvZ0gofSIzz1YhN1fIpM4Y_aem_ARQYiNo_EYGACwavi3v012cb4QLbOaafxUS3eo5FCxhB5G1x9VdydiJl-KMO-pw4vYJMtAodrqDmyPY6E7o6EEf).

S/A. “La performance del caminar” *Experiencias para la memoria*.  
<https://experienciasparalamemoria.mx/la-performance-del-caminar/>.

UMAP. “Navegar los mapas de Familiares caminando por justicia” [plataforma de cartografía abierta]. <https://umap.openstreetmap.fr/es/user/Familiares%20Caminando%20por%20Justicia/>.