UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Doctorado en Estudios Artísticos DEA-UD

Árboltelarizar: tejerse con un árbol talado. Creación artística frente a la solastalgia.

John Jairo Nomesqui Delgado

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Doctorado en Estudios Artísticos

Bogotá
2026

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Doctorado en Estudios Artísticos DEA-UD

Árboltelarizar: tejerse con un árbol talado. Creación artística frente a la solastalgia.

John Jairo Nomesqui Delgado

Dr. Edgar Ricardo Lambuley Alférez
Director de Tesis

Línea de investigación
Estudios Culturales de las Artes (ECA)

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Doctorado en Estudios Artísticos

Bogotá
2026

Dedicatoria

A María Isabel, a Inti y a Jacobo.

A la Madre tierra, que sostiene nuestros pasos.

Agradecimientos (opcional)

Agradezco a todas las personas que dedicaron un momento de su tiempo
para escuchar las ideas que fueron dando forma a esta investigación-creación.

Agradezco también su escucha para mis cuitas,
mis emociones y tristezas sobre la devastación de la Tierra.

Agradezco a la Tierra, que sostiene nuestros pasos,
donde en silencio se diseminará
el sentido de esta investigación-creación.

Resumen

Árboltelarizar: tejerse con un árbol talado. Creación artística frente a la solastalgia, es una obra práctico-teórica resultado del proceso de investigación-creación realizado en el Doctorado en Estudios Artísticos dentro de su línea de investigación Estudios Culturales de las Artes (ECA). El tema central concierne a la realidad de devastación de la Tierra y al sentimiento de solastalgia que surge en el ser humano de esa realidad. El propósito de esta investigación-creación buscó diseminar de una manera más abierta y libre el conocimiento sensible que resulta de la relación entre creación artística y devastación de la Tierra. Bajo ese propósito, el problema se relaciona con cómo tramitar el sentimiento de solastalgia acudiendo al conocimiento sensible resultante de las prácticas de creación artística relacionadas temáticas de naturaleza y ambientales. Para ello, se tomó como caso una obra de arte creada por el investigador-creador, la cual es una escultura denominada como árbol-telar referente a la idea de regenerar simbólicamente, desde el saber textil, árboles talados. Si bien la obra árbol telar surge del dolor y la tristeza de ver la realidad de tala de árboles en la ciudad, lo problemático se complejiza al momento de advertir la incompatibilidad ética entre creación ecológica y la inserción del árbol-telar como objeto comercializable dentro del mercado del arte, dando lugar a la pregunta de investigación-creación sobre qué derivaciones epistémicas surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación del Arte, una obra artística relacionada a la devastación de la Tierra, al tiempo que involucra esas derivaciones epistémicas al conocimiento sensible para tramitar el sentimiento de solastalgia. Dentro de los principales aportes consideramos que la investigación-creación revela y profundiza la fibra ambiental constitutiva de los Estudios Artísticos cuando este propone inspirar un modo distinto de relación con la naturaleza. Así mismo, aporta la categoría creación-adaptación como enfoque de una ético y creativo ante la crisis ambiental y climática contemporánea, la cual descentra la idea del artista-genio, resiste la instrumentalización mercantil del dolor ecológico y apuesta por adaptar creativamente la obra de arte a posibilidades de cuidado, encuentro y regeneración simbólica frente al colapso ambiental. Así, el objetivo de la investigación-creación plantea analizar las derivaciones epistémicas que surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación del arte una obra artística relacionada a la devastación de la Tierra, involucrando conceptualmente dichas derivaciones al interior del conocimiento sensible y como modo de inspirar el tramitar del sentimiento de solastalgia que ocasiona la devastación planetaria. Con ese propósito se apostó por traer a la presencia, el conocimiento sensible ocultado por el conocimiento lógico que inicialmente dio forma a un proyecto de investigación-creación de Doctorado en Estudios Artísticos. Ese conocimiento sensible fue des-ocultado con el análisis y reflexión de vivencias propias del investigador-creador, aportando otras fibras sensibles para la creación de relatos cortos que narran experiencias en distintos ámbitos de la vida. Esas fibras fueron tejidas

con otras que podrían denominarse 'ambientales' dentro de un contexto global de hechos y desastres ecológicos a nivel planetario. De esa manera el sentimiento de solastalgia se va tejiendo al contexto amplio y preocupante de devastación planetario a través de una 'autoetnografía en clave de solastalgia', de una genealogía del 'árbol-telar', de la praxis artística del investigador-creador que le dio origen, de la serendipia accidental y del proceso de realización de dos pasantías de investigación. De estas últimas, se recoge la experiencia interdisciplinar entre las Ciencias Ambientales y el Derecho Ambiental que permitieron conocer sobre solastalgia, ecocidio y adaptación climática, en diálogos para reflexionar y dar forma a las derivaciones epistémicas sobre lo práctico y teórico de la creación artística ligada a la devastación ambiental. Allí, se explora el descentramiento de la práctica artística individual y su posibilidad dentro de un ámbito co-participativo y anónimo dando lugar a la idea de una práctica artística de creación-adaptación. Así, se propone árboltelarizar como una postura práctico-teórica que, a partir del árbol-telar, descentra la obra de la autoría individual y la sitúa como medio de regeneración simbólica, invitando a re-imaginar las relaciones entre lo humano, lo no humano y el cuidado de la Tierra. Asimismo, se formula la categoría creación-adaptación, que desplaza la creación artística de fines estéticos o mercantiles hacia una respuesta ética y sensible ante la devastación ambiental, abriendo la práctica a lo colectivo y lo urbano. Un resultado clave es el desenganche de la instrumentalización del dolor ecológico, evidenciando la tensión entre arte ecológico y mercado, y proponiendo formas alternativas de circulación basadas en lo público, lo anónimo y lo no mediado. En este marco, el conocimiento sensible proveniente de la creación artística se legitima como fuente de saber para tramitar la solastalgia y el dolor ambiental desde lo simbólico creativo e imaginativo. Se concluye que la creación artística puede contribuir a elaborar la solastalgia y abrir horizontes de esperanza, no como solución instrumental, sino como espacio para recomponer vínculos con la Tierra. Esto implica reconfigurar el arte hacia prácticas éticas, participativas y alejadas de lógicas coloniales y extractivistas del dolor.

Palabras claves: Devastación de la Tierra, solastalgia, ecocidio, creación artística, adaptación climática.

Abstract

Árboltelarizar: weaving oneself with a felled tree. Artistic creation in the face of solastalgia is a practical-theoretical work resulting from a research-creation process carried out within the Doctorate in Artistic Studies, in its research line Cultural Studies of the Arts (ECA). The central theme concerns the reality of Earth's devastation and the feeling of solastalgia that arises in human beings from this reality. The purpose of this research-creation was to disseminate, in a more open and free way, the sensitive knowledge that emerges from the relationship between artistic creation and Earth's devastation. Under this purpose, the problem relates to how to process the feeling of solastalgia by resorting to the sensitive knowledge resulting from artistic creation practices linked to nature and environmental themes. To this end, a work of art created by the researcher-creator was taken as a case study: a sculpture called tree-loom, referring to the idea of symbolically regenerating, from textile knowledge, felled trees. Although the tree-loom work arises from the pain and sadness of witnessing tree felling in the city, the problem becomes more complex when recognizing the ethical incompatibility between ecological creation and the insertion of the tree-loom as a commodifiable object within the art market. This leads to the research-creation question about what epistemic derivations arise from disengaging an artistic work related to Earth's devastation from the normative mode of circulation of Art, while at the same time incorporating these epistemic derivations into sensitive knowledge to process the feeling of solastalgia. Among the main contributions, this research-creation reveals and deepens the environmental fiber constitutive of Artistic Studies when it proposes to inspire a different mode of relating to nature. Likewise, it introduces the category of creation-adaptation as an ethical and creative approach to the contemporary environmental and climate crisis. This approach decenters the idea of the artist-genius, resists the commodification of ecological pain, and proposes creatively adapting the artwork toward possibilities of care, encounter, and symbolic regeneration in the face of environmental collapse. Thus, the objective of this research-creation is to analyze the epistemic derivations that arise from disengaging an artwork related to Earth's devastation from the normative mode of art circulation, conceptually involving these derivations within sensitive knowledge as a way to inspire the processing of solastalgia caused by planetary devastation. With this purpose, the research committed to bringing into presence the sensitive knowledge concealed by logical knowledge that initially shaped the doctoral research-creation project. This sensitive knowledge was unveiled through the analysis and reflection on the researcher-creator's lived experiences, contributing other sensitive fibers for the creation of short narratives that recount experiences across different spheres of life. These fibers were woven together with others that could be called "environmental," within a global context of ecological events and disasters. In this way, the feeling of solastalgia is woven into the broader and

concerning context of planetary devastation through an "autoethnography in the key of solastalgia," a genealogy of the tree-loom, the artistic praxis that gave rise to it, accidental serendipity, and the process of two research residencies. From the latter, interdisciplinary experiences between Environmental Sciences and Environmental Law are gathered, allowing engagement with concepts such as solastalgia, ecocide, and climate adaptation, through dialogues that shape the epistemic derivations of both the practical and theoretical dimensions of artistic creation linked to environmental devastation. Here, the decentering of individual artistic practice is explored, along with its possibility within a co-participatory and anonymous sphere, giving rise to the idea of an artistic practice of creation-adaptation. Thus, árboltelarizar is proposed as a practical-theoretical stance that, based on the tree-loom, decenters authorship and situates the work as a means of symbolic regeneration, inviting a reimagining of relationships between the human, the non-human, and the care of the Earth. Likewise, the category of creation-adaptation is formulated, shifting artistic creation away from aesthetic or commercial ends toward an ethical and sensitive response to environmental devastation, opening practice to the collective and the urban. A key result is the disengagement from the instrumentalization of ecological pain, revealing the tension between ecological art and the market, and proposing alternative forms of circulation based on the public, the anonymous, and the unmediated. Within this framework, sensitive knowledge arising from artistic creation is legitimized as a source of knowledge to process solastalgia and environmental pain through symbolic, creative, and imaginative means. It is concluded that artistic creation can contribute to elaborating solastalgia and opening horizons of hope—not as an instrumental solution, but as a space to recompose bonds with the Earth. This implies reconfiguring art toward ethical, participatory practices, distanced from colonial and extractivist logics of pain.

Keywords: Earth's devastation, solastalgia, ecocide, artistic creation, climate adaptation.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN **13**

INTRODUCCIÓN **16**

El llamado de la tierra, de la sangre, del nombre propio 16

URDIMBRE 1: DES-OCULTAR Y APOSTAR FIBRAS POR LA CONCEPCIÓN DEL ÁRBOLTELARIZAR **28**

Fibras para tejer 28
...Relatos que des-ocultan fibras sensibles del pasado 31
Buen dibujante 31
Crecer y jugar cerca de un río muerto y a un botadero de basura 32
El yo-yo Coca-Cola 33
Naturalia 34
Insertarse en la vida laboral I. Vendedor inexperto 36
Insertarse en la vida laboral II. Las grapas de cosedora 37
...Relatos que des-ocultan fibras académicas, profesionales y creativas en la adultez 38
El pregrado en artes plásticas y el recurso a la basura 38
Yagé 40
Arreglos navideños 41
Sueño transformado en uno-otro e insertado en el aula como nicho de proyección 41
Adaptación temprana 42
Sembrar arte donde el suelo se desvanece 43
La tierra también sangra 45
El árbol herido que tejía memoria 46
Paternidad 47
Remate del tejido 48
Fibras sensibles de la infancia 49
Fibras sensibles de la adultez 51

URDIMBRE 2: ¿SOLASTALGIA? **52**

Fibras para tejer: sentimiento por la pérdida del lugar 52
Solastalgia y vínculo con la cultura popular. 56
Propuesta: ¿Solastalgia en la devastación propia? 60

URDIMBRE 3. AUTOETNOGRAFÍA: TRISTEZA POR LA DEVASTACIÓN DE LA CASA COMÚN **66**

Fibras para tejer 66
Consideraciones sobre la autoetnografía 68
Autoetnografía en clave de solastalgia 69
La devastación de la tierra antes de nacer 71
La tierra heredada 81
El ingreso a la universidad o caminando la basura como materialidad para la creación plástica 93
Inserción como artista en la docencia de las artes plásticas 97
La paternidad o la inquietud por las generaciones futuras 105
Remate del tejido 114

URDIMBRE 4: COSTO DE LA COHERENCIA O EL RELATO DE UNA VULNERACIÓN CRECIENTE **116**

Fibras para tejer: siguiendo el hilo de una fibra de papel en siete relatos cortos 116
Primer taller de escultura 117
Primera experiencia en la selva del Amazonas 119
Hojas de papel fotocopiado 121
La transformación de las cientos de hojas de papel recolectado 121
Los torchos 122

Madejas de papel blanco 123
Madejas de papel de color 124
Genealogía del árbol-telar en nueve relatos cortos 126
Primera instalación artística "sin título" 126
La transformación y el hacer aprendizaje del trabajo de grado 128
Pequeño bosque tejido 129
Río de palabras 131
La obra Por favor pise el césped o la primera esfera de comunitarización 131
El tejido: vestidos de pensamiento 134
La serie Oro y plata 135
El resto que queda de arrugar hojas de papel 139
Aparece un segmento de árbol talado 140
El árbol-telar en dos ámbitos de circulación: desencuentros entre lo público y privado 144
La práctica artística de creación del artista genio 145
La fibra sensible vulnerada a causa de participar del circuito artístico institucional 158
Árbol-telar: intentos fallidos de aceptación 161
Remate del tejido 166

URDIMBRE 5: ¡ÁRBOLES TALADOS, AFERRADOS A LA TIERRA! **168**

Fibras para tejer: Derechos de la naturaleza 168
¿Por qué insistir en des-ocultar fibras sensibles? 170
Trotar en el parque, incendios forestales y árboles muertos arraigados en tierra 173
En una de mis visitas, lo vi: un árbol caído 177

URDIMBRE 6: EL VÍNCULO ENTRE UN LUGAR Y EL ÁRBOL-TELAR **189**

Fibras para tejer 189
Jardín Utópico 190
Stereopicnic o la gota que rebasó el tolerar afectaciones 193

URDIMBRE 7: LO NO PLANEADO Y SUS ENSEÑANZAS **195**

Fibras para tejer 195
Primer desencuentro 196
Encuentro de una fibra sensible muy fina 197
Serendipias 199
Segundo desencuentro 201

URDIMBRE 8: DEFLEXIONES Y CONVERSAS PARA DESCENTRAR EL ÁRBOL-TELAR **202**

Fibras para tejer 202
PASANTÍA 1: CLIMATE-ECOSYSTEMS INTERACTIONS RESEARCH GROUP 203
Adaptación: ¿Qué enfoque de la adaptación? 203
Romper el hielo: presentación portafolio artístico 211
Conversa 1 212
Conversa 2 214
Conversa 3 218
Conversa 4 220
Análisis de creación artística universitaria relacionada con cambio climático 221
Creación artística y cambio climático: estudio en nueve casos de creación artística 227
Caso 1: Nicolás García Uriburu, Coloraciones (1968) 233
Caso 2: Helen y Newton Harrison: "artistas del care" 234
Caso 3: Art Park – Spoils' Pile Reclamation (1976–1978) 235
Caso 4: Joseph Beuys, 7000 Eichen 236
Caso 5: Alicia Barney Caldas — Río Cauca (1981) y Río Yumbo (1981) 237
Caso 6: Alicia Barney – Estratificando un basurero utópico (1987). 238

Caso 7: Amy Balkin, Public Smog (2004–2022) 239
Caso 8: Eve Mosher — High Water Line (2007) 240
Caso 9: Angie Montenegro (Colombia) — Sin arroz no como (2019) 241
Otras obras analizadas 243
Pesquisas para la ruta 'creación–adaptación' 247
Conversa 5 249
Naturaleza: visita a la Feria Internacional del Libro de Bogotá 255
Conversa 6 259
Inserción de otra fibra en el diálogo: acompañamiento del DEA-UD 261
Mundos posibles: crear es apartarse del extractivismo 262
Conversa 7 265
Exploraciones y conversas: árbol-telar y otros creadores 268
Conversa con la artista Diana Milena Moreno 268
Conversa 8 (acción en curso) 271
Conversa con el artista Christian Moreno 276
Conversa 9 (acción en curso) 279
PASANTÍA 2: STOP ECOCIDE INTERNATIONAL 283
Fibras para tejer 283
Diario de campo 290
COP16 290
¿Ecocidio? Historia del término 291
Desarrollo de la pasantía 296
Bio-manifiesto con enfoque en la vida 296
Árbol-telar en Jardín Utópico: regeneración simbólica, socialización de la propuesta de ecocidio 300
Adaptaciones a una obra denominada árbol-telar 302
Acción artística latinoamericana *El arte que inspira la Tierra* 315
Ensayo visual: Árboltelarizamos 320
CIERRE-TEJIDO-PASANTÍAS: LA CATEGORÍA CREACIÓN-ADAPTACIÓN 335

URDIMBRE 9: *ÁRBOLTELARIZAR* EN EL CAMPO FRONTERA DE LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS 340

Fibras para tejer 340
La vertiente ambiental del Doctorado en Estudios Artísticos 342
Conceptualizando "Árboltelarizar" 345
'Manifestarse anónimo' o la 'aparición': dejar ver y participar con el árboltelarizar. 353
Práctica artística de creación-adaptación 367
Hacia la categoría "creación-adaptación": Una narrativa de pasantía en investigación-creación y ciencias ambientales 372
Árboltelarizar en el campo fronterizo de los Estudios Artísticos 375

RESULTADOS Y CONCLUSIONES 378

BIBLIOGRAFÍA 393

ANEXOS 398

Árboltelarizar: tejerse con un árbol talado

Creación artística frente a la solastalgia



Presentación

Esta investigación-creación se presenta como un tejido. *Trama* entre sus *urdimbres*, diversas fibras sensibles, a su vez *deshiladas* del tejido de mi vida. Son fibras provenientes de experiencias personales vividas; una de ellas: escuchar a la selva amazónica y a una planta –de esta, escuchar una de sus hojas, y de tal hoja sus nervaduras en compañía del yagé–. Otras fibras tramadas en este tejido, provienen de la infancia: ver un río enfermo; y en la adultez: ver diariamente, en la ciudad donde vivo, a cientos de árboles talados cuyas raíces se resisten a desaparecer, pues se aferran a la Tierra.

Por tal motivo, esta investigación-creación involucra la *solastalgia*, y se pregunta por cómo vivir en medio de la incertidumbre que genera la realidad de cambio climático. La solastalgia refiere el dolor o angustia que se siente cuando el entorno familiar se transforma o se deteriora mientras uno aún habita en él. En el caso de esta investigación-creación, refiere al sentimiento de tristeza de ver la devastación de la Casa común: realidad que ha confrontado la propia práctica de creación artística, propiciando desenganches y un tomar distancia de

la creación artística ecológica ligada al mercado del arte, para pensar una creación artística liberadora sensible con la Casa Común.

El camino recorrido en esta investigación-creación es un largo trayecto hacia sí —más exactamente, hacia mí— mismo; donde exploré un modo distinto de crear a partir de un punto de llegada en mi profesión como artista, a saber: una escultura que nombré como *árbol-telar*. Esta escultura, creada por la conmoción de ver árboles talados que aún se aferran a la tierra, da cuenta de cómo esa conmoción afecta dimensiones profundas de mi ser: existencial, afectiva y ética. A ese largo trayecto y punto de llegada, que es también de encuentro, no llegué sin más; antes bien, exigió un recorrido con peripecias, logros y fracasos que poco a poco fueron transformadores de la propia episteme artística, la cual, viéndome inserto en los diferentes seminarios del Doctorado en Estudios Artísticos, pasó por dos preguntas iniciales: ¿qué significa e implica el paso de la colonialidad al proceso de descolonización o decolonización desde la reflexión de la práctica de creación artística?, y ¿cómo dar un giro de la captura de la creación artística sujeta al mercado del arte, y de la idea del artista genio a una creación artística-con-los-otros?

Sentí incertidumbre al momento de explorar mi práctica de creación artística separada de la matriz colonial de poder, pero ese fue un germen de transformación. Y al hacer más consciente el sentimiento de tristeza por la devastación de la Tierra fue también un re-encuentro con ella, pues el sentimiento de pérdida no había tenido 'nombre'. Sin embargo, fue encontrando lugar y una denominación que fue validándose mediante este proceso de formación —en los seminarios, en las lecturas, en relación muy personal con los profesores, con los condiscípulos, con los miembros de otras universidades y grupos con los cuales se vivieron las pasantías de investigación; y, especial, en la relación muy especial con el director de tesis—. Sobre las prácticas artísticas, la historiadora española Ana María Guash, ya había propuesto una 'cartografía organizada' en torno de conceptos paraguas denominados giros (documental, ecológico, etnográfico, dialógico o cosmopolita, etc.), que son estrategias empleadas por curadores o artistas para abordar problemáticas contemporáneas urgentes, como ocurre con el giro ecológico, relacionado con los efectos del cambio climático (Mignolo y Gómez. 2021. p. 25).

El intento por responder las preguntas iniciales, implicó, principalmente, aceptar y reconocer las propias sujeciones a la matriz colonial de poder, y cómo esta se expresa en la profesión de artista. Abriéndome a la incertidumbre que originó ese reconocimiento, visualicé un escenario de 'desenganche', es decir, tomar distancia de la venta de obras artísticas con sentido ecológico para subsistir. En un mundo colonizado por la

idea de éxito, quise explorarme como 'artista-creador-imaginativo' distinto a la imagen del artista genio, cuyas obras se posicionan relevantes para el mercado del arte. Así que, decidí caminar un 'desenganche' de la creación artística, que persigue el lucro y la fama (modo en que opera la matriz colonial del poder). Caminar el desenganche, en mi caso, respondió a una intuición, una sospecha que experimenté al momento de 'exhibir' obras de arte sobre medio ambiente dentro y para el mercado del arte. Sospechar sobre las motivaciones que mueven la propia práctica de creación artística, me dirigió hacia otro camino: la toma de conciencia liberadora de la creación artística y de las motivaciones que la alimentan.

Así mismo, esta investigación-creación es un hito en la experiencia personal en el sentido de que contribuye a celebrar cincuenta años de existencia a su autor. En ese sentido, es un balance y una prospectiva de su trayectoria por la sensibilidad —en especial con relación al medio ambiente, a la Casa Común, a saber, el planeta Tierra—; es una reconstrucción de la experimentación con 'papel' (como material para la creación escultórica) el cual es 'resto que queda' del circuito de producción y consumo humano; es, igualmente, una reconstrucción que va de aceptar el rol como docente, hasta dar con este mismo rol como servicio y expresión plástica en un espacio público de la ciudad de Bogotá. Todas estas vivencias se entretejen —en lo tenso y tensionante del entrelazamiento de fibras— con un horizonte siempre amplio y, en todo caso, inabarcable: los sucesos de un mundo de la vida sistemáticamente envilecido por la acción humana dentro del circuito de la mercantilización que todo lo convierte en mercancía y que hace de la Tierra "una gran estación de gasolina" —como lo indicó Heidegger, en *Serenidad*—; con un haz de reacciones de las organizaciones sociales, de los estamentos políticos, y, desde luego, de las acciones de artista y colectivos de creación que se resisten a esa reducción del mundo a mero "instrumento", en venta al mejor postor.

Esta investigación-creación ha contado con la complicidad de personas tan cercanas como la familia —madre, padre, hermanos; la esposa, los hijos—, así como de colegas de la carrera docente, los directivos docentes, los alumnos; igualmente, del aparato educativo —la escuela, el colegio, la universidad— como entorno para el acceso al arte como práctica sensible que teje la cultura y sus relaciones. La complicidad también la ha vivido el investigador-creador por parte de colegas de su profesión —como artista plástico— que lo han estimulado, criticado, comentado, reseñado, presentado.

Desde luego, la más reciente experiencia de complicidad es la del Doctorado en Estudios Artísticos, en concreto, la de la comunidad ya referida; en especial, es la complicidad de una búsqueda unánime, en este contexto, para auspiciar un pensar-otro que no sólo nombra, sino que da lugar a un hacer-otro; pensar-otro y

hacer-otro que incuban y despliegan posibilidades de nombrarnos, de llevar a cabo la expresión de nuestras más auténticas potencias anímicas, creativas.

INTRODUCCIÓN

El llamado de la tierra, de la sangre, del nombre propio

¿Qué es un nombre propio? En su conferencia de 1976, Derrida abordó "La política del nombre propio" (cf. Otobiografías, Amorrortu, 2009). Allí se pregunta: ¿qué implica firmar?, ¿qué es una firma?, ¿quién firma?, ¿por qué lo hace?

El gesto de firmar, y en consecuencia, el recurso al nombre propio, es una práctica típicamente occidental, aunque tardía, posterior al mundo griego. En la antigüedad, muchas "obras" quedaban bajo la égida del pater familias; sólo ciertos artistas, guerreros o filósofos destacaban por poseer "nombre". La mayoría, incluidos ejércitos enteros, quedaron en el anonimato, al igual que numerosas prácticas carecieron de autor identificable durante la Edad Media.

Uno de los grandes choques entre los conquistadores e invasores de Nuestra América (como la llamó José Martí) y los pueblos originarios, fue que muchas comunidades no tenían un equivalente al "yo" o al "sí mismo". Entre los muiscas o chibchas, se ha documentado la ausencia de tales conceptos, prevaleciendo, en cambio, la voz "nosotros", o en último término, "comunidad".

El nombre propio implica afirmación del sujeto: como en declaraciones judiciales, "yo, fulano de tal, obrando por voluntad y en nombre propio". Las obras de arte comenzaron a firmarse, las leyes a atribuirse a un autor. La firma se volvió símbolo de pertenencia, de autoría, de poder.

En la música popular, tener un nombre también otorga dignidad: en Hágame un tiple, Bernardo Gutiérrez y Evelio Moncada cantan: "a uno no le daban nada, / más que el nombre". Si alguien no dotaba a su nombre de sentido, quedaba como el "bobo del pueblo". Fuimos colonizados por el nombre propio. A nuestros ancestros de Abya Yala se les borraron los nombres: los de familia, de comunidad, de lengua, de ríos, montes, mitos y dioses.

Mi nombre propio es John Jairo Nomesqui Delgado. "John" —cuya grafía varía: Jhon, John— es anglosajón; "Jairo", de raíz bíblica y semita; "Nomesqui" o "Nomesque" podría tener origen muisca o u'wa; "Delgado", de procedencia española, evoca la salinidad, lo delgado o lo salado.

Mi fisonomía y mi piel, como señala Arendt respecto a su condición judía, me fueron reveladas por otros. Señalado como "indio" en tono peyorativo, experimenté lo que Simón Bolívar llamó en su Carta de Jamaica

el "complejo de bastardía": una deuda simbólica por no parecer más blanco, por no encajar del todo en los estándares occidentales.

El cuerpo cuestiona toda exclusión. El colonialismo ha operado a tal punto que incluso nuestra autocomprensión se ve en deuda. Una deuda impuesta, sin razón legítima, que reaparece en gestos, palabras y silencios.

Mi historia, la del "nombre propio", desde que tengo memoria ha sido una lucha por reconocerme como perteneciente al lugar de nacimiento, pues mi nombre difiere de mis rasgos indígenas de mi rostro. Esta lucha está en el cuerpo; es un llamado de la tierra. Ante la falta de datos, he tenido que imaginar, 'fabular' mi nombre con ayuda de diccionarios muiscas: su sentido, su historia, su porvenir. He jugado con sus posibles etimologías: "no" y "mesqui", como si una refiriera a hermandad y otra a los árboles. He preguntado a padres, tíos, maestros, libros, bases de datos.

Aún hoy mi nombre está envuelto en un halo de misterio. Ese misterio alude al despojo, no solo personal, sino también de mis padres y ancestros. Mi nombre es un fragmento que revela un todo: familiar, comunitario, histórico, político, cultural. "Una brizna del huracán", como dijo Bolívar. Y aunque experimento el vaciamiento, al menos conservo mi fenotipo, mi historia. ¡Cuántos lo han perdido! ¡Cuántos ni siquiera conservan un indicio de su origen!

Esta lucha por el nombre me ha llevado a mirar la tierra, a atender el llamado de la sangre. Había que forjar un "nombre propio" con sentido. El arte, como intuición, sensibilidad, aisthesis, se reveló como un camino, una señal. Empezó la búsqueda, la obra, el obrar. ¿Qué crear? ¿Para qué? Para dar contenido al nombre, para sanar el vaciamiento, para recuperar la memoria.

La sangre y la tierra claman, como en el Génesis: "La voz de la sangre de tu hermano clama (...) desde la tierra" (Gn 4:10). El río, como sangre de la tierra, mostró injusticias que de niño sentí sin entender. Hoy las comprendo mejor. Ese fue el origen, lo originario, lo originante: nombre, sangre, tierra. Lo que no se pudo borrar, lo que debe revivir si queremos, como dijo García Márquez, que "las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan una segunda oportunidad sobre la tierra".

Sin saberlo, mi elección por él fue un gesto anticolonial, insurrecto, contra las capas de imposición que Zea llamó "superposiciones" (cf. Zea, L. América Latina: largo viaje hacia sí misma, UNAM, 1978). Capas que borraron nombres, lengua, creencias y formas de explicación del mundo, y cuerpo. Antes del nombre está la experiencia sensible. Entre la aisthesis pura y el discurso, emerge la obra, la creación estética, inserta en la vida comunitaria.

Por eso digo: soy John Nomesqui. Elegí la creación artística como modo de vida. Vivo, enseño, amo, crío, y me propongo poner la imaginación y creatividad en favor de la Tierra. No tengo parcela, pero la tierra es toda, una, común. La practica artistica creadora que procuro no nace del resentimiento, sino de un sentimiento depurado. Busca que tomemos conciencia de la urgencia de cuidar la Casa Común. Llámese sostenibilidad o de otro modo, lo importante es saberse parte del todo: el planeta Tierra. Si eso implica pasar del Antropoceno al bioceno, así sea. Si requiere decolonizar, hagámoslo ya. Entonces, mi práctica de creación artística excava y conecta para la transformación: remover capas hasta encontrar el origen, ese origen que no es otro que la Tierra misma, como base de toda posibilidad.

Posteriormente a mí ingreso al Doctorado en Estudios Artísticos, fui consciente de fibras llamadas 'sensibles', provenientes del mundo de mi vida. Siendo ya parte del grupo de una segunda cohorte, bien pude, tempranamente, haber tejido esas fibras a la perspectiva decolonial, lo cual hubiese ampliado y/o descentrado, desde el inicio, mi espectro de conocimiento logo céntrico. Pero en aquel tiempo esas fibras hiladas en la experiencia sensible quedaron ocultas debido a centrarme en otras fibras: aquellas que había teñido de preponderancia epistémica y de experiencia profesional conseguida hasta entonces del ámbito artístico creativo, de participar en el circuito galerístico del arte normativizado, de la docencia de las artes plásticas y de investigaciones realizadas en otros estudios de posgrado.

Centrarme en estas otras-fibras (también epistémicas y sensibles) fue guiada, en parte, por el ánimo que subyace a diferentes motivaciones inherentes a la formación posgradual: cualificarse académicamente, ranquearse como investigador y como creador, conocer otras perspectivas de concebir la investigación artística; y sí, también fortalecer el ámbito económico y laboral, entre otras tantas motivaciones.

No obstante, debo decirlo, la elección implicó una lucha emocional y existencial sobre cuáles fibras serían más importantes, convincentes y/o necesarias frente al proceso de admisión al doctorado. En esa lucha, 'ganaron' las fibras del querer figurar y del pretender saber. Por ese entonces, no tenía idea de decolonialidad, de campo

frontera o de 'grietas' por donde insertar la experiencia vivida como conocimiento sensible y desde ahí empezar a explorar desengancharme de algo que llamó mi atención: la matriz colonial de poder (Quijano, 2000).

Siento que las fibras sensibles del mundo de la vida se mantuvieron ocultas debido al requerimiento técnico de responder en quinientas palabras un 'resumen ejecutivo' del primer Formato para Presentación de Propuesta de Investigación-creación del Doctorado en Estudios Artísticos. En su momento, ese resumen, requirió condensar tanto el problema de investigación-creación y cómo aquél se pensaba resolver; y al mismo tiempo dar cuenta de las razones que lo justificaban. Ahí mismo, debía "contener la información necesaria para darle al lector una idea precisa de la pertinencia y calidad del proyecto", resumiendo en la extensión de palabras, el problema a investigar, el marco teórico, objetivos, metodología y resultados esperados[1].

Pienso en ello y me recuerdo resumiendo, cortando y pegando, eligiendo y luchando por elegir fibras. Y entonces, elegí. Elegí las fibras provenientes de indagaciones recientes sobre sostenibilidad como problema para la creación artística en Colombia. Argumenté, sucintamente, que la relación entre arte contemporáneo y sostenibilidad configuraba un asunto creciente y relevante tanto para artistas creadores e investigadores en el ámbito de la academia alrededor del mundo. También argumenté que indagar sobre ese asunto en la práctica artística nacional podría ser relevante. Así que propuse pensar la sostenibilidad al interior del campo emergente de los Estudios Artísticos, animado inicialmente de entrever la fibra sensible ambiental dentro de ese programa de formación posgradual.

Esa propuesta, por ejemplo, llego a tomar fuerza al momento de escuchar a la maestra Sonia Castillo sobre la pregunta de cómo desde un doctorado que se hace en Colombia se puede dar cuenta de problemas que nos atañen hoy día. En su seminario, escuché decir que los estudios artísticos son un campo frontera que dialoga desde diferentes interrogantes para preguntarse desde allí, respecto a qué tipo de investigaciones son necesarias realizar hoy desde un punto de vista político, ético y moral para "ayudar a nuestro país y a la sociedad contemporánea a solucionar problemas fundamentales que atraviesan la vida cotidiana"[2]. Y, en mi diálogo personal al escuchar esa invitación, pensé que la sostenibilidad es un problema que nos atañe hoy día. Al término adhieren, cada vez más, instituciones de diversa índole. Sin 'explicar' más lejos, debo decir que he ocultado la fibra de la sostenibilidad de la presente investigación-creación. La decisión no fue fácil. Pero

[1] Según lo estipula el Primer Formato para presentación de Propuesta de Investigación-creación. Doctorado en Estudios Artísticos.
[2] Cita recuperada de anotación personal.

atiende a las aportaciones de los jurados que amablemente leyeron y escucharon una propuesta de investigación-creación.

Me desenganché de la idea de sostenibilidad, también porque hallé sentido a averiguar el porqué de mi interés por esa palabra. En esa averiguación fue que pude des-ocultar las fibras sensibles apartadas inicialmente, y ser consciente de una naturaleza vulnerada, de una Tierra, Casa común devastada que deja de ser relato silencioso de algunas comunidades para convertirse en realidad ambiental común compartida.

La devastación de la Tierra configura el legado histórico contemporáneo que se extiende a las generaciones vivientes, humanas y no-humanas, sobre el planeta Tierra. En esa averiguación, logré información de ríos, océanos y aire contaminados, bosques talados, especies de vida en vía de extinción: compleja realidad de un planeta devastado; realidad a la que generaciones humanas presentes y futuras debemos dedicar esfuerzos para su regeneración si queremos garantizar la permanencia y reproducción no colonial de la vida sobre el lugar que nos acoge: la Tierra.

En el tejido de hechos ambientales que han devastado la Tierra, adherí fibras sensibles provenientes de mi experiencia personal. Con ello, comprendí que cada creación u obra de mi parte tuvo su concepción en el pasado, en las fibras sensibles que allí se tejen. Al mismo tiempo, esas fibras fueron des-ocultadas al momento de pensar y argumentar la justificación del proyecto de investigación-creación comprendiendo que para dar lugar a conocimiento sensible es menester tejer fibras de la experiencia vivida. Y esta sustentación escrita propone tejer conocimiento sensible a partir del conjunto de las experiencias vividas, reunidas, contrastadas y comparadas como en el caso de las conversas que surgieron con otras personas (transeúntes esporádicos y desconocidos, artistas, amigos, profesores del Doctorado y familiares) durante el desarrollo de la investigación-creación.

Algunas de las conversaciones, por ejemplo con la artista Diana Gómez y el artista Christian Moreno, fueron relevantes sus aportaciones sobre el asunto de la regeneración simbólica de árboles talados, pues según Diana, "el tejido no solo une, repara y remienda, convoca y cuida". También sobre el árboltelarizar, aportó su mirada como 'dispositivo ecológico' en el que el árbol aunque talado retorna al ciclo de alojar y sostener. Por su parte Christian, frente a lo que yo consideré como 'daños' al árbol telar por parte de quienes visitan el lugar donde fue levantado, manifestó la inquietud de si la participación de personas esporádica es ¿daño o intervención?

¿En realidad es un daño o es otra forma de intervenir el árbol telar? Según Christian, tendemos a fijarnos objetivos y a protegerlos, pero migrar al ámbito participativo, lo inesperado puede devenir aporte.

Si bien lo conversado pudiera haber ocurrido fuera del ámbito académico de la universidad y de un proceso de formación doctoral, lo conversado con los dos artistas, como contrastación y comparación dentro del proceso de formación doctoral implicó dar valor en términos de conocimiento sensible a lo aportado por otras personas en las conversaciones. Por tal motivo, algunas conversaciones tomaron el formato de dialogo para presentar las ideas de manera inteligible así conversar con otras disrupciones, y discusiones.

Cabe decir que esta sustentación escrita teje el *arboltelarizar* y dando cuenta del proceso de investigación-creación de Doctorado en Estudios Artísticos con su correspondiente argumentación de la concepción, proceso de indagación, diálogos entre modos de hacer e inserción contextual y discursiva en el campo frontera de los Estudios Artísticos.

Debido al cambio de ruta de la investigación-creación, en la presente sustentación escrita me hago la siguiente pregunta problema ¿qué derivaciones epistémicas surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación de arte una obra de arte relacionada a la devastación de la Tierra y cómo involucrar dichas derivaciones al conocimiento sensible para tramitar el sentimiento de solastalgia que ocasiona la devastación de la casa común?

De la cual planteo el siguiente objetivo general: analizar las derivaciones epistémicas que surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación del arte una obra artística relacionada a la devastación de la Tierra, involucrando conceptualmente dichas derivaciones al interior del conocimiento sensible y como modo de inspirar el tramitar del sentimiento de solastalgia que ocasiona la devastación de la casa común.

Para dar cuenta de este objetivo, mi sustentación escrita, entonces, es un tejido compuesto por nueve urdimbres en las cuales se tejen diversas fibras sensibles obtenidas, hiladas de experiencias vividas. Con esas fibras y experiencias sensibles propongo aportar al conocimiento sensible. Dicho esto, el lector encontrará: una primera urdimbre que des-oculta y apuesta por la concepción del árboltelarizar a partir de fibras sensibles que recogen vivencias de *mi* pasado en la niñez, adolescencia y adultez. Esta urdimbre teje la **concepción** del árboltelarizar. ¿Qué hechos ayudaron a despertar aquellas fibras sensibles íntimas y ocultas muy anteriores al tiempo de comenzar el estudio de Doctorado en Estudios Artísticos? Con ese propósito, me dediqué durante

un buen tiempo a construir un tejido narrativo conformado por historias cortas que recogen y extienden fibras sensibles personales. Cada una de esas fibras vive dentro de mi memoria como 'urdimbre vital'; ahora compartida para ofrecer un terreno contextual que ayude a la comprensión de cómo la experiencia vital se antepone a lo académico, llegando a alimentar los enfoques, las miradas y acciones que en la adultez llegamos a emprender.

Una segunda urdimbre teje el sentimiento de solastalgia, que es el sentimiento por la pérdida del lugar (Albrecht, 2019). Mi encuentro con ese término ocurre en el contexto de búsqueda de una pasantía de investigación y, propiamente al realizar el curso de formación Adaptación al cambio climático ofertado por la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en Bogotá, Colombia.

En la tercera urdimbre se teje una autoetnografía que da cuenta del sentimiento que ocasiona la devastación de la casa común. Este es un tejido amplio de conocimiento sensible de esta investigación-creación que da cuenta del proceso de indagación, trayendo y tejiendo otras fibras sensibles que justifican el sentimiento álgido de congoja y tristeza consecuencia de la devastación de la Casa Común. Entiéndase este proceso de indagación como proceso de investigación y/o de averiguación elaborado a partir del entrelazamiento de las fibras sensibles personales descritas en ese tejido que reflexiona sobre las implicaciones de la devastación planetaria para la vida y la creación artística.

Cuarta urdimbre teje el costo de la coherencia o el relato de una vulneración creciente. Este tejido intermedio es un ejercicio narrativo en el cual realizo una genealogía sobre mi práctica artística de creación con el propósito de relatar la concepción de la obra árbol-telar. Bajo ese propósito, aparece un tejido que continúa entrelazando y sumando fibras sensibles, ahora desbordando el margen de la intimidad para ampliar el contexto de originación de la presente investigación-creación.

Quinta urdimbre se teje la realidad de árboles talados que se aferran a la Tierra desde la realidad de árboles talados con los que co-habitamos. Los árboles talados que se arraigan a la Tierra siguen en múltiples aceras y parques. Están, pero ya no crecen. Ya no prestan un servicio: hogar para los pájaros, sombra para el sofocado por el calor y purificación el aire del carbono. El árbol tiene derecho a permanecer y vivir en el lugar que, unilateralmente, la administración gubernamental les ha adjudicado. Y ¿un árbol no tiene derecho a existir? Este tejido se elabora en nexo al enfoque de derechos de la naturaleza.

Sexta urdimbre se teje el vínculo entre el lugar y el árbol-telar. Acá se narra y teje cómo fue llegar al lugar donde instalaría el árbol-telar: un encuentro no planeado. Se narra mi llegada al barrio Pablo VI inserto en una localidad de gran tradición cultural y comercial en Bogotá. En uno de los trayectos de exploración del barrio llegué a un parque público del barrio La Esmeralda: un paraje con muchos árboles de atmósfera tranquila que llamó mi atención; su impresión quedo en mi mente. Muchos años después de ese encuentro, hallaría el lugar donde empezar a explorar el descentrar y desenganchar la obra de arte y la práctica artística de creación del ámbito normativo de circulación del arte.

Séptima urdimbre se teje lo no planeado y sus enseñanzas, es decir, los sucesos que anteceden a la llegada de dos pasantías de investigación. En este tejido, que se abre al diálogo entre modos de hacer, pero fracasa en su diseño inicial. Narra los "eventos no planeados" que permitieron echar a andar mi investigación-creación doctoral. Decido compartirlos porque no son un detalle menor ni una simple digresión: son huellas que aclaran los caminos otros que se abrieron, a pesar de tener una metodología previamente aprobada por jurados en la sustentación del proyecto a mediados de 2024. ¿Qué valor tendría repetir de manera rígida lo ya autorizado, si la experiencia misma me iba exigiendo otra ruta? Aquí, los desvíos se convirtieron en materia, y el tejido en proceso.

Octava urdimbre se tejen deflexiones y conversas para descentrar el árbol-telar. Este tejido es propiamente el diálogo entre modos de hacer. Se narra lo vivenciado en términos de estudio, y análisis de la relación entre creación artística, cambio climático y ecocidio resultante de dos pasantías de investigación. La primera con el grupo Climate-ecosystems interactions research group. En esta pasantía se realizó un estudio de un conjunto de obras artísticas que problematizan la problemática del cambio climático para analizar cómo se ha dado esta preocupación en prácticas de creación artística como intento salir de lo ambiental al tema climático.

La justificación de ese ejercicio de análisis de obras radica en mirar cómo los artistas abordan el tema climático, pero sobre todo incluir el modo en que artistas colombianos lo hacen. Si bien, existe un amplio conjunto de artistas colombianos que comienzan a indagar sobre asuntos ambientales, sobre cambio climático es naciente o casi nulo. En el análisis se referencia el trabajo de las artistas colombianas Alicia Barney Caldas y Angie Montenegro (ambas nacidas en la ciudad de Cali, Colombia). Dentro de las conversaciones realizadas converse con Angie Montenegro, quien en conversación piensa que "uno siempre parte de sí mismo a la hora de hacer

una obra un proyecto artístico"[3]. Montenegro, me comentó que ella "parte de una raíz de experiencias familiares viviendo en una finca, es decir en condiciones rurales, y estos roles son los que configuran su realidad en la infancia. Es decir, sus vivencias como mujer en el campo"[4].

Y es que a partir del año 2000 —y con mayor intensidad en las décadas de 2010 y 2020— el problema ambiental comienza a adherirse de manera cada vez más evidente a los procesos de creación artística. En este contexto, se vuelve necesario comprender cómo las prácticas artísticas vinculadas con la naturaleza han ido transformando su lenguaje y sus preocupaciones: desde el arte ecológico y el Land Art, hasta las actuales reflexiones en torno al arte climático. Este desplazamiento no es solo terminológico; revela también un cambio en la sensibilidad cultural frente a la crisis ambiental. Así, en el presente comenzamos a hablar no solo de paisaje o naturaleza, sino de experiencias afectivas y políticas como la solastalgia y de categorías jurídicas y éticas como el ecocidio.

Para comprender este tránsito, realizo un ejercicio panorámico que considera, por un lado, algunos movimientos sociales que han problematizado la crisis ecológica y, por otro, autores y artistas cuyas reflexiones y obras han resultado significativas dentro de esta investigación. En este recorrido me detengo particularmente en ciertas obras que han llamado mi atención y que considero relevantes para comprender la relación contemporánea entre arte y medio ambiente. Algunas de ellas, además, se encuentran referenciadas en las investigaciones de Maja Fowkes y Reuben Fowkes, quienes han estudiado ampliamente las prácticas artísticas vinculadas con ecología y cambio climático, y que su más reciente investigación *Art and Climate Change* (2022), integran y analizan la práctica artística de artistas colombianos como el pintor amazónico Abel Rodríguez y el bogotano Alberto Baraya.

En la presente investigación-creación este panorama no pretendió ser exhaustivo, más bien es un asunto que deseo continuar indagando a futuro. Corresponde un gesto metodológico cercano al que desarrollé en el ejercicio autoetnográfico de esta investigación-creación: así como allí exploré mi propia experiencia y su vínculo con el entorno y la creación artística, aquí reuní algunos autores, artistas y obras que han resonado conmigo y que han contribuido a pensar de qué manera el arte contemporáneo se entrelaza con la crisis ambiental que habitamos. Así, el recorrido propuesto configura una constelación de referencias que dialogan tanto con el campo del arte ecológico como con mi propio proceso de investigación-creación.

[3] En documento Conversaciones ARTE Y NATURALEZA. **ANEXO C**, página 120.
[4] Ibid.

La segunda con Stop Ecocide International y Colombia Sin Ecocidio. Se teje la experiencia de la acción artística latinoamericana *El arte que inspira la Tierra* que emergió como una de las actividades de pasantía con SEI, inscrita en el "Diseño de acción artística en contexto de ecocidio". La propuesta de acción artística y cultural latinoamericana *El arte que inspira la Tierra* (2025) fue impulsada por los nodos de la Fundación Stop Ecocidio International —México Sin Ecocidio, Chile Sin Ecocidio, Colombia Sin Ecocidio, Guatemala Sin Ecocidio, Perú Sin Ecocidio y Venezuela Sin Ecocidio— como parte de una estrategia regional de sensibilización y creación colectiva en apoyo a la tipificación del ecocidio como delito internacional. Bajo un título que proyecta su alcance hacia 2025, la iniciativa articuló intervenciones situadas, registros comunitarios y un guion mínimo de mediación que permitiera traducir afectos en acción pública. El conjunto quedó registrado en un video que se presentó en la COP16[5] (Cali, Colombia, octubre de 2024) bajo el título "Paz con la Naturaleza"; dentro de la Zona Verde, espacio de participación ciudadana y cultural, donde la memoria audiovisual de las acciones sirvió como puente entre la experiencia territorial y el debate normativo a escala global. Finalmente, resultado de la urdimbre y fibras de pasantía se presenta la categoría *creación-adaptación*.

Finalmente, el modo escritural presentado para narrar las pasantías propone una forma de escritura que alterna párrafos y diálogos que diversifican la narración de la experiencia. De este modo, el lector puede recorrer el texto leyendo ambos elementos o elegir solo uno de ellos. Esta estructura busca abrir posibilidades creativas futuras, en concreto en el caso de narrar la experiencia a través del diálogo para una eventual adaptación performativa o teatral que permita difundir de manera distinta la experiencia de las pasantías.

Novena urdimbre se teje el *árboltelarizar* en el campo fronterizo de los Estudios Artísticos. Acá se tejen-narran las rutas que hicieron posible la obra práctico-teórica *árboltelarizar*. Se define la fibra ambiental del Doctorado en Estudios Artísticos DEA-UD, se conceptualiza el término *árboltelarizar* como verbo y un borde conceptual surgido en esta investigación-creación ante la crisis ecológica, el desgaste y cooptacion de las narrativas ecologistas instauradas por los marcos instituidos del arte. Y es que atendiendo a la dimensión formativa de la investigación-creación, adhiero a decir que esta abre horizontes amplios y al mismo tiempo plantea retos

[5] La COP, también conocida como Conferencia de las Partes, es la Cumbre Anula que realiza la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático (CMNUCC). Las COP son sesiones en las que se reúnen los países que han ratificado las Convenciones de las Naciones Unidas. Comenzaron en 1994, y su edición 25 fue organizada por España, en Madrid, entre el 2 y el 13 de diciembre de 2019 bajo la Presidencia de Chile. En las COP se toman decisiones por consenso de las 197 Partes que integran la CMNUCC, en relación a una agenda que se debe acordar y aprobar por las mismas. https://cop25.mma.gob.cl/que-es-la-cop/#:~:text=La%20Conferencia%20de%20las%20Partes,que%20conforman%20a%20las%20Partes.

para los investigadores-creadores en el campo de los estudios artísticos y dentro de las artes. Algunos son: repensar la creación artística, más allá de la estética y el campo del arte moderno; reconocer la creación aesthésica, expandiendo el campo de la creación y el reconocimiento de los creadores más allá del arte; descolonizar las artes del logos de las ciencias y del control del mercado (Mignolo y Gómez. 2021, p. 103).

De igual manera, se teje la categoría *creación-adaptación* respondiendo al presente ecológico y sus rupturas sensibles. Esta categoría no reemplaza la investigación-creación: introduce una inflexión ética, simbólica y praxiológica que reubica al creador frente a un territorio dañado y convoca responsabilidades concretas. Seguidamente, se teje *el modo de hacer "de la aparición"*, el cual complementa y se inserta dentro de la investigación-creación mediante invitaciones discretas a participar: no convoca multitudes ni programa eventos; abre un umbral de atención donde el gesto puede ser compartido sin protocolo. Al regenerar simbólicamente un árbol talado a través del tejido se optó, por ello, por prescindir de llamados masivos. La apuesta fue el transeúnte anónimo: quien pasa, se detiene, pregunta, roza una fibra y anuda. Todo ocurre en el espacio público, sin mediaciones de cartel, inscripción o convocatoria previa.

Finalmente, se teje el *árboltelarizar* en el campo fronterizo de los Estudios Artísticos. Es propiamente la inserción discursiva en la fibra ambiental (lo contextual). Árboltelarizar se inscribe en el Doctorado en Estudios Artísticos como un dispositivo práctico–teórico donde hacer y pensar ocurren juntos. Entretejer con materiales orgánicos —fibras, urdimbres, fragmentos de árbol— no es un complemento del discurso: es método y lenguaje de investigación. Desde esa práctica se configura un puente ontológico entre lo humano y la Casa Común, capaz de reordenar la relación cuerpo–naturaleza y abrir preguntas sobre la devastación y sus posibilidades simbólicas de recomposición.

Esta investigación-creación tomó el nombre de *árboltelarizar,* porque en ella se tejen múltiples fibras sensibles. Confío en el modo de presentar el entretejido de esas fibras, pues su presentación advierte una transformación de mi mirada frente a la ética de la creación artística que toma la devastación de la Casa común para intentar generar conocimiento sensible de cuidado hacia ella. Por tal motivo, quise 'compartir', más que explorar y experimentar al modo normativo científico de investigación, el saber del árbol-telar. Por eso, este se comparte de un modo libre al interior de un parque público para los vivientes no-humanos dentro del mismo parque y para la ciudadanía que se topase con ese árbol-telar.

Ese compartir a tiende a la necesidad de que lo que Denise Najmanovich, llama *ciudadanía planetaria*. Con el *árboltelarizar* comparto un saber proponiendo una manera distinta de habitar la ciudadanía que ella promueve. Con el *árboltelarizar*, trazo un camino para descolonizar mi mente, mi capacidad creativa desenganchándola del pensamiento mercantil de la creatividad. Con el *árboltelarizar,* intento pensar de otro modo compartiendo mi saber artístico y creativo de una manera distinta; a pensar como criaturas que estamos indefectiblemente entramadas con otras en una naturaleza, recuperando en nuestro imaginario, porque en la realidad nunca se perdió, la vitalidad del vínculo humano con ella. La investigación-creación, aportó comprenderme dentro de la trama de la vida. Recordar y propender que estamos ciertamente entramados con la naturaleza.

Urdimbre 1: Des-ocultar y apostar fibras por la concepción del árboltelarizar

Fibras para tejer

Con este primer tejido propongo una concepción del *árboltelarizar*. Para construirlo he tomado el sentido del término (concepción) como "formación de una cosa o una idea en la imaginación o el pensamiento"[6]. Así, el tejido sugiere imaginar-viajar al pasado para traer fibras sensibles despertadas en experiencias vividas y que pertenecen a un tiempo muy anterior a mi ingreso al Doctorado en Estudios Artísticos. Por lo general, en un estudio de doctorado "a nadie se le pregunta en su curriculum vitae cuáles han sido sus experiencias emocionales del pasado" (Santos y Torregrosa, 2022), pero me encuentro en un programa de posgrado que sí lo permite, por tanto, mi propósito al traer ese conjunto de fibras es apostar por la comprensión del *árboltelarizar* desde unas condiciones de posibilidad[7] de su creación muy anteriores a su tiempo, condiciones 'resurgidas' en textos cortos que 'transcriben recuerdos' lo que ayudará, siguiendo a Bachelard (2000, p. 155), a "sorprendernos pensando que la imaginación es anterior a la memoria".

Una aclaración: este tejido de concepción trata de las condiciones de posibilidad de 'lo creado' más no de las condiciones de posibilidad de "lo conocido" como si el *árboltelarizar* estuviera ya premeditado; no, más bien parto de lo creado en esta investigación-creación para ayudar a comprender "lo creado" haciendo lugar en el presente a un conjunto de vivencias y recuerdos importantes a tener en cuenta para explicar por qué, hoy día, en el contexto de devastación de la Tierra, di con el *árboltelarizar*. Dicho de otra manera, se trata de todas las condiciones necesarias y suficientes en términos de la experiencia vivida que engendró la posibilidad de que algo existiera, involucrando también aquellos factores empíricos, por parte del sujeto y del objeto, y su entorno y las materialidades que pueden explicar cómo el *árboltelarizar* llegó a la presencia.

Dicho esto, acudo entonces a la posibilidad de la imaginación conjunta, un tejer-juntos imaginativo desde la distancia entre quienes accedamos a este tejido, entrelazaré, así fibras des-ocultadas de mi pasado con fibras del ámbito de la academia y lo profesional-creativo ——en un tiempo y contexto que es relativamente cercano a seguir el desarrollo intelectual en un ámbito de doctorado——.

Mirar al Sol con los ojos cerrados.
Un día soleado, escuché al Sol decir:
"deja caer tus párpados y experiméntame.
¿Qué sientes mirar al sol con los ojos cerrados?".

[6] RAE
[7] La definición de "condiciones de posibilidad" de un objeto conocido (en cuanto conocido), como el conjunto de elementos que hay que tener en cuenta para explicar por qué llegamos a conocer algo.

Lo hice.
En ese momento de extraña receptividad,
permití el asalto de multitud de imágenes en mi mente.
Una llamó mi atención:
el momento futuro en que el Sol consumía la Tierra entera.
Con los ojos cerrados imaginé por largo rato ese desaparecer.
Permitiéndome aflorar la emoción de ese momento,
imaginé ser la Tierra misma.
Habiéndole mirado con los ojos cerrados,
abrí los ojos y balbuceé algo sobre su color.
Cosa difícil cuando se es algo daltónico.
Me fue más fácil decir algo al sentir
el calor sobre el rostro.
Decir algo del sentimiento que brota de imaginar
el momento del gigante abrazo solar.
De lo uno: caricia placentera en comunión
de la piel con el astro que excede,
por mucho, tamaño, ego y conocimiento.
De lo otro: **angustia y tristeza**
al imaginar
"el lugar que acoge la vida" desaparecido.
Pero, mi tristeza no solo brota
de imaginar la suerte futura.
No.
Tristeza y angustia son latentes,
son duelo desde mi infancia.
Se exacerban hoy día,
son emociones cercanas.
Bastó con echar una mirada
a la devastación de la Tierra, aquí y ahora,
a causa del extractivismo e
idea de progreso y desarrollismo.

Para escribir este tejido de concepción, he vuelto a mirar al Sol con los ojos cerrados. Esta vez llegan a mi mente otras imágenes en imaginaciones prospectivas que tramitan el sentimiento de ver la devastación de la Tierra. Mirando al Sol con los ojos cerrados, pregunté: ¿De dónde proviene este sentimiento de tristeza, de angustia y congoja que brota de la devastación de la Tierra? ¿Por qué, en la adultez, me interesé por tramitar sensible y creativamente aquellas emociones? A continuación, respondo a esas preguntas desde…

…Relatos que des-ocultan fibras sensibles del pasado

Buen dibujante

De niño, crecí en una familia de ocho personas: madre, padre, cuatro hermanas, un hermano y yo. El sostenimiento de la numerosa familia recayó en la venta, en aquel tiempo ilegal, de billetes de lotería que realizaba mi padre en las calles del centro de Bogotá. También en la venta informal de arroz de leche, preparado en casa por mi madre, en las calles de esa ciudad.

Era el rebusque, una fibra sensible conocida de mi vida sobre todo por lo segundo, pues en mi infancia acompañé a mi madre a la venta del postre blanco; en las calles vi otros rebusques en la venta informal de la gente para generar dinero de: arepas, mazorcas y tinto; lápices, juguetes, y lustrabotas, entre un gran etcétera. Pasaba el año 1980, me encontraba en el grado kínder donde tempranamente destaqué por "buen dibujante"; cuando no acompañaba la venta del arroz de leche, estaba en casa dibujando.

Un día reproduje con perfección a las urracas parlanchinas[8] sobre la hoja cuadriculada de un cuaderno escolar. Emocionado con el logro, quise embellecerlo. Pensé en un "marco de madera". Pero ¿dónde conseguirlo? Fui afortunado, pues en el patio grande de la casa materna y paterna reposaban chécheres y objetos viejos encontrados por mi abuelo[9]. Entre ellos, encontré una imagen religiosa, era de la Virgen María adornado con un gastado marco de madera. Pero eso no importó. Con emoción, 'arranqué el marco de la imagen', y lo puse al dibujo. Casó a la perfección. Quise compartir el logro enmarcado a mi familia; pavoneándome con el dibujo

[8] Un programa de dibujos animados creados en la posguerra mundial por el caricaturista y guionista norteamericano Paul Terry, inicialmente producido en los estudios de animación de Terrytoons y que se emitían a través de 20th Century Fox entre los años de 1956 a 1981.

[9] Mi abuelo solía llevar trozos de baldosas halladas en la calle. Traía de varios colores. Con ellas enchapaba el baño familiar.

por la casa, encontré primero a mi madre. Le mostré el dibujo. Todavía con la voz de niño, actué un acento francés adulto, diciéndole: "esta es mi obra maestra".

Esa vivencia contiene fibras sensibles muy valiosas, y constituye un encuentro muy temprano de acercamiento a la creación y la 'basura'[10].

***

Crecer y jugar cerca de un río muerto y a un botadero de basura

Han pasado cuatro años. La familia ha llegado a un naciente barrio de invasión: Ciudad Latina, al sur del municipio de Soacha. El barrio, aun pequeño se encuentra cerca de altas montañas y de bosque extenso. ¡Pasa un río cerca! Escuchaba decir de los vecinos desconocidos. Las pocas casas construidas expresaban, en su edificación, diversas materialidades: madera, latones, plástico, ladrillos, etc. Baste con decir que el piso de mi hogar, por un buen tiempo, fue, la Tierra misma. Había entrado a la primaria y, por supuesto, seguí dibujando.

El barrio carecía de un sistema de recolección de basuras. "¡Hay que caminar hasta el terreno habilitado como basurero!" Se escuchaba decir de los vecinos desconocidos. Esa era el modo de deshacerse de la basura. "¡Cerca está el río!", también decían. Un día, al término de llenar las primeras coloridas bolsas plásticas con la basura de la casa, tuvimos que ir al basurero. Fui en compañía con algunas de mis hermanas. Caminamos, llegamos. Quedé perplejo y paralizado ante el paisaje. Temí.

Una gran franja de agua negra estancada y mal oliente se extendía frente a nosotros: era el Río Bogotá. Del lado desde donde mirábamos, aterrizaban sobre la multitud de bolsas de basura desparramadas, gallinazos

[10] Vivir cerca de un botadero de basura, modificaría mi modo de ver la basura desde la infancia. Vivir ahí, modificó el modo de ver el sobrante (por ejemplo, botellas plásticas) de artículos de consumo humano como algo que simplemente se desecha, y que como basura es algo inservible. Tiempo después, ese modo de ver la basura, estando ya en el pregrado de artes plásticas, me permitiría concebir la idea de ver y conceptualizar la basura como *resto que queda* de las acciones de consumo; y con ese 'resto que queda' sustentar la creación artística. Esta conceptualización tuvo resonancia, mucho tiempo después, con la curadora de arte Blanca de la Torre durante la realización del Doctorado en Estudios Artísticos, alrededor de la idea de sostenibilidad donde conversamos (vía correo electrónico) sobre la idea de basura. Según la curadora "la basura no deja de ser un 'invento' contemporáneo que habla del modo en que el tardocapitalismo nos ha hecho interiorizar de manera salvaje el concepto de 'residuo'. En conversación personal vía correo electrónico en fecha 13/04/2023.
Así que en adelante, utilizaré el término 'resto que queda' cuando me refiera a la basura dentro de mi práctica de creación artística.

que, al percatarse de la compañía, al poco rato alzaban vuelo. Del lado de la otra orilla, el verde de la pradera estaba intacto, era hermoso. Luego, le seguía el bosque y más allá las montañas. La imagen de aquel paisaje, caló hondamente en mi sensibilidad de niño. En mi juventud, fue un sueño recurrente como pesadilla en las noches. En la adultez es una imagen recurrente en mis recuerdos de la infancia.

Visitar el río muerto se volvió algo común. Visitaba el río muerto y el basurero para dejar la basura de la casa. "Deshacerse de la basura"; esa sí que es práctica común, hogareña, de los barrios, de las ciudades, de los países. ¡Práctica del mundo! Es práctica arraigada en la cultura. Visité el río muerto por curiosidad de sus tonalidades: grises muy, muy oscuras. También a lanzar a las mascotas muertas y jugar al futbol y a las canicas.

En otras visitas, contemplaba largo rato aquel 'paisaje difícil' a mi entendimiento de niño. En la adultez, sobrepasando las pesadillas y los recuerdos, comprendí que ver el río muerto significó una afectación a mi sensibilidad de niño; visitarlo fue un gesto compasivo de acompañar el río. ¡Qué pesar ese río! Lamentábamos con mis hermanas.

En este punto, me atreveré a hablar de mi experiencia con la basura. No es fácil. Fue en esa vivencia en que el río Bogotá cerca al residuo, al desecho, a aquello que 'queda' de las acciones de consumo, de los artículos usados para la vida humana –botellas plásticas, artefactos electrónicos, ropa, empaques de comida, y un largo etcétera– aparece como 'reconocimiento de la vulnerabilidad como forma y símbolo'. Vulnerabilidad del río, río vulnerado, sin embargo, donde solo se veía residuos, vi materia plástica, intuición.

***

El yo-yo Coca-Cola

En 1987 toda una generación llegó a la pubertad y adolescencia.
Momento álgido de la vida "acompañada"
por la compañía Coca-Cola.
Sí, esa que tiñó fibras sensibles
de la identidad generacional cultural
inundando la cultura con objetos, símbolos, jingles y slogans sonoros.
Así, hizo parte de la red neuronal y del pensamiento;

generó emociones.
Ya en los 90's, introdujo un objeto,
un juguete arquetipo del deseo colectivo:
el yo-yo Coca-Cola.
Y sucumbimos al juguete.
Sucumbimos a Coca-Cola.
Unidades y unidades de la negra bebida
garantizaba obtener el deseado yo-yo en un solo día.
Su precio: tapas metálicas, dinero en
una transacción de fácil intercambio.
Pero ¿cómo conseguir los yo-yos?
¿Cómo satisfacer el deseo creado del juguete?
¿Cómo?
Si las madres preferían el jugo de guayaba a la gaseosa.
Pero, exigimos el juguete.
¡Exigimos cumplir ese deseo cultural!
La lección de mi madre:
Agujereó el 'centro' de dos tapas Coca-Cola.
Sujetó ambas por cada extremo de un pedazo de madera,
de aquel amarró un cordel.
Pidió extender mi mano hacia ella.
Extendió la suya hacia mí, la abrió.
Me entregó el yo-yo.
Era de Coca-Cola.

¿Enseñanza? o ¿burla? En todo caso, acudí a esa experiencia en la adultez; es fibra-sensible, recuerdo-recurrente de mi infancia. Aparece cuando miro al Sol —los ojos están cerrados— y pienso, imagino y relaciono "creatividad y sostenibilidad".

***

Naturalia

La realidad del rio muerto (naturaleza devastada)
fue opuesta a la 'imagen
aquella' de una 'naturaleza saludable'
ofrecida en los 70's, 80's y 90's.
Tres décadas.
Tres generaciones viendo y escuchando por televisión
el relato del perecer de especies que habitan la Tierra.
Lo supe del programa *Naturalia*[11],
en imágenes a blanco, negro y grises.
Muy grises como el río.
Extinción de vida animal y vegetal.
Relato inserto en la cultura, es relato aceptado desde la infancia.
Hoy, seremos de las últimas generaciones que se fascinen
con la luz de las luciérnagas.
Su luz, tristemente, entra a la lista "en vía de extinción".
Riesgo de extinción, es temor compartido
en época donde toda acción humana parece amenazar
la(su) existencia misma.
Riesgo silencioso, es extinción cotidiana.
Se cuela solapadamente al hogar con el internet, con podcast,
televisión, radio, libros, eco-anuncios y eco arte
que desvelan la complejidad de la devastación.
Temor a perecer.
Emoción que intranquilizó la sensibilidad de niño.
Era tímido, y por eso callé el temor y la angustia en silencio.
No obstante, encontré aliciente en los cuidados de la familia y

[11] Naturalia fue un programa de televisión colombiano producido por RTI Televisión y transmitido desde 1974 hasta 1993, con la inolvidable Gloria Valencia de Castaño como su presentadora. Su cabezote/intro/opening fue compuesto por la agrupación colombiana Génesis (conocidos también como Gene-Sis o Génesis de Colombia) el cual acompañaba escenas del reino animal. Para la niñez de muchos de nosotros, este material audiovisual tuvo un impacto inquietante y levemente aterrador debido a la tensión generada por la tonalidad y la progresión de acordes, así como por la enigmática e inquietante imagen de una cabeza emergiendo de las aguas junto a dos aves, quien a través del tiempo se reconoció que se trataba del famoso zoólogo Konrad Lorenz.

en los juegos cotidianos de la escuela.
Allí, donde el infantil imaginario creó refugios y mundos posibles;
Sí, esos mundos que extendieron el cuidado familiar
e involucraron dentro de la diversión del juego escolar a otras formas de vida.
Sí, pensaste bien.
Se extendió también al río y a lo viviente en su interior.

***

Insertarse en la vida laboral I. Vendedor inexperto

En secundaria seguí dibujando. Dibujé al 'perro triste'[12] de Giordano en hojas de papel degradé. Copias intercambiadas por dinero de estudiantes enamoradas, que, luego, intercambiaban por un beso a algún novio pasajero. Más adelante, mi referente fue el artista gráfico Roberto Fontanarrosa y su creación cómica *Boogie, el aceitoso*. Con él, conocí sobre dominación bélica en la Guerra de Vietnam, racismo y machismo.

Ya como bachiller, presté servicio 'policial' obligatorio. En la policía seguí dibujando. Y de vuelta a la vida civil, me asaltaron inquietudes: ¿una profesión? ¿inserción laboral?

Mis dibujos generaban buen ánimo en las personas. Recordé, entonces, el 'rebusque' en las calles; aposté por 'ganar la vida' dibujando. Copiando juiciosamente rostros de actrices y modelos famosas salí motivado a su venta en salones de belleza de Soacha. Pero no vendí ninguno a pesar del dibujo elaborado, "obra perfecta". Al pisar la entrada del salón, fui nervioso. Sudé hasta en las palmas de mis manos. Mis palabras salieron tartamudas: *Bu-bu-bueenas*… En respuesta recibí miradas desconfiadas e incomodas. Hui avergonzado…los dibujos bajo el sudoroso brazo …la emoción de haber fallado.

Aquella experiencia, silenció fibras y despertó otras. Despertó sí, el interés por una profesión: la de diseñador gráfico. Y debí trabajar en otras lides para sustentar ese proyecto. Decidí seguir dibujando y también vender mi fuerza de trabajo; el arte quedaba reservado para otro momentos.

[12] Más conocido como "Sad Sam".

***

Insertarse en la vida laboral II. Las grapas de cosedora

Un tiempo después de graduarme como bachiller, busqué empleos distantes a la creación artística. Con veinte años de edad, me acerqué a una fábrica de postes de concreto para alumbrado público. En la entrevista, el jefe de recursos humanos me miraba fijamente, quizá con ternura. A sus preguntas respondí: soy dibujante e intento aprender guitarra. El jefe, solicitó mostrarle mis manos. Las mostré. Me dijo: explore el arte, es un modo de vida. No me dio el trabajo.

También tuve empleos distantes a la creación artística. Primero en 'digitación' en una empresa de mensajería. Ocho horas tecleando códigos numéricos de facturas de envío a la base de datos de una computadora. Si bien fue uso mecánico de las manos, la mente volaba. Mirando a la pantalla con los ojos cerrados, imaginé pulsar las cuerdas de una guitarra.

Las facturas conformaban fajos de entre cien a ciento veinte. Se usaban muchas grapas metálicas de cosedora para agrupar los fajos. Vuelto a la realidad, debía retirarlas para lograr ver el código numérico. Las arrancaba con fuerza con el sacagrapas. Como en verdad, se insertaban bien profundo en el papel, imaginaba que "un monstruo sacagrapas, en lugar de arrancar grapas metálicas, arrancaba humanos empotrados en un planeta de papel".

Vuelto a la realidad del empleo, lo que hice fue acumular las grapas retorcidas. No las deseché. Las guardé para mí en bolsistas de plástico. En casa observaba largo rato esa 'basurita' restante de mi actividad laboral: grapas metálicas arrancadas de su función de unir y no descarrilar, de no desordenarse. En fin, miraba su forma retorcida. ¿Una forma plástica? Acumulé centenares de ellas mientras el empleo duró. Las guardé por varios años.

De adulto, reflexionando sobre ellas para escribir este relato, pienso que las grapas retorcidas despertaron una fibra sensible, una intuición, la grapa retorcida permitió una imagen alrededor de la vulnerabilidad, es decir, cómo esta toma forma y se torna símbolo en la grapa retorcida.

***

…Relatos que des-ocultan fibras académicas, profesionales y creativas en la adultez

El pregrado en artes plásticas y el recurso a la basura

Es 1998, ¡me encuentro en el pregrado en artes plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia! Entré al segundo intento; justo cuando, en mi segundo empleo como digitador nocturno, cerraba definitivamente la empresa de venta de chance en la que exploré la vida laboral. No obstante, salir del empleo significó iniciar una etapa compleja de sostenimiento económico. En los primeros semestres, por ejemplo para la asignatura de escultura, en ocasiones me vi forzado a utilizar el 'resto que queda' del material utilizado por mis compañeros de semestre para sus ejercicios de escultura. Afortunadamente, más tarde accedí al beneficio de préstamo-beca universitario, permitiéndome responder al pago de matrícula, transportes y alimentación, pero el asunto de compra de materiales para el ejercicio creativo seguía siendo un problema.

Sentado sobre el verde césped universitario pensé en lo planteado en el Taller Experimental II sobre el "drama de la geometría íntima", y sobre ¿dónde hay que habitar?" de *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. De él, pensé sobre el *espacio íntimo* que "pierde toda su claridad" tanto como el *espacio exterior* que "pierde su vacío". Pienso en Bachelard y el vacío, "¡esta materia de la posibilidad de ser!" Y sobre qué significa estar "expulsados del reino de la posibilidad." Y sobre qué quiere decir al referir al consejo del filósofo sobre "entrar en uno mismo para situarse en la existencia. Otras tantas inquietudes sobre el espacio surgieron de la lectura de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Me encuentro, pues sentado, mirando al horizonte donde convergen los Cerros Orientales y los muros blancos de la Ciudad universitaria. Pero debo ir a clases, separo mis manos, antes apoyadas en el césped. Un kikuyo[13] se ha adherido a la palma de mi mano. ¿Es respuesta a situarse en la existencia? ¿Al vacío? ¿A la posibilidad de ser?

Kikuyo
Fotografía: John Nomesqui

[13] Es el césped común. Para la experiencia que se narra, es el pasto seco que se desprende y que toma un color amarillo claro.



El kikuyo sobre mi palma, tiene la forma de un pollo dorado en posibilidad de fuga. Recogí más de ese pasto seco. Muchos más. Los adherí a terciopelo negro. El encuentro con el kikuyo, abrió la exploración a otras materialidades orgánicas: docenas de cáscaras de mandarina disecadas con el peso y calor de una plancha casera para formar una constelación de estrellas; cientos de facturas caducas de servicios públicos que arrugué hasta convertirlas en una gran "tela" para confeccionar un elegante traje de papel. Allí, usé las viejas 'grapas retorcidas' conservadas por años, luego, convertidas en dibujo de un cuerpo humano esquelético sobre un gran panel blanco de madera.

Terminando el pregrado, arrugué todo el considerable 'archivo de lecturas' ——en papel fotocopiado, acumulado durante la carrera—— para crear mi trabajo de grado: una selva de papel como instalación escultórica dentro del espacio de un salón de clases. Poética del 'resto que queda'[14] dentro de la poética del espacio. Materialidad que hizo caso al consejo del filósofo de "entrar en uno mismo para situarse en la existencia."

La experiencia en el pregrado, pigmentó fibras sensibles teñidas con la idea de *"resto que queda de las acciones de consumo"*. En conjunto, con esas fibras tejería la práctica de utilizar basura para crear objetos artísticos, hoy día, característica esencial de mi práctica de creación artística.

***

[14] En adelante utilizaré la denominación "resto que queda" de las acciones de consumo en lugar de basura pues es un término que he venido apropiando y desarrollando en mi práctica de creación artística y ejercicio de enseñanza de las artes plásticas; denominación que se desliga de la noción de basura o de desecho.

Yagé

Seguí por un tiempo el camino del yagé
en el intento por comprender el sentido de mi vida.
Lo emprendí para sanar heridas.
Para ampliar conciencia, conocimiento y así, comprender mi origen.
En efecto, la medicina reveló saberes ancestrales,
informaciones y conocimientos por mi ignorados.
Ella me llevó a la selva del Putumayo,
de la mano del taita a aprender el ritual de su preparación.

Es de noche.
Tomamos la bebida sagrada en casa del taita-guía.
Hago la primera toma.
Poco rato después vomité.
Segunda toma.
Una voz me llama.
Una voz dice: "acércate".
Camino en la oscuridad y veo una pequeña luz cerca de la tierra.
"Acércate"
Me agacho a observar.
Es una planta.
"Acércate"
La voz proviene de ella.
"Acércate"
Sin resistirme me acerco.
"Acércate" dice sin palabras.

Estando muy cerca a sus hojas, comencé a "ver" su verde color y textura.
Luego, vi la estructura de sus fibras, nervaduras;
y luego, su clorofila circulando por su tejido vascular.

Fascinado, viendo esa "información" perdí la noción del tiempo.
De pronto, le escuché decir:
"no somos diferentes".

***

Arreglos navideños

Me gradué del pregrado en agosto de 2005. Salir: abrirse lugar dentro del arte colombiano; dura realidad. Más si la propuesta plástica es crear obras de arte con basura: práctica artística inspiradora en relación a lo complejo ambiental avizorado, pero "utópica" para un mercado del arte ambiental inexistente. Luché por el no regreso de recuerdos frustrantes del intento de vender dibujos en salones de belleza.

Incertidumbre laboral. ¿Arte con basura? Escuché decir. ¿Quién compra eso? Me encuentro hablando con el director de una galería comercial, le presento algunas piezas tejidas con papel de color rojo y verde. Argumento su conexión con lo ambiental: el verde-naturaleza y el rojo-sangre. El galerista no ve conexión alguna. Dijo de las piezas: parecían arreglos navideños;
encontrándonos lejos de esa festividad, tomé su respuesta como un no.

Me fui de allí.

***

Sueño transformado en uno-otro e insertado en el aula como nicho de proyección

Providencialmente, conseguí trabajo como profesor de artes (medio tiempo) en un colegio privado de Bogotá. Con modesta remuneración. Quizá por no saber de pedagogía, currículo, lineamientos, etcétera. Luego, me inserté en la docencia: realidad del profesional en arte plásticas[15]. Iniciar fue caótico y frustrante. Pues no visualicé ese camino. Pero, por aquel tiempo, la "sostenibilidad" comenzaba su inserción en instituciones en

[15] La realidad del artista/docente, suerte común en Colombia resultado del precario y competitivo campo laboral de las artes que obliga a cientos de artistas profesionales a acercarse a la academia y la docencia como modo de ganarse la vida.

Colombia; efecto de la Agenda 21 y los Objetivos de Desarrollo del Milenio, la humanidad adhería al ideal sostenible y a programas de reciclaje de basura a través de currículos educativos.

En esa coyuntura, aproveché para introducir la idea del "resto que queda de las acciones de consumo" como enfoque de creación sostenible, transformando cajas de cartón, botellas plásticas y empaques de comida chatarra sobrante del consumo alimenticio escolar. "Compras tanto lo que comes y bebes como el empaque y envase que lo contiene". Decía a los estudiantes.
Entonces, crear con la basura propia es respuesta ética frente "al resto que queda de las acciones propias del consumo". Decía a los estudiantes. Profundicé sobre esas premisas, encontrando relaciones y categorías: "arte/ecología, "arte/medio ambiente, "arte/naturaleza"; apareció "arte/sostenibilidad".

Arte sostenible (Sarriugarte, 2010), una forma de nombrar el arte con basura y su relación a la naturaleza, una práctica de creativa y reflexiva sobre "la basura de las grandes ciudades, el agotamiento de los recursos naturales y el calentamiento global del planeta" (Sarriugarte, 2010, p. 230). En efecto, recordé la infancia, el basurero, los yoyos de Coca-Cola, las grapas retorcidas y la selva de papel. ¿Posibilidades pedagógicas? ¿Insumos didácticos provenientes de la vida misma? Sí. Indagué más sobre arte y sostenibilidad. Vinculé el uso de basura en la práctica docente, y como práctica de creación en la escuela.

***

Adaptación temprana

Vivir apremia acomodarse a las condiciones del entorno. Esto significa, realizar adaptaciones (culturales, biológicas, de pensamiento, creencias, etc.) que permitan subsistir un mundo complejo. ¿Quién, en el transcurso de su vida no ha hecho adaptaciones para subsistir? Si la respuesta es nadie. Yo mismo seré el primer ejemplo. Pues, he adaptado mi práctica profesional creativa a la docencia para lograr subsistir a un mundo laboral, cultural y ambiental denso.

¡Se exige tanto al individuo en las escuelas! En la docencia, ¡todas las asignaturas piden crear algo! Una maqueta, una cartelera, un friso, un elemento escenográfico, etc.). Multipliquemos eso a la *n* potencia.

En la docencia, me vi pidiendo a otros crear: una escultura, un dibujo, una pintura…"Por favor, crear con material reutilizado", fue el criterio. Y así lo hacían. Pero, una vez evaluada su obra creada, una vez obtenida la nota, la obra era desechada. Pasaba al basurero.

Una maqueta, una cartelera, un friso, un elemento escenográfico, etc. ¿Cuántas creaciones usan materiales en las instituciones en Colombia? ¿En el mundo? Preguntarse eso a través de un megaproyecto escultórico estudiantil, creando y construyendo esculturas y juegos didácticos con cientos de botellas plásticas. Una vez exhibidas en el obligado Día de la Familia, debieron ser llevadas al depósito de basuras.

La experiencia, me llevó, en 2012, a iniciar un estudio de Especialización en Docencia Universitaria, con propósito de cualificar la labor docente y, al mismo tiempo, postular la indagación arte/sostenibilidad en la educación superior. Surgió, entonces, un estudio: *Diseño de una Estrategia didáctica con fundamento en las Artes plásticas para el abordaje de la Sostenibilidad* (Guerrero y Nomesqui, 2015). Su fundamento: la investigación-acción de Jean McNiff. La estrategia: un taller pedagógico donde adapté y tejí la creación artística y la pedagogía, en suma: adaptar algunas de mis obras a ejercicios didácticos explorando la práctica artística pedagógica hacia la concientización ambiental, el medioambiente y la sostenibilidad. Entretejer sostenibilidad y pedagogía trajo a la presencia a las "generaciones futuras". Significó girar la mirada "al derecho de las generaciones futuras". No obstante la motivación a indagar sobre el tema, debí atender a una familia que crecía —nacían mis dos hijos— y las complejas condiciones de un trabajo "a término definido" exigía mirar otros horizontes laborales.

***

Sembrar arte donde el suelo se desvanece

Soy docente en un colegio distrital desde 2015. Esto a raíz de ganar un concurso docente con la Secretaría de Educación Distrital. Por eso, ahora trabajo en la Institución Educativa Distrital Gabriel García Márquez[16]. El GABO, está en una zona semi-rural, catalogada como de "suelo en expansión" de la localidad quinta de Usme.

Soy docente, entonces, en un territorio de fuerte tradición rural dada su cercanía a los páramos Cruz Verde y Parque Entre Nubes; ambos parte de un vasto nicho ambiental, hoy día amenazado. Al GABO, acuden cerca

[16] En adelante GABO.

de mil doscientos jóvenes provenientes de zonas rurales aledañas, barrios populares y de "invasión" donde se ha asentado población desplazada por la violencia en Colombia, en su mayoría población indígena, afrodescendiente y campesina.

A causa del asentamiento, el suelo rural se expande. Se transforma en urbe. Afectación que obliga a las jóvenes generaciones a adoptar los modos culturales de habitar en la ciudad. Es latente un riesgo: la progresiva pérdida del saber y tradición; en definitiva, la pérdida de la identidad cultural construida en vínculo con el territorio natural de proveniencia. El riesgo justifica que el GABO plantee una "formación eco-pedagógica" y promueva las prácticas sociales para la defensa del territorio acordes a un futuro sostenible[17].

Ahora bien, del contacto con los páramos, del contacto con las distinta generaciones de jóvenes desplazados y la constante pérdida del lugar, terminé pensándome en relación profunda con la eco-pedagogía, la comunidad educativa y el territorio vulnerado. En ese contexto, introduje desde la creación artística ideas sobre la posibilidad de una sostenibilidad no antropocéntrica, motivado por propiciar un diálogo creativo y crítico frente a la adhesión institucional a la idea de sostenibilidad y desarrollo sostenible.

A veces, en pedagogía, la simple palabra y experiencia del artista no pedagogo, no es suficiente. Resulta necesario en la docencia y la academia el fuero de "investigador" que permite y sustenta el "decir epistémico". Esa fue una motivación, entre otras, para realizar una Maestría en Ciencias de la Educación. Pero sobre todo, profundizar en prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con sostenibilidad desde un acercamiento pedagógico-artístico-ambiental. Busqué con ello, superar el enfoque de las prácticas artísticas que naturalizan el arte-reciclaje como modo de ser sostenible, y como mera representación del problema ambiental.

De la maestría, surgió el estudio *Arte contemporáneo, Sostenibilidad y Educación. Desarrollos teóricos y académicos* (Nomesqui, 2015); investigación documental que revisó un conjunto de 114 artículos académicos sobre "Arte contemporáneo, Sostenibilidad y Educación artística. Estos hallazgos abrieron una línea promisoria de investigación, creación y experimentación en la educación artística escolar del GABO, tendiendo puentes sensibles y creativos para reflexionar sobre su contexto medioambiental y cultural.

***

[17] Proyecto Educativo Institucional (PEI) de la Institución Educativa Distrital Gabriel García Márquez.

El siguiente relato corto, es elaborado con anotaciones de lo reflexionado en el Seminario III (septiembre de 2021) del Doctorado en Estudios Artísticos con la Maestra Sonia Castillo en el seminario de la línea de Corporalidades, Sensibilidades y Performatividades en el que la reflexión comenzó en el módulo Prácticas estéticas e identidades Sociales sobre la idea de estética como disciplina, la cual "ejerce un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción de conocimiento, y sobre todo, la presentación de las identidades"[18]. Así mismo, del libro *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales* (Mandoki, 2006), en especial el capítulo I *La estética y sus ramificaciones* donde la 'estesis' como el sentir se vinculaba como la "sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso"[19] y 'sensibilidad' como "condición de receptividad o porosidad, es decir, de membrana de todo ser vivo"[20].

Siguiendo ese seminario, preguntas como "¿Qué implicaciones tiene hacer un doctorado en un país como Colombia?" Y donde a "los problemas como especie las teorías se quedan cortas" invitaba, a mi modo de ver, adaptar el hacer "para re-existir, la condición de ser humano en Colombia"[21]. Para finalizar el seminario, se nos propuso redactar proposiciones a partir de un trabajo creativo para el trabajo de investigación-creación. A continuación presento algunas de las proposiciones tejiendo el conocimiento sensible como experiencia artística creativa con el contexto al que llegué en Usme.

La tierra también sangra

Llegar al suelo semi-rural en vulneración debe despertar una fibra sensible político-ambiental.

Llegar a los páramos vulnerados debe dar fuerza a la idea de "acción simbólica de regeneración" en mi caso, desde la creación artística".

El territorio mismo al que llegué apareció ante mí como víctima y comencé a concebir la idea por la posibilidad de "regenerar el vínculo humano-naturaleza" siempre desde la creación artística.

[18] Apunte personal del seminario. (septiembre de 2021).
[19] Ibid.
[20] Ibid.
[21] Ibid.

Para inspirar regenerar el vínculo, es necesario convencer despertando la sensibilidad de estudiantes, recogiendo, limpiando y arropando con nuestra ropa (en un gesto de cuidado) los segmentos de árboles talados halados dentro de nuestra institución educativa.

También, es propicio dibujarlos como "cuerpo" para recordar que otrora fueron erguidos, vivos.

El dibujo debe adaptarse como una acción simbólica de inspiración para recordar nuestro vínculo con la naturaleza.

El dibujo como una acción simbólica de inspiración y vínculo con la naturaleza debe aplicarse en la escuela para extender el Acuerdo de Paz hacia la naturaleza.

Seguir el regenerar segmentos de árboles talados como acción artística, poética y política, pues es diciente el hecho de reparar víctimas humanas pero no a la naturaleza.

***

El árbol herido que tejía memoria

En el GABO, mientras dibujábamos segmentos de árboles talados, en la ciudad se talaban indiscriminadamente árboles para abrir troncales al transporte público y masivo. Insistí con mi discurso artístico: ¡los árboles en la ciudad también son víctimas! (como en otros territorios donde ocurrió el conflicto armado), también de las tensiones generadas por el desarrollo. Con su devastación en la tala urbana, los árboles pierden un lugar.

Un árbol que se tala al lado de otro que se arraiga a la Tierra, en soledad queda. En esa soledad es que compartimos con ellos nuestra vulnerabilidad. Tejerse con el árbol talado. Es esa una convicción. Restablecer el vínculo humano-naturaleza. La naturaleza como víctima. Se tejieron en mi práctica artística. Del entrelazamiento surgió el árbol-telar.

Recorrí, entonces, calles de la ciudad recogiendo segmentos abandonados, para regenerar su cuerpo mutilado con fibra de papel. Esa práctica, en principio, íntima de regeneración simbólica

Fue saliendo al espacio público. Su activación, fuera del taller del artista y lejos del circuito del arte, fue durante una movilización de docentes públicos en la Plaza de Bolívar frente al Congreso de la República, del Palacio de Justicia, la Catedral Primada y la Alcaldía.

***

Paternidad

Y la familia creció.
Nació un Sol y su hermano.
A ambos vi con mis ojos abiertos.
Pensando en su derecho a habitar un mundo saludable,
accedimos al Pre-escolar Artístico Ambiental Semillas.
Así, quisimos para un Sol y su hermano, en su tierna infancia,
una educación amorosa en el arte y la educación ambiental.
Paternidad que afloró mi fibra sensible protectora, cuidadora y afectiva.
Y claro, junto a la compañera de vida,
memorizamos junto a un Sol y a su hermano, las canciones
del 'cancionero'.
"Río, riachuelo. Arroyo, arroyito.
No pares de correr, hasta llegar al mar.
No pares de correr, hasta llegar al mar"[22].
Y para el Sol, su hermano y otros niños y niñas de ese jardín,
recolectamos muchísimas semillas de fruta de guayaba.
Cada madre, padre, abuela, abuelo o pariente,
recogió, lavó y secó semillas
sobrantes del jugo casero de guayaba.
Aportó el pucho que cabían en la mano.
Fueron muchas de aquellas semillas arrojadas y
dispersadas en un jardín-semillero.

22

El Sol, su hermano y su mamá fueron diligentes,
lo mismo la maestra y el maestro.
Un jardín-semillero para dibujar
con pequeños rastrillos y con pequeños dedos.

***

Remate del tejido

A lo largo de los relatos que configuran este tejido narrativo de vida quise extender las fibras sensibles como primera apuesta para imaginar la génesis profunda de una práctica artística que trasciende la obra y el tiempo para volverse ética, pedagogía y resistencia: *árboltelarizar*. Con esto no quiero decir que esa denominación ya estaba planificada sino que propició el terreno para que esa denominación tuviese sentido hoy día. Este concepto no surge como un hallazgo teórico, ni como una estrategia creativa fortuita, sino como el resultado de una serie de experiencias vividas —infancia, adolescencia y adultez— que tejieron, a lo largo del tiempo, una sensibilidad particular hacia lo descartado, lo herido, lo vulnerable.

Desde los primeros gestos de infancia —enmarcar un dibujo con el marco desgastado una imagen rota, visitar un río muerto o jugar cerca de un botadero de basura— se prefiguraba una relación con el mundo marcada por la conmoción y el deseo de transformar el dolor en acto creativo. Más adelante, las condiciones de precariedad económica durante la juventud agudizaron una poética del resto: crear desde lo que queda, desde lo que otros descartan. Así, la basura se convierte en símbolo, en materia con memoria, en posibilidad estética y política.

El tránsito por el arte, la docencia y el territorio dio lugar a una práctica expandida, donde la creación ya no se limitaba al taller, sino que se entretejía con la comunidad y el entorno. La experiencia docente, primero en el aula y luego en contextos vulnerables como la localidad de Usme, encendió la necesidad de asumir el arte como una forma de regeneración simbólica. Regenerar árboles talados con fibra de papel no era solo un gesto poético, era una forma de cuidar, de sanar y de recordar que la naturaleza y la Casa Común también es víctima de los conflictos originados por el ser humano.

El conjunto de fibras sensibles fueron entretejiendo una sensibilidad hacia la Casa común (ecológica) y un pensamiento artístico profundamente enraizado en la vida cotidiana que, en su momento alimentó un

anteproyecto de investigación-creación, al inicio del doctorado, bajo la idea de reconocer a los árboles como 'otros' vivientes, de acogerlos con ternura, de reintegrarlos en el paisaje urbano como cuerpos con memoria. En definitiva, una propuesta de regeneración y vínculo, una práctica donde la creación artística, vida y territorio se entrelazan para imaginar otras formas de habitar el planeta.

Fibras sensibles de la infancia

Cada fibra sensible de esas vivencias es una conexión a un sentimiento, a un pensamiento o modo de ver el mundo. Por ejemplo en la vivencia del dibujo de las urracas parlanchinas el nexo con las monedas doradas, lo simbólico de su persecución, la imitación del acento francés y el recurso al marco de madera para enmarcar el dibujo. En esos aspectos se puede ver enganches y modos de reproducción del imaginario colectivo de éxito, pero también se puede ver la inocencia frente al uso del 'resto que queda'.

Este tejido narrativo integra las fibras sensibles y académicas extraídas de once historias cortas, que describen experiencias en la infancia y en la adultez. Cada fibra revela un vínculo con la Tierra, la reutilización de materiales, la creación artística y la formación académica. En conjunto, estas fibras alimentaron la concepción del árboltelarizar como obra práctico-teórica de investigación-creación.

Desde los primeros años, la cercanía con la Tierra se manifestó en experiencias de juego, observación y asombro. El contacto directo con el suelo como piso del hogar, la contemplación del cuerpo herido de la Tierra —en este caso, el río muerto— como contacto directo con el ecocidio. Del río muerto, la curiosidad por su color oscuro, así como la presencia de montañas y praderas verdes en contraste, sembraron una sensibilidad compasiva y de cuidado por la naturaleza. Estos momentos forjaron una empatía temprana hacia los elementos naturales y una conciencia inicial de la degradación ambiental gestada en el gesto cultural de deshacerse de la basura como acto cotidiano que encubre la devastación, pero que también revela la naturalización de la violencia ambiental.

La reutilización y transformación de materiales surgió de manera espontánea en episodios como el uso de un viejo marco de madera para enmarcar un dibujo escolar como "obra maestra", o la construcción artesanal de un yoyo a partir de tapas de gaseosa y madera que permite la fibra sensible en el gesto creativo y amoroso de la madre, que transforma la carencia económica en una oportunidad para estimular la imaginación, el juego y

la invención. Ese momento revela una enseñanza profunda: la creatividad nace del límite, del deseo no satisfecho mediante el consumo, pero sí por el ingenio y el afecto. Estas experiencias sembraron la semilla de la creatividad vinculada al aprovechamiento de lo que otros desechan, una práctica que luego sería esencial en la creación artística vinculada a la sostenibilidad desde la infancia inmersa en el rebusque como condición de vida que anticipa el ingenio y la reutilización de materiales.

Con Naturalia, esta fibra sensible aporta nuevas capas de significado a la concepción del árboltelarizar, particularmente en relación con la dicotomía entre la imagen de una naturaleza sana y la experiencia directa de la devastación. Es, podría decirlo, la introducción temprana de la conciencia ambiental a través de diversidad de medios de información como la televisión. Observo, la fibra sensible tocada por el temor infantil a la extinción y la pérdida irreversible de formas de vida, transformado en prematura sensibilidad ética en el imaginario infantil como refugio afectivo y como germen de mundos posibles, en contraste con la narrativa cultural del colapso. Allí, encontré una clave fundamental: la tensión entre la congoja y la esperanza, entre la angustia ante el ecocidio y la posibilidad de imaginar otras formas de habitar y cuidar el mundo.

Del intento de insertarse en la vida laboral, la fibra sensible surge de la herida producida por la experiencia de fracaso al intentar insertar el arte en el mercado como medio de sostenimiento. Esa herida no es solo económica, sino existencial y simbólica, pues me enfrenté al juicio de los otros y, más profundamente, al juicio de mí mismo como creador. Mi tartamudeo, vergüenza, y posterior huida, fue expresión de una sensibilidad creativa que aún no encontraba camino ni lugar. Había un deseo genuino de compartir lo creado por el talento de artista (y, sí, obtener sustento) pero que no encontró resonancia en ese momento.

Todavía tendría algo que decir sobre mi segunda experiencia en la vida laboral. Allí, la fibra sensible se manifiesta en la atención casi ritual prestada a un objeto cotidiano y banal después ser usado: las grapas retorcidas. Aunque se trató de un trabajo mecánico y alejado del arte, encontré una forma de resistencia y sentido al re-imaginar la rutina laboral como un acto creativo al teclear como si tocara guitarra.

También al transformar un gesto violento —arrancar grapas— en un acto poético, dotado de narrativa fantástica: un monstruo que saca humanos del planeta, y acumular y guardar grapas retorcidas sin función aparente, como si fueran vestigios de una sensibilidad herida, pero también fértil. La fibra sensible radica, entonces, en *el reconocimiento de la vulnerabilidad como forma y símbolo, allí donde otros solo verían basura, vi materia viva, forma plástica, intuición*. Esa disposición a ver lo que no tiene valor, como lo puede ser un segmento abandonado

de árbol talado, puede ser portador de sentido, un germen profundo del árboltelarizar, donde lo residual, lo descartado o lo pequeño se vuelve núcleo de creación sensible.

Fibras sensibles de la adultez

En la adultez, la relación con la Tierra se amplió desde la vivencia personal hacia la comprensión de contextos sociales, culturales y ecológicos más amplios. El encuentro con territorios como el páramo de Cruz Verde y la localidad rural de Usme permitió comprender la naturaleza como víctima de conflictos humanos y del desarrollo urbano. La experiencia del yagé profundizó la conexión con el mundo vegetal, al revelar la igualdad ontológica entre seres humanos y plantas.

En el plano académico, la formación universitaria en artes plásticas y posteriores estudios de posgrado permitieron sistematizar el trabajo con basura y consolidar un pensamiento crítico sobre el arte sostenible. Investigaciones como 'Arte contemporáneo, Sostenibilidad y Educación' abrieron un campo de exploración que integra creación, pedagogía y reflexión ambiental.

La creatividad en el pregrado dio lugar a otras fibras sensibles, nutriéndose de la experimentación constante con lo que puede ser considerado basura —kikuyos secos, cáscaras de mandarina, facturas viejas, grapas retorcidas— transformándolos en instalaciones y objetos con carga simbólica. La fibra sensible atraviesa la capacidad de transformar la carencia en posibilidad creativa, y de ver en la basura, en lo desechado o despreciado, una forma de revelación poética y estética.

Hoy día me conmueve que ver que esa experiencia activó varias fibras sensibles interconectadas: el contacto íntimo con lo residual con la falta de recursos económicos obligó a crear con lo que otros desechan. Pero ese gesto, no es solo una solución pragmática, sino una apertura a otra sensibilidad: lo que no sirve para otros, se convierte en materia de la creación, en símbolo, en forma viva. Es la imaginación como resistencia al ver en un kikuyo la figura de un pollo dorado en fuga, o transformar una sencilla cáscara de mandarina en estrella, o un archivo de facturas en traje; aquello no es solo un ejercicio plástico, sino un gesto de reencantamiento del mundo.

El surgimiento de una estética del resto es experiencia vital y marca el origen de un modo de hacer que se afirmó en el tiempo nombrándose, más adelante, como "el resto que queda de acciones de consumo", es decir, una práctica de creación basada en la memoria material de lo descartado.

En síntesis, la fibra sensible es la intuición de que la creación artística puede emerger de la herida, de la basura y de la escasez, no como respuesta desesperada, sino como forma poética de habitar el mundo. Esta disposición vital y creativa alimenta directamente el concepto de árboltelarizar, como tejido afectivo y simbólico a partir de las ruinas del consumo.

Las fibras sensibles de la infancia, marcadas por la cercanía afectiva con la Tierra y la reutilización creativa de materiales, se enlazaron con las fibras académicas y creativas de la adultez, forjadas en el trabajo pedagógico, la investigación y la experimentación artística. Este entramado vital permitió concebir el árboltelarizar como una propuesta que trasciende el objeto artístico para convertirse en un acto simbólico de reparación, cuidado y regeneración del vínculo humano-naturaleza.

Urdimbre 2: ¿Solastalgia?

Fibras para tejer: sentimiento por la pérdida del lugar

Mi encuentro con el término "solastalgia" ocurre durante la búsqueda de alguna institución en la cual realizar los créditos de pasantía de investigación del Doctorado en Estudios Artísticos. Esa experiencia se encuentra narrada más adelante en la urdimbre séptima de este tejido de Tesis Doctoral. En la búsqueda de instituciones llegué a realizar un curso de formación "Adaptación al cambio climático", ofertado a docentes del sector público gracias al convenio entre la Secretaría de Educación del Distrito y la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (Bogotá, Colombia). Recuerdo que fue, precisamente, en la última unidad donde escuché sobre el término solastalgia.

Solastalgia es un término acuñado por Glenn Albrecht ——filósofo ambientalista y profesor de sostenibilidad en la Universidad de Murdoch en Australia——, en su libro *Las emociones de la Tierra. Nuevas palabras para un nuevo mundo* (2019). En el libro, Albrecht describe la solastalgia como "el dolor o la angustia causada por la pérdida continuada de consuelo, y la sensación de desolación relativa al estado actual de su entorno y su territorio" (p. 59). De igual manera, es "la experiencia existencial derivada de un cambio ambiental negativo que se manifiesta como un ataque al sentido del lugar"[23], como también "una condición crónica ligada a la erosión gradual de la identidad creada por el sentido de pertenencia a un lugar amado en particular y un sentimiento de angustia o desolación psicológica por su transformación no deseada"[24]. Inicialmente, el término se fundamentó en el caso de sufrimiento psicológico vinculado a la transformación ambiental del hogar a raíz de un hecho ambiental significativo: la transformación ambiental provocada por la expansión de la minería de carbón a cielo abierto y la contaminación de las centrales eléctricas en la región de Upper Hunter, Nueva Gales del Sur (Australia).

Durante su trabajo como filósofo ambiental en la Universidad de Newcastle, Albrecht comenzó a recibir llamadas de residentes profundamente angustiados por la degradación de su entorno inmediato —pérdida de salud del ecosistema, alteración del paisaje, impactos en la salud humana— sin haber sido desplazados físicamente de sus hogares. Esa situación, distinta de la nostalgia tradicional, lo llevó a buscar un nuevo concepto para describir la melancolía y desolación vividas "en casa" ante un cambio ambiental adverso.

La solastalgia surge como respuesta a una constatación: la salud del ecosistema y la salud psíquica de las personas están profundamente conectadas. Albrecht lo demuestra al analizar el caso del Valle de Upper

[23] Ibid.
[24] Ibid.

Hunter en Australia, donde el avance de la minería de carbón a cielo abierto y la contaminación de las centrales eléctricas generaron una creciente sensación de desamparo, impotencia y pérdida de sentido entre los residentes. Aunque no fueron desplazados, muchos habitantes experimentaban una ruptura profunda con su entorno. "Las personas que me preocupaban seguían en casa, pero sentían una melancolía similar a la causada por la nostalgia relacionada con la ruptura de la relación normal entre su identidad psíquica y su hogar" explica Albrecht (2005, p. 15), subrayando que lo que les faltaba era consuelo, protección y pertenencia.

> Me llamaron al trabajo, claramente molestos, para contarme sus historias sobre el asalto crónico a su sentido del lugar. Mina por mina y retroexcavadora por retroexcavadora, estas personas estaban volviendo locas por culpa de Francoise que escapaban a su control. Mi reacción emocional resonó junto a la suya: no estábamos experimentando sus respuestas diferentes, nuestras emociones nos decían que tanto la tierra como la psique humana se veían afectados por el cambio. Entonces supe que debía existir un concepto palabra para esa emoción negativa y angustiante, así que me puse a investigar cuál podría ser. "Solastalgia" estaba a punto de nacer gracias al Valle de Hunter de Nueva Gales del Sur (Albrecht, 2019. p. 43).

Albrecht, en su libro aporta consideraciones tanto del sentimiento de pérdida del hogar de vecinos con quienes compartió el Valle de Hunter como de los habitantes que lo habitaron en tiempos ancestrales. El término que Albrecht acuña posee influencia con el término *nostalgia* del médico suizo Johannes Hofer creado en 1688. Nostalgia, era una traducción al griego y al neolatín de la palabra alemana *heimweh*, que significa "dolor por el hogar". El término "nostalgia" (del griego *nostos*, que significa retorno al hogar o tierra natal, y del sufijo neolatín *algia*, en referencia al sufrimiento, dolor o enfermedad de la raíz griega *algos*) "hace referencia a la enfermedad causada por el intenso deseo de regresar a casa cuando te encuentras lejos, lo que podría causar una profunda angustia mental y física" (Albrecht, 2019, p. 48).

Hasta mediados del siglo XX, la nostalgia, o el intenso deseo de regresar a casa, se consideraba una enfermedad psicofisiológica que se podía diagnosticar médicamente cuyos síntomas incluían una gama amplía de

"afecciones psicológicas y corporales que iban desde la tristeza intensa hasta las palpitaciones" [25] en poblaciones que habían sido expulsadas a la fuerza, o deliberadamente, de su entorno familiar como los soldados que luchan en el extranjero. Después de investigar el concepto de nostalgia, Albrecht sintió estar cerca del que estaba buscando y que abarcase una emoción que se da, crónica y dolorosa ante el cambio ambiental negativo. No obstante, él no quiso limitarse a "agregar el prefijo "eco" a alguna forma existente de angustia" (Albrecht, 2109, p. 58). Con ayuda de su hermano, Jill Albrecht, indagó palabras que podrían derivarse de *algia* (dolor o angustia) encontrando dos conceptos cercanos a su búsqueda: consuelo y desolación.

> La palabra "consuelo" proviene del verbo latino *solari* (sustantivo *solacium* o *solatium*), cuyo significado está relacionado con el alivio de la angustia o con la previsión de consuelo frente a eventos angustiosos (p. 58).

> Del mismo modo, la palabra "desolación" tiene su origen en el latín *desolare*, cuyo significado está relacionado con la devastación, la privación de la comodidad, el abandono y la soledad […]. También está a caballo entre los contextos psicológicos y físicos. Un sentimiento personal de anadono (aislamiento) y un paisaje o estructura que ha sido devastada (p. 59).

En la búsqueda del concepto, Albrecht requería uno de "referencia intelectual", o una estructura similar al de nostalgia para asegurar la connotación histórica y la afinidad con ese concepto, así como la referencia a un lugar físico; esos elementos se encontraban en inmersos en "sol" de consuelo y en el de desolación, también en la referencia al "hogar" que proporciona el prefijo "nostos" de "nostalgia". Él tenía claro que el nuevo término buscado debía partir de un "algia".

> "Solastalgia" salió de mi mente y de mi lengua como si siempre hubiera estado allí. En el momento en que "sol" se conectó con "algia", supe que este nuevo concepto funcionaría de la manera que pretendía. […]. En resumen, la cree a partir de la palabra neolatina "nostalgia" (y sus raíces griegas *nostos* y *algos*), más dos raíces latinas ("consuelo" y "desolación") y

[25] Ibid.

> un nuevo sufijo latino (*algia* o dolor). Aunque se trate de una combinación de palabras griegas y latinas, "solastalgia" es un neologismo latino completamente nuevo (p. 59).

Esta experiencia no se limita a contextos rurales ni a poblaciones indígenas. La solastalgia se ha convertido en un fenómeno global, ya que cada vez más personas en diferentes lugares del mundo sienten que su entorno se degrada sin que tengan capacidad de actuar. En palabras de Albrecht, "la pérdida del lugar conduce a la pérdida del sentido de lugar", y este tipo de dolor puede derivar en síntomas graves como depresión, ansiedad, enfermedades psicosomáticas o incluso suicidio. En esta línea, el autor hace un llamado a entender la solastalgia no solo como un concepto filosófico, sino como una enfermedad ecosocial con implicaciones clínicas, culturales y políticas urgentes.

En su libro, Albrecht hace la relación con modos activos de responder a la solastalgia. Algunas personas canalizan su angustia a través del activismo ambiental, la restauración de ecosistemas o la creación artística. Estas respuestas, lejos de ser escapistas, buscan restablecer el vínculo con un entorno dañado, recuperar la "tranquilidad del corazón" que menciona Deborah Bird Rose y fortalecer la conexión entre salud humana y salud del planeta. Por eso, el autor plantea la necesidad de una "psicología ecológica" capaz de diagnosticar y atender los daños emocionales provocados por la degradación ambiental. En un mundo atravesado por el cambio climático, la pérdida de biodiversidad y la explotación extractiva, la solastalgia se convierte en una clave para comprender el sufrimiento moderno. Es un síntoma colectivo de la crisis ecológica, pero también una brújula ética que orienta hacia la necesidad de reconstruir la relación con la Tierra desde la empatía, el cuidado y la justicia social.

Solastalgia y vínculo con la cultura popular.

En el ámbito de la literatura Naomi Klein, periodista, escritora y activista canadiense, conocida por su crítica a la globalización y el capitalismo, ha incursionado a entrelazar el concepto de solastalgia a su escritura, como es el caso de su libro *Esto lo cambia todo* (2014), en el que da importancia y relevancia a ese concepto

"sobre las crisis interdependientes del clima y ambientales" (Albrecht, 2019, p. 67). De igual manera Richard Louv, periodista, escritor, educador ambiental estadounidense, en su libro *Los últimos niños en el bosque. Salvemos a nuestros hijos del trastorno por déficit de naturaleza* (2018), acuñó el término "trastorno por déficit de naturaleza" para hacer referencia a la solastalgia. De otro lado, Louv escribió *Volver a la naturaleza* (2012), "aparte de examinar las diferencias y similitudes entre el trastorno por déficit de naturaleza y la solastalgia"[26], también establece un marco sistemático para superar ese trastorno.

La relación entre solastalgia y desastres naturales sigue crecido en la escritura. El aumento de los desastres naturales causador por el ser humano y que los "agravios a la Tierra sean cada vez más frecuentes y de mayor impacto debido a los modelos de desarrollo global, significa que cada vez más personas se ven afectadas negativamente por los cambios ambientales".[27] Es ocasiona, al mismo tiempo, que hayan más alusiones a la solastalgia, pero de otro lado, personas como la escritora Trebbe Johnson utilicen ""la solastalgia como punto de partida para la reparación de lugares devastados en la Tierra"[28], en su libro *Radical Joy for Hard Times* (2018). El mismo Glenn Albrecht ha participado en "Earth Exchanges"[29] (Intercambio Global de la Tierra), donde tiene lugar un acto simbólico de curación de un sitio dañado.

Ahora bien, motivado por la vertiente entre solastalgia y escritura, en mi indagación de referencias bibliográficas encontré el libro *De la solastalgia. Ocho relatos naturales* (2021), el cual reúne un conjunto de relatos elaborados por autores provenientes de diferentes disciplinas (literatura, ingeniería electrónica, licenciatura en Derecho, poesía y dramaturgia, periodismo cultual y de las Bellas Artes). Los relatos son inéditos y comparten experiencias álgidas alrededor de la vivencia al principio de la pandemia por covid-19, por ejemplo el relato "La importancia del silencio de una mosca" de Andrea Mayo, en el que la autora comparte sus pensamientos y emociones en el encierro entablando conversación con una mosca dentro de su hogar:

> Pero Noé mandó a una paloma, con un promedio de vida de seis años, claro, podía necesitar más de quince o veinte días en ir y volver con la rama de olivo en el pico, y una mosca común cuyos ciclos de vida –huevo, larva,

[26] Ibid.
[27] Ibid.
[28] Ibid.
[29] Una vez al año, desde 2010, personas de países y continentes de todo el mundo se reúnen para brindar atención y sencillos obsequios de gratitud a los lugares que aman y que están sufriendo o amenazados. Porque incluso si un lugar sufre, permanece fuerte y vital en nuestros corazones y comunidades. Ver en: https://radicaljoy.org

> pupa y etapa adulta– se cumplen en poco más de dos semanas. Y además, a ver cómo una mosca carga con una rama de olivo. En qué pico.
> Pico y pala para las minas de oro y de plata, de litio y esmeraldas y diamantes, de carbón, de coltán. Se abren los agujeros al planeta con manos de hombres pobres y de mujeres pobres y de niños pobres y de niñas pobres y después se regalan anillos de compromiso y se telefonea para el cumpleaños a padre y se hacen parrilladas (p. 68).

Asimismo, el libro *Solastalgia. An Anthology of Emotion in a Disappearing World* editada por Paul Bogard (2023), reúne treinta y cuatro ensayos cortos sobre la solastalgia que emerge como un canto compartido ante la herida del mundo. En sus páginas, treinta y cuatro voces —educadores, periodistas, poetas, científicos— confiesan el dolor, la belleza y la rabia que despiertan los entornos devastados y que se desvanecen. Desde la lectura, se percibe una estrategia profundamente humana: acompañar al lector en su vulnerabilidad para alumbrar juntos un camino de acción emocional. Como lo expresa el editor Bogard: "para actuar debemos primero habitar nuestras emociones... ofrecer compañía al lector para mostrar que no está solo"[30].

El libro no es un tratado académico, sino un "tejido emocional" que nos recuerda la potencia transformadora de lo afectivo, permitiéndonos sentir el duelo ecológico como puente para la solidaridad, la creación y la conciencia. La teoría y la poética se abrazan en cada ensayo y poema: solastalgia no es solo una palabra, es un espejo frágil donde el lector puede reconocer su propio latido en un planeta que complejamente transformamos. Así lo plantea el mismo Paul Bogard en su ensayo "One Path to Solastalgia":

> The world, for me, began with water an sky. A lake in northern Minnesota set amid birch and pines, the Milky Way from one horizon to the other. Early, I learned to swim, the water, the green tiger-stripe perch, the speckled brown ribbons of leech, the legions of minnows flashing silver in the shallows. I was lucky, that's all. […]. Fireflies with their yellow-green lamps.

[30] En entrevista a Paul Bogard sobre el libro *Solastalgia. An Anthology of Emotion in a Disappearing World* (2023), ver en: https://www.lastwordonnothing.com/2023/03/27/i-want-people-to-know-that-theyre-not-alone-a-solastalgic-conversation-with-paul-bogard/?utm_source=chatgpt.com

> dragonflies with their stained-glass wings, butterflies on wildflower blooms-
> the world was filled with things, and I was one among them (p. 119).

En el mundo de las artes creativas, Albrecht hace referencia a cómo la solastalgia se ha convertido en fuente de inspiración para una variedad de artistas y creadores quienes siempre "han intuido la solastalgia en diversos grados, ya que el estado psicoterrático negativo subyacente no es nuevo para la humanidad" (Albrecht, 2019).

> *El grito*, la famosa pintura de Edvard Munch, fue una respuesta solastálgica indirecta a los impactos ambientales planetarios que derivaron de la erupción del volcán Krakatoa, en Indonesia, en 1883. El rojo sangre del cielo que se puede observar en la pintura fue un subproducto del polvo volcánico expulsado a la atmósfera del planeta. "Una vez escribí que […] En su diario de 1892, escribió que sentía como si un grito grande e infinito [hubiese pasado] a través de la naturaleza" (p. 68).

La relación de la solastalgia y el arte contemporáneo desde la perspectiva de Albrecht, entró en sintonía co mi propia intuición de tomar distancia de la mera representación del problema ambiental en la creación artística. Con el autor comparto que el arte contemporáneo ambiental "retrata la pérdida de especies y ecosistemas como algo más que una pérdida de biodiversidad". Y que también "representa la pérdida de algo vital para nosotros: la negación de la posibilidad de ser felices a través de nuestra relación con el entorno" [31].

A raíz de eso, el mismo Albrecht participó en la exposición itinerante *Life in Your Hands: Art from Solastalgia* (2012) llevada a cabo en la Galería de Arte Lake Macquarie de Nueva Gales del Sur (The Domain, Sídney, Australia). La participación de Albrecht se dio en trabajo conjunto con el fotógrafo Allan Chawner con quien sobrevoló las áreas minadas del Vallle de Upper Hunter, filmando imágenes de lo que la gente percibe habitualmente a nivel del suelo, y además captando desde el aire las minas de carbón a cielo abierto y su infraestructura desde las alturas para que todo el mundo pudiera verlas. Esos insumos fílmicos, fueron empleados por el fotógrafo Chawner en la creación de una pieza de video y fotografía para *Life in Your Hands: Art from Solastalgia*, "vinculando la solastalgia con la absoluta desolación del Upper Hunter Valley" (p. 69).

[31] Ibid.

Finalmente, ha habido otros tipos de producciones culturales creativamente inspiradas en la solastalgia, como obras de teatro, poesía, danza y composiciones musicales que tratan ese problema. Por ejemplo, del compositor estonio Erkki-Sven Tüür, creador del concierto *Solastalgia*, el cual fue interpretado, inicialmente, por La Orquesta Real de Concertgebouw en diciembre de 2017 en la ciudad de Amsterdam, o el álbum titulado de la misma manera *Solastalgia* de parte de la cantante australiana Missy Higgins en el que conectó explícitamente el tema de las composiciones con "sus preocupaciones sobre el estado del medio ambiente y las amenazas para las generaciones futuras", de esta manera "la solastalgia, realmente ha pasado a formar parte de la cultura popular" (p. 70).

Propuesta: ¿Solastalgia en la devastación propia?

A mi modo de ver, hablar del sentimiento que surge de la devastación de la Casa Común es posible desde "lo propio". Es decir, desde la posibilidad de un lugar de enunciación erigido y alimentado en la experiencia de ver la devastación de la Tierra, por ejemplo, de un río muerto, una montaña excavada, un bosque talado, un río desecado o, en la posibilidad latente, de extinción de una forma de vida como las luciérnagas[32]. Desde ese lugar de enunciación, arriesgo a decir que la solastalgia también refiere a la 'herida de la sensibilidad' que surge al verse inserto en la devastación de la Casa Común y que es un sentimiento sentido por muchas generaciones a lo largo de la historia humana y de lo no-humano en Colombia, pues la sensibilidad afectada antecede a los modos de nombrar.

El filósofo ambiental Glen Albrecht utiliza la noción de 'sentimiento' para referirse a la solastalgia porque busca describir una experiencia afectiva que surge de la relación entre los seres vivos y el lugar que habitan, evitando reducirla a un trastorno psicológico individual. En su libro Las emociones de la Tierra (Earth Emotions, 2019), Albrecht explica que la solastalgia es el dolor o la angustia que se experimenta cuando el

[32] Según GREENPEACE, Las amenazas que enfrentan las luciérnagas no son exclusivas de una región, se replican a nivel mundial y se agravan con el cambio climático, que altera sus hábitats y patrones de humedad esenciales para su supervivencia. La belleza natural de estos insectos está en riesgo debido a la acción humana, que altera gravemente los ecosistemas donde ellas viven y se reproducen. Numerosos estudios, como el recientemente realizado por la Universidad Autónoma de Nuevo León, coinciden en que las tres amenazas por las que las luciérnagas están en peligro de extinción son: pérdida de hábitat: la deforestación y el desarrollo turístico mal planeado destruyen los bosques, humedales y áreas rurales; la contaminación lumínica: las luces artificiales interfieren con su capacidad de comunicarse a través de destellos; uso de plaguicidas: eliminan indiscriminadamente insectos, incluidas las luciérnagas. Recuperado en https://www.greenpeace.org/mexico/blog/60595/por-que-las-luciernagas-estan-en-peligro-de-extincion-esto-dice-la-ciencia/

entorno cercano se degrada mientras aún se vive en él; por ello, no se trata de una afección clínica, sino de una respuesta emocional y ecológica ante la ruptura del vínculo con el territorio. Hablar de sentimiento permite además reconocer que esta respuesta no pertenece exclusivamente a los humanos, sino que puede pensarse también en otras formas de vida que mantienen relaciones sensibles con su entorno, como sugieren investigaciones sobre la vida emocional animal, por ejemplo las de Marc Bekoff en *La vida emocional de los animales* (2007). De este modo, la solastalgia puede comprenderse como un sentimiento ecológico, una manifestación afectiva que evidencia la perturbación de los vínculos entre los seres vivos y la Tierra.

¿Qué sentimientos surgen en estos tiempos actuales de devastación ambiental? ¿Cuáles sentimientos a cusa de la pérdida de la tierra y la diversidad de vida en Latinoamérica? Acaso, la frase final de la novela escrita por Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* alusiva a no tener "una segunda oportunidad sobre la tierra", es real pues ¿nos encaminamos a perder la tierra? ¿Qué indagaciones referentes a la devastación de territorios naturales en Colombia han surgido? Me arriesgo a decir que el estudio *Territorio encarnado. Ejercicios de soberanía visual. Visualidades, textualidades y estéticas situadas en la producción artística indígena en Abya Yala* (Miguel Rojas-Sotelo, 2023), es posible encontrar en algunas comunidades pertenecientes a Abya Yala, sentimientos de "pérdida del territorio natural" (p. 202).

El estudio de Rojas-Sotelo, es de analizar pues allí el autor enuncia la "lucha por la madre tierra" (p. 13) y en la necesidad de "difundir contra narrativas a la matriz colonial del poder, permitir que voces humanas, no humanas y más allá de lo humano se expresen abiertamente, con la esperanza de (re)construir comunidades y lugares posibles para la vida" (p. 13-14). Por supuesto, es posible comprender que la fibra sensible sobre la que se manifiestan esas intenciones brota del sentimiento de ver y vivir en una Tierra que se desvanece.

Sobre lo anterior, cabe preguntarse ¿la creación artística ligada a la devastación planetaria puede fungir como archivo que permita una memoria para la regeneración del vínculo humano con la Tierra? Seguramente sí, pues son prácticas que registran sonidos, audios[33], imágenes y relatos de los ríos, las montañas, el bosque, etc. En ese sentido puede ser archivo y herramienta pedagógica para la ecocrítica facilitando la empatía con la tierra.

[33] Como el *pororoca,* "que es como nombran en la lengua tupi-guaraní al estruendo que ocurre cuando el Amazonas se encuentra con el mar. Ver en: Periódico ARTERIA. (Noviembre 2018-Enero 2019). *ARTERIA.* p. 13-14.

En el libro, se menciona la exposición *Soberanía Visual* (2018), gestada, organizada y curada por Miguel Rojas Sotelo y Miguel Rocha Vivas, entre otros colaboradores, se construyó con base en un número de diálogos interculturales-visuales con respecto a asuntos como la identidad, el género, la geografía (el territorio), el poder, la representación, las artes populares, la naturaleza, los humanos y no humanos" (p. 16), ¿cabe allí el dialogo sobre la devastación y la pérdida del lugar, del hogar? En tanto que la exposición refirió a que:

> En su mayoría, los artistas presentaban una estrecha relación con el territorio(s), las plantas, el cuerpo(s), lo no humano y lo más allá de lo humano, la frontera económica (el extractivismo) y la resistencia cultural en busca de soberanía tanto individual como del cuerpo social desde una perspectiva de estética de(s)colonial, una que reconoce la matriz colonia del poder y actuales de sus grietas y fronteras.

Arriesgo a decir que, necesariamente, si cabe el dialogo sobre la devastación y la pérdida del lugar, del hogar. Bien el estudio de Rojas-Sotelo puede inspirar en diálogo con lo expuesto por Fernando Urbina Rangel en el segundo capítulo del libro donde hace "preguntas fundamentales sobre el habitar el territorio y dar sentido a nuestra presencia en él" (p. 18). A lo cual, podríamos también preguntar ¿Qué si no hay territorio el cual habitar?

Del mismo modo, es favorable para la indagación sobre solastalgia en Colombia, es importante la publicación *Cuando los pájaros no cantaban. Historias del conflicto armado en Colombia. Informe Final Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* (2025). En el apartado "El libro de las Devastaciones y La Vida", Cuaderno I: *Los lugares rotos*, se plantean historias que giran en torno a "fracturas espaciales" (p. 193).

> Varias de las modalidades de la violencia estudiadas por el CEV se sitúan en esta clave: la ruptura de espacios vitales. Por ejemplo, hay fenómenos de expulsión, como el desplazamiento forzado y el exilio, que sirvieron a los violentos para vaciar o sacar a personas de sus lugares. Se trata de violencias que nos solo se dieron en el orden de lo material, sino en dimensión simbólica y afectivas. En los relatos hay rupturas de los lugares en los que sucedía la intimidad, lo familiar, lo comunal y las relaciones con la naturaleza (p. 194).

En las relaciones de la naturaleza, la pregunta por cómo es posible desde el arte crear símbolos que inspiren re-generar vínculos entre naturaleza/cultura[34]. Dado que "los bosques son "sujetos de dolor, muchos pueblos del mundo reconocen el sufrimiento de la naturaleza de manera incuestionable. Para ellos, los cuerpos de las personas no son los únicos que quedan marcados por la guerra" (p. 199). "El empleo común de la palabra "naturaleza", simplifica lo que es en realidad la integralidad, contra los territorios y las entidades que los habitan", según el texto, "las violencias contra esa integralidad, contra los territorios y las entidades que los habitan, nos permiten ampliar la concepción del "dolor social" para entenderlo como otro "lenguaje del sufrimiento colectivo""[35]. El "dolor social" bien puede entenderse como un modo de nombrar la solastalgia.

> Visto de desde el punto de vista de la *naturaleza*, el conflicto armado es otro capítulo de un largo relato que data de la Colonia. Si además la consideramos un cuerpo doliente, deberíamos preguntarnos por el lugar en el que se localiza su dolor. ¿Cómo podemos escucharlo?, ¿quién lo testimonia?, ¿un árbol, un duende, un grillo? (p. 199).

El capítulo es pertinente y sensible frente a la perdida y devastación causada por la guerra. En él hay tres capas de la herida: transformaciones del paisaje; afectación del conflicto sobre la vida de quienes cuidaban la naturaleza, que además destruyó prácticas tradicionales de conservación y el vínculo sagrado de los sabedores con su entorno, y por último, "testimonios de la naturaleza", es decir, "el lenguaje del viento, del agua"[36]

En esa sección, la naturaleza es la causa de la confrontación, un ser sintiente cuya voz exige una atención particular, un reto para la sociedad que implica aprender a escuchar la naturaleza. En ese sentido, emerge la pregunta ¿El dolor de la naturaleza es una forma de verdad?

> Sí, si aceptamos que los bosques o los manglares tienen un sentir que hemos despreciado. Aceptar ese dolor nos permite relacionarnos con la naturaleza

[34] Es una de las preguntas que orientaba mi primera propuesta de investigación-creación, argumentada en decir que "La desconexión con el entorno natural es causa de la pérdida de identidad cultural con la naturaleza. Esa desconexión es experimentada tanto por comunidades urbanas y en mayor grado por comunidades desplazadas por el Conflicto Armado en Colombia, y que han construido su cultura en vínculo con el territorio natural que habitan. Ahora bien, la naturaleza es también *víctima* del conflicto.
[35] Ibid.
[36] Ibid.

> como víctima, testigo de su sufrimiento y del de los demás que convivían en ella"[37]

El análisis del texto para una investigación-creación concerniente al sentimiento que surge de la devastación, bien puede ser significativo para un tiempo futuro. ¿Qué podríamos decir de relatos presentes en él que expresan y narran la devastación por la guerra? A continuación dos ejemplos:

> *Guindar*
> Pudo haber muchas más muertes porque ellos lanzaron granadas que no estallaron y que se quedaron agarradas de los árboles (p. 208)

> *Un manglar que no crece*
> Las fumigaciones con el glifosato han acabado con los manglares de nuestro país. Y no sólo con el manglar, sino con la tierra y todos los seres vivientes. Viajando para el Micay el lanchero nos comentaba de que anteriormente los mangles eran inmensos, grandes, y que a partir de la fumigación se había secado todo lo que era el manglar, y que luego había nacido unos mangles que no se desarrollaban como los que habían anteriormente. "Miren, pero había una cantidad de mangles secos. Eso era como todos, todos, todos, y unito por allá retoñando (p. 209).

De igual manera el libro de Lorena Santos y Enver Torregroza en *Política de las emociones. Ensayo sobre la crisis de la pandemia* (2022), analiza cómo la reciente pandemia de covid-19 "es un recordatorio brutal de nuestra corporalidad, de nuestra condición biológica, o dicho en términos clásicos de teoría política, un recordatorio de nuestro estado de naturaleza permanente" (p. 50). Sobre todo el capítulo IV "Empoderarnos ante la crisis. Conectarse con la fragilidad",

Todavía habría que mencionar el aporte que puede ser logrado de la relación entre la creación artística en Latinoamérica con el sentimiento de devastación de la Casa Común en prácticas artísticas textiles como de la artista colombiana Olga de Amaral, cuya obra se teje en relación comunal con los saberes tradicionales de la

[37] Ibid.

tejeduría y el territorio. También, con la obra de la artista visual, poeta, cineasta y activista chilena Cecilia Vicuña, o la artista cubana Ana Mendieta. Precisamente hoy día hay un resurgimiento del saber textil que se expande como modo de sanación y del cuidado[38].

En nuestro propio territorio colombiano es necesario indagar sobre el sentimiento de la pérdida del territorio y del lugar donde ocurre la vida. ¿qué decir de las múltiples y diversas comunidades indígenas, afro entre otras que han perdido el lugar donde ocurre su vida, y en donde han construido una relación estrecha con la tierra lo cual ha derivado en sus prácticas culturales como modo de entender esa relación? La pérdida del territorio en diversas comunidades arraigadas a la tierra encuentra un argumento en la defensa del territorio a través de la soberanía alimentaria, que además es necesario propiciar una soberanía de la emoción y de la sensibilidad por la tierra, por el lugar donde ocurre nuestra vida. En este punto el musico colombiano Jorge Velosa ya referenciaba en una de sus canciones el sentimiento de *coscojina* cómo el dolor del amor no correspondido[39]. La canción comienza diciendo "Si ella supiera la fuerza de su mirar, comprendería el mal de mi corazón". A veces escuchando la *coscojina*, me da por pensar en el árboltelarizar como una respuesta al amor no correspondido hacia la tierra. Es decir, en un intento por decirle a la Tierra "sí, vemos la fuerza de su mirar, y comprendemos el mal que sufre tu corazón".

Los libros referenciado alimentan, quiero decir, aportan un sustento sensible y epistémico que nutre el conocimiento sensible sobre el que se apoyan los propios relatos y experiencias compartidas en el tejido de la concepción y de indagación de mi investigación-creación. Junto a otras indagaciones más recientes en las que continúan referenciando el sentimiento que surge de la pérdida de naturaleza o, por ejemplo, el surgimiento de la *noctalgia* (término acuñado por los astrónomos Aparna Venkatesan y John Barentine), una emoción asociada a "la perdida de la oscuridad nocturna" (Escrivá, 2025); se abre pues, un reto para la investigación y la creación dentro de los Estudios Artísticos sobre los modos de nombrar desde Abya Yala, el sentimiento que nos surge de la perdida y devastación del territorio y la Casa Común[40].

---

[38] Por ejemplo las investigaciones del antropóloga Tania Pérez-Bustos, Investigadora feminista que estudia, desde enfoques etnográficos, los diálogos entre saberes tecnocientíficos y populares, con énfasis en prácticas feminizadas de producción de conocimiento; desde 2014 se centra en el hacer textil artesanal como tecnología de conocimiento y cuidado, articulando arte, ciencia y tecnología en proyectos transdisciplinares. Ver en: https://www.taniaperezbustos.co/category/investigacion/

[39] La canción *"La Coscojina"* de Jorge Velosa expresa el dolor intenso de un amor no correspondido, destacando la angustia de ocultar los sentimientos y la tensión entre el deseo y la imposibilidad, donde el amor se vive como una experiencia simultánea de belleza y sufrimiento.

[40] Algunas denominaciones que pueden vincularse a la pérdida del lugar, como por ejemplo un río, puede ser la denominación "tristezas del agua" encontrada en Calixto, Aitza. (2026). *Las memorias del agua en Santa María del Tule: Metodologías afectivas en tiempos de drenaje y de sequía.* Revista de Ciencias Sociales y Humanidades ISSNe 2007-7610 Vol. 23 | 2026 | e2026A02 DOI: https://doi.org/10.31644/ED.FCHDIS.V23.2026.A02; de igual manera el concepto de "duelo ecológico" se plantea como una

Urdimbre 3. Autoetnografía: tristeza por la devastación de la Casa Común

Fibras para tejer

herramienta para comprender los impactos del extractivismo sobre comunidades humanas y ecosistemas. En el caso del proyecto Arco Minero del Orinoco, este dolor se manifiesta como una respuesta actual frente a la degradación ambiental, expresada mediante denuncia, litigio y protesta, evidenciando el deterioro de la calidad de vida, los recursos naturales y la seguridad de las poblaciones afectadas. Ver en: Machado-Allison, A. (2025). Esperanza y luto en el antropoceno: entendiendo el duelo ecológico. *Boletín de la academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, Volumen LXXXV, n. 2, pp. 23-31*; ver en: https://acfiman.org/wp-content/uploads/2025/09/23_9_25-Boletin-LXXXV-n°2-2025-Machado-Allison-23-31.pdf

Uniré ahora, al tejido amplio de conocimiento sensible de esta investigación-creación un segundo tejido concerniente al proceso de indagación, trayendo y tejiendo otras fibras sensibles que justifican el sentimiento álgido de congoja y tristeza consecuencia de la devastación de la Casa Común. Entiéndase este proceso de indagación como proceso de 'investigación' elaborado a partir del entrelazamiento de las fibras sensibles personales descritas en el tejido de concepción con el contexto amplio de devastación planetaria.

Ese complejo contexto, a su vez aporta otras fibras sensibles álgidas y vulneradas, dentro de las cuales la fibra correspondiente a la "posibilidad de reproducción no colonial de la vida" (Walsh, 2013) es puesta en consideración en diálogo sensible y epistémico frente a un conjunto de hechos nefastos ambientales (desastres y accidentes nucleares), ubicados dentro del proceso de indagación, y que han afectado a la humanidad, al planeta Tierra y a la vida que en ella ocurre.

En este tejido, me integro y entrelazo como investigador-creador a la devastación de la Tierra desde mi propio sentimiento de congoja al ver la devastación ambiental planetaria. Con ello, pretendo además argumentar epistémica y de modo sensible el porqué del sentimiento de *solastalgia*.

Con honestidad puedo decir que el sentimiento de devastación de la Casa Común, no es moda pasajera o muletilla para justificar cierto tipo de acciones artísticas, pues como lo he compartido anteriormente, es un sentimiento experimentado en y desde mi niñez. Ahora bien, en este tejido de indagación aposte tejer fibras epistémicas y sensibles entre la urdimbre conformada por la devastación de la Casa Común y la reproducción de la vida: 1). Las vivencias álgidas del investigador-creador; 2). Las experiencias en la infancia con el entorno natural de un grupo artistas plásticos con lo que conversé sobre arte y naturaleza (estas conversas hacen parte del proceso de indagación); 3). La congoja, la tristeza, el miedo a perecer en relación a los hechos ambientales; y 4). Incorpora, en el tejido, premisas teóricas y conceptuales.

Esta es una segunda apuesta al narrar este tejido a partir de una "auto-etnografía en clave de solastalgia", distante a parecer una mirada o enfoque apocalíptico y depresivo en torno a la realidad de devastación de la Casa Común; antes bien explora cómo tomar fuerza, especialmente del duelo y la tristeza por la degradación ambiental, y convertirlas en fuerzas de resistencia y solidaridad en tiempos de crisis ecológica (Cunsolo & Ellis, 2018). Por el contrario, se trata de reconocer, por un lado, que la compleja realidad ambiental de la Tierra afecta la sensibilidad y, por otro, que la creación artística brinda la posibilidad de transformación del modo de

relación humano con la Tierra permitiendo inspirar e imaginar a todas las generaciones sobre la posibilidad de otro mundo posible.

En el artículo *Emotional Solidarity: Ecological Emotional Outlaws Mourning Environmental Loss* (2018) Ashlee Cunsolo y Neville Ellis, introducen la figura del "forajido emocional" (emotional outlaw): una persona que expresa abiertamente su dolor por las pérdidas ecológicas en un contexto cultural que suele minimizar, patologizar o invisibilizar tales emociones. En un mundo donde se espera mantener una actitud optimista y productiva, mostrar aflicción por la naturaleza perdida puede verse como inapropiado o disruptivo, pues pero también como un acto político: "The public articulation of outlaw emotions is a political act; it is a demand for recognition."[41] (p. 272).

En ese sentido, teniendo en cuenta los hechos catastróficos referenciados se entrelazan al tejido 'respuestas al colapso' de parte de organizaciones gubernamentales, de la sociedad civil y de la creación artística, esta última importante bajo el ánimo de ofrecer una posibilidad prospectiva, todavía inspiradora de lo que pueda inspirar a la humanidad a "hacer" en este tiempo ambiental complejo. Finalmente, la autoetnografía se realizó sobre una línea de tiempo teñida de devastación que plantea dos momentos: *La devastación de la tierra antes del nacimiento* y *La tierra heredada*. Se plantea la línea desde el año de 1960 hasta el años 2024. Se ofrece un contexto anterior al 1960, y de la tierra antes del año de 1974, año en que nací.

Consideraciones sobre la autoetnografía

La autoetnografía es un método de investigación cualitativa que combina elementos de la etnografía y la autobiografía; en buena cuenta, de esta combinación resulta su nombre. Se trata de una forma de investigación en la que el investigador se convierte en el objeto de estudio, o en 'obsujeto', según nos comentó el maestro Pedro Pablo Gómez en los seminarios nucleares del Doctorado en Estudios Artísticos. Involucrarse como investigador-creador, examinando la propia experiencia y perspectiva en un contexto cultural o social específico –en nuestro caso: medioambiental–, implica comprender el significado o el sentido que los actores le otorgan a su experiencia (Tarrés, 2001). La autoetnografía acude a la "primera persona" de un miembro de una comunidad que da cuenta de su experiencia dentro de ella, como si se tratara de un elemento dentro de un fractal, como si la experiencia de la parte diera o pudiera dar cuenta de la experiencia

[41] "La articulación pública de las emociones proscritas es un acto político; es una demanda de reconocimiento." Traducción propia.

conectando lo personal con lo cultural (Ellis y Bochner, 2003) a través de textos altamente personalizados y textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida (Richardson, 2003).

Por supuesto, este modo de investigación cualitativa, da cuenta de la experiencia de 'un quién' en su configuración dentro de la cultura, bajo el supuesto de que sus vivencias no sólo son efecto o respuesta al entorno. Si bien, la cosa misma que se pone en estudio en la etnografía, en general, es la recuperación escrita que también puede operar como "memoria" o como "recuperación" de la experiencia de una comunidad que comparte un conjunto de ideas, de valores, de usos, de costumbres, de formas de configurar el tejido social y, al cabo, de reproducción simbólica; en la autoetnografía en este caso evoca recuerdos poniéndolos en contexto críticamente: según sus límites y posibilidades en el marco de la crítica social. No se trata de dar por válida la evocación, sino más bien de establecer sus condiciones de emergencia y su pertenencia a un "todo" comunitario, social, histórico, cultural, político, y ambiental, para el caso de esta investigación-creación.

En ese sentido, y en el caso de la presente autoetnografía, es posible al investigador ponerse en primera persona solapando las experiencias de vida con el contexto ambiental contemporáneo. Esto constituye una apuesta, pues si bien la autoetnografía es un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural, en este ejercicio, pondré mi experiencia personal para atender el trasegar de la vida en el contexto ambiental. Por tal motivo, es importante que haya una experiencia y una analítica que se puedan cruzar, tejer distinta a la analítica de los textos, de los libros, pues en ocasiones, la experiencia personal sensible-vivida en el ámbito de lo cotidiano no es fuerte para ser tenida en cuenta. De lo que se trata, en este ejercicio autoetnográfico es de abrirse hacia el modo sensible de verse en relación con la afectación planetaria. En ese sentido, la experiencia vivida en el mundo de la vida es un elemento fundamental porque en el marco de lo crítico y decolonial no se trata de hacer exclusivamente citaciones de autores donde converjan de manera dialógica y lógica posturas teóricas. Se trata de ponerse a sí mismo como constitutivo de la investigación-creación, como parte de la obra práctico-teórica que resultó de la creatividad y de la experiencia.

Autoetnografía en clave de solastalgia

La vida ha sido puesta en riesgo de perecer por las acciones humanas. Es el reflejo de nuestra ruptura con la naturaleza. Sus raíces se "hunden en la fragmentación del mundo contemporáneo" (Panikkar citado

por Valverde, 2020). Las actividades productivas y extractivistas, sin medir el alcance, devastan la Tierra, y precarizando la posibilidad de reproducción de la vida, tanto la humana como de las otras especies con la que co-habitamos. Es un efecto boomerang, evidente en fenómenos complejos y nefastos como cambio climático derivado del efecto invernadero, que se devuelve afectando a la humanidad y diversidad de formas de vida.

Esta autoetnografía trae y des-oculta el sentimiento temprano que causó en mi sensibilidad la afectación de la Casa Común, en la realidad de ver un río muerto (Río Bogotá). En ese sentido, este es un ejercicio del reconocimiento de heridas y dolores íntimos mantenidos en silencio durante bastante tiempo que ahora toma esas fibras sensibles vulneradas teñidas de solastalgia. A pesar del riesgo que conlleva 'ponerse a sí mismo' como sujeto en el ámbito de la academia y la realización de una investigación-creación de doctorado, con la autoetnografía busco "caber" en el modo de construir y leer la realidad en la que se está inserto. Por tal motivo, la autoetnografía puede ser leída en clave de afectación ambiental. Como modo alternativo de lectura, esta lectura de la realidad ambiental es una más —complementaria a otras, como las realizadas desde los estudios ambientales— aportada desde los Estudios Artísticos.

Mientras hilvanaba momentos íntimos marcados del pasado, me dejé llevar por las fibras dispersas en la memoria, intentando recoger los fragmentos de mi vida como si fueran hojas arrastradas por un viento antiguo. En ese 'hilvanamiento', llegué a elaborar un archivo de Excel para recordar vivencias desde 1974 (año en que nací) hasta 2024. Allí, mi existencia quedó extendida como un tapiz de 'cincuenta hilos'. Cinco décadas conteniendo momentos de vida: la infancia y la escuela, el tránsito por el bachillerato, los días grises del servicio militar, la búsqueda de sustento en lo laboral, los senderos creativos explorados en la universidad, la inserción en la docencia, el amor compartido y la paternidad luminosa.

Primero dibujé un paisaje de hechos culturales y sociales; pero pronto comprendí que lo que buscaba era otra cosa: identificar huellas humanas que hubiesen dejado cicatrices sobre la piel de la Tierra. Quería entrelazar mis pasos con esos episodios de devastación. La tabla del archivo Excel ayudó en el primer intento de orden, y posteriormente, ayudó a mirar de frente la trama del tiempo, encontrar una forma poética y visual de entender cómo los desastres del planeta se cruzaban con mis propias estaciones del alma y sensibilidad.

Así llegué a la línea de tiempo, como una herramienta visual y organizativa que me permitió representar cronológicamente eventos personales y vincularlos con distintos hechos ambientales catastróficos. En este tipo de herramienta, los datos, además de provenir de fuentes acreditadas, establecen mecanismos narrativos

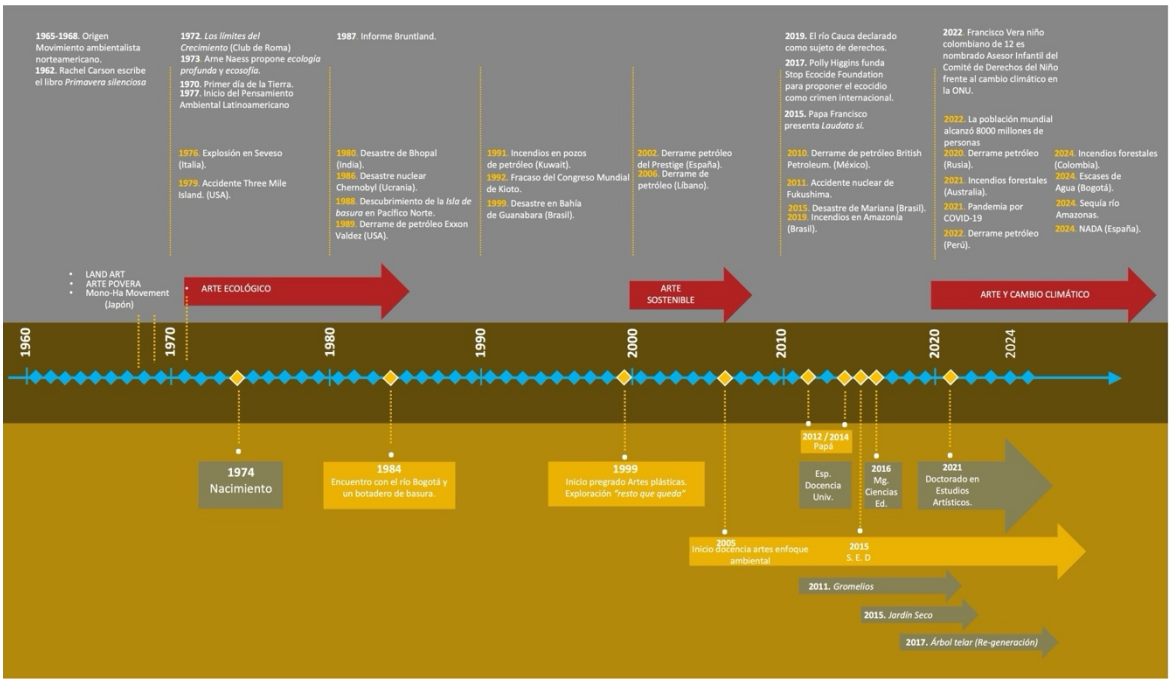
inherentes donde se considera la temporalidad, el punto de vista y otros elementos narratológicos (San Cornelio et al., 2022, p. 515). La herramienta fue útil para la comprensión, análisis y comunicación de la información encontrada, y también para estructurar y visualizar eventos catastróficos ambientales junto con sus relaciones causales socioculturales —originadas en decisiones de organismos gubernamentales, movimientos civiles y propuestas artísticas—, acercándolos a los propios eventos personales.

La línea de tiempo facilita una forma de narrar sucesos personales en el ámbito de la investigación-creación, sin convertirlos en "hitos" del artista-genio. Más bien, permite comprender cómo la afectación de la Casa Común repercute en la sensibilidad un individuo cualquiera (perenne y muy, muy frágil en el mundo) aportando un modo de entender la complejidad de la crisis ambiental sobre lo humano.

Finalmente, con el tejido del proceso de indagación, comparto la pregunta de esta investigación-creación. A raíz de lo indagado, vivido y narrado se presenta una pregunta distinta dentro de la versión del proyecto que sustenté ante jurados a causa de tejer las fibras des-ocultadas traídas de la experiencia vivida al desarrollo de la investigación creación.

La devastación de la tierra antes de nacer

Línea de tiempo teñida de devastación



Presento un contexto de la devastación de la tierra en términos de desastres ambientales y accidentes nucleares en diálogo con respuestas de entidades gubernamentales, el pronunciamiento de la población civil y el pronunciamiento de artistas en la época de 1960 a 1974. En la línea qué tiempo teñida de devastación se ha tenido en cuenta tres aspectos: uno la respuesta de entidades gubernamentales, dos la respuesta de la sociedad civil y tres la respuesta del ámbito de lo cultural y artístico. De esos tres aspectos, frente a algunos hechos significativos se ha elaborado fichas técnicas que amplían la realidad de los hechos y de la devastación. Cabe aclarar que en los párrafos siguientes al mencionar alguno de esos tres hechos el lector podrá ampliar la información al dar clic en el link aportado donde puede encontrarse la ficha técnica.

Por supuesto hay más hechos de desastres ambientales, accidentes nucleares, a gran escala y muchísimas más a escala micro. Referenciar todos esos hechos sería casi interminable, una tarea agotadora emocionalmente dada las características de las afectaciones y vulneraciones a todo nivel. Sería necesario recoger la devastación de la tierra para no olvidar y nos ayude a poner los pies sobre lo que estamos haciendo, en un ejercicio de memoria ambiental; tomar conciencia de nuestras acciones; generar responsabilidad ética; para aprender y transformar permitiendo ver la devastación como fuente de aprendizaje para imaginar una relación distinta con la tierra y, finalmente, para propiciar reflexión cultural pues recoger la devastación implicaría convertir los rastros y hechos en materia de reflexión ética, estética y política.

Por supuesto al momento de nacer recibimos la Casa común y ella nos acoge. Pero, también heredamos su degradación y devastación. Sin distinción de clase, de intelecto y sensibilidad, estamos al final de los tiempos de la especie humana, pues a raíz de la devastación de ecosistemas, estuvimos en riesgo de perecer, lo demostró la reciente pandemia por coronavirus en el año 2021.

Paradójicamente, seguimos trayendo más generaciones de humanos. ¿Les heredaremos una tierra devastada? A esas generaciones les quitamos la posibilidad de heredar y habitar una tierra vital, que no es la tierra de la parcela, sino aquella tierra vasta que excede el cuerpo físico individual, aquél cuerpo ampliado como bien lo dice la maestra Sonia Castillo "el planeta Tierra es el cuerpo de la vida que es nuestro primer límite".

Antes de nacer ya había devastación. La causa: exacerbada industrialización y extracción de recursos creyendo en un planeta del cual es posible extraer ilimitadamente "recursos naturales". Recordemos la carta del Jefe Seattle ante la propuesta del presidente de Estados Unidos en 1854 frente a la 'oferta' última por una gran extensión de tierras indias prístinas antes de concretar la amenaza del exterminio, y prometiendo crear una 'reserva' para el pueblo indígena.

La devastación de ecosistemas a causa del extractivismo desaforado, está ampliamente analizado en estudios científicos. Pero desde la literatura, en el año de 1924 con la novela de José Eustasio Rivera, La Vorágine, se entrevió una grieta donde la afectación ambiental es descrita (más no criticada) en el territorio colombiano.

Pocos años más tarde e 1932, silenciosamente comenzaría en la Bahía de Minamata (Japón) un hecho lamentable cuya repercusión se extendería décadas afectando la salud tanto de humanos como de distintas forma de vida marina. Se trata del desastre ambiental de Minamata[42] ocurrido por el vertimiento sistemático de 27 toneladas de compuestos de mercurio que se prolongó durante más de tres décadas en las aguas de la bahía por parte de la empresa japonesa Chisso Corporation (importante proveedora de cristal líquido). La afectación química alcanzó la vida humana originando enfermedades neurológicas que afectó tanto a adultos como a niños, muchos de ellos con secuelas congénitas debido a la ingesta de pescado y mariscos contaminados con mercurio.

[42] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_6f4c3862ca124cf1afec9a75dd4ef32a.pdf

En 1938 con el cortometraje The River[43], Pare Lorenz teje un canto fílmico al río Mississippi desde sus remotos afluentes hasta su furia torrencial, mostrando cómo la arrogancia humana convierte la tierra en devastación. Sin embargo, Pare concluye con una esperanza real, donde ingeniería y política pública siembran un reaparecer de la armonía con la naturaleza. ¿Cuántos ríos has padecido la misma suerte?

Dejé pasar mucho tiempo antes de animarme a ver la película Oppenheimer de 2023. Cuando finalmente accedí a verla, volvió a mí el sentimiento de decepción de ver el uso negativo de imaginación y creatividad humana. El film corrobora en julio 16 de 1945 la detonación de la primera prueba de a bomba atómica Trinity[44] sobre la superficie de la tierra. Fue el desierto de Nuevo México (Estados Unidos). ¿Un desierto no siente? La energía de la explosión fundió el suelo del desierto en un radio de 250 metros. El calor extremo transformó arena, cuarzo y feldespato en un nuevo vidrio radiactivo llamado trinitita, material que además de ser contaminante, se volvió objeto de colección, a pesar de su posible toxicidad. Veintidós días después de la primera prueba, se lanzaría una bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima, y tres días después otra sobre la ciudad de Nagasaki.

Un año después de ese nefasto suceso, en 1946, nace mi padre, y en 1952 mi madre. Mi padre y mi madre son también herederos de la devastación de la tierra. Serían muy niños cuando Gustavo Rojas Pinilla ordenó en 1956 en su dictadura la construcción de la llamada "Carretera de la Prosperidad". El objetivo conectar las ciudades de Barranquilla y Santa Marta. La infraestructura del proyecto terminó ocasionando una catástrofe[45] ecológica en la Ciénaga Grande de Santa Marta que es uno de los humedales más importantes del país. La vía interrumpió los flujos de agua dulce hacia la ciénaga, afectando drásticamente el ecosistema y provocando la muerte masiva de manglares. Un manglecidio. La alteración de los cauces hídricos rompió el equilibrio del ecosistema, afectando la biodiversidad —aves migratorias, peces, moluscos— y devastando las formas de vida de las comunidades que habitaban la región y dependían de la pesca como sustento diario. La carretera tomaría posteriormente el nombre de Troncal del Caribe y terminaría de construirse en 1960. Por ese entonces mi

[43] Encargado por la Farm Security Administration (antes Resettlement Administration) como parte del New Deal de Roosevelt, *The River* sigue la estela de *The Plow That Broke the Plains*—ambos documentales de denuncia ambiental—enfocándose esta vez en el río Mississippi y sus afluentes. El film denuncia cómo prácticas agrícolas intensivas y deforestación desenfrenada erosionan el suelo, arrastrándolo al Mississippi, provocando inundaciones devastadoras y empobreciendo a los agricultores. https://youtu.be/cw63iFg8OdI?si=CiLkS6T2bR5lvSRe

[44] El nombre "Trinity" fue elegido por J. Robert Oppenheimer, director científico del Proyecto Manhattan, para designar la primera prueba de una bomba atómica, realizada el 16 de julio de 1945 en el desierto de Nuevo México. Aunque nunca dio una explicación oficial detallada, Oppenheimer señaló que el nombre se inspiró en la poesía metafísica de John Donne**,** un poeta inglés del siglo XVII. En particular, se cree que se refería al soneto titulado: "Batter my heart, three-person'd God" ("Golpea mi corazón, Dios trino"). Fuente: *National Museum of Nuclear Science & History*. https://ahf-nuclearmuseum-org

[45] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_6fb8926c853c43fb8249a11d4d588179.pdf

madre tendría ocho años de edad y mi padre catorce. Logro imaginarlos en esa tierna edad de la niñez y de la adolescencia, contribuyendo con afán en las tareas familiares del campo y del trabajo en la plaza, según me cuentan ellos. En esos afanes, la vida cotidiana de múltiples generaciones humanas ocurren sin conocimiento de más pruebas nucleares auspiciadas por el país del norte. Pruebas sobre la superficie terrestre y, posteriormente en su interior durante un periodo que abarcó entre 1963 hasta 1992.

De igual manera en ese tiempo de los años sesenta, la tierra sigue siendo afectada por ese entonces con el "Agente Naranja" arrojado sobre las selvas de Vietnam durante la Guerra de Vietnam, dando inicio a la guerra química. El agente naranja fue rociado por el ejército de Estados Unidos sobre Vietnam principalmente entre 1961 y 1971, haciendo parte de la Operación Ranch Hand: campaña militar de guerra química cuyo objetivo era defoliar selvas y destruir cultivos que pudieran servir de refugio o sustento para el Viet Cong. Oficialmente en 1971, Estados Unidos detiene el uso del Agente Naranja por la presión pública y las crecientes evidencias de sus efectos devastadores[46]. Sería en 1970[47] debido a la afectación negativa del químico sobre las selvas y la vida silvestre vietnamita que Arthur Galston[48] pronunciaría por primera vez el término ecocidio en denuncia de la afectación que se hacía al oikos (casa).

Y es que en el año de 1960, se configura la toma de conciencia ambiental y el nexo con la ecología en Norteamérica motivada por los efectos de la guerra, la progresiva contaminación a causa de la industrialización. La adherencia del pensamiento ecológico al arte daría lugar al arte ecológico, su origen lo propondría la historiadora de arte Bénédicte Ramade ubicando obras iniciales de los artistas Alan Sonfist, Patricia Johanson y Mierle Laderman Ukeles (Demos, 2022). No obstante, las obras originantes de ese movimiento artístico comenzarían a fecharse a partir de 1965 como ocurre con la obra Time Landscape de Sonfist, "una obra con la intención de restaurar las especies vegetales que anteriormente poblaban ese espacio antes de que la contaminación vehicular las arruinara […]" su empresa no tiene nada de espectacular" (Demos, 2022. p. 34-35). De esa manera, Sonfist reconstruye un área botánica indígena, poniendo a los visitantes en contacto con la historia preindustrial de la región: una naturaleza precolonial de árboles de encinas, pacanas,

[46] Stellman, J.M. et al. (2003). *The extent and patterns of usage of Agent Orange and other herbicides in Vietnam*. *Nature*, 422, 681–687; Vietnam Red Cross Society. (2000). *Agent Orange in Vietnam: The Lasting Legacy*; United States Department of Veterans Affairs. (2024). *Public Health: Agent Orange Exposure*; Amnesty International. (2016). *Toxic Legacy of War*.

[47] Higgins, P., Short, D., & South, N. (2013). *Protecting the planet: A proposal for a law of ecocide*. Crime, Law and Social Change, 59(3), 251–266. https://doi.org/10.1007/s10611-013-9413-6

[48] Arthur Galston como el primer científico en usar públicamente el término "ecocidio" en un contexto internacional, al denunciar los efectos devastadores del uso de defoliantes como el Agente Naranja en la Guerra de Vietnam. Galston había participado en la investigación que llevó al desarrollo de esos químicos, pero luego se convirtió en uno de sus principales opositores por razones éticas.

enebros, arces y sasabras, tratando de preservar una ecología del mismo modo en que uno conservaría un edificio histórico (p. 36). Desde la mirada de Ardenne (2022) lo preponderante de la obra en mención es su instalación en pleno corazón de Manhattan, lo cual recupera un "perímetro de naturaleza" protegiéndolo de la promoción inmobiliaria para permitir la revitalización de la vegetación local.

Un año después, en 1961, como respuesta a la creciente preocupación e interés por el medio ambiente surgiría en Suiza la organización 'no gubernamental' Fundación del Fondo Mundial para la Naturaleza[49] con propósito de responder a la necesidad de proteger animales en riesgo de extinción. Recordemos que es tiempo de guerra en contra de la humanidad y de la tierra, de sus bosques contaminándolos con el químico nocivo, destruyendo el hábitat natural (Soler, 2017)[50].

Es un tiempo del llamado de la tierra. Un giro a ver de qué manera la idea de desarrollo, de dominación y lucha por los 'recursos naturales' tiene efecto negativo sobre el lugar que acoge la vida.

La reflexión del impacto de la ingeniería química sobre el ambiente natural, en 1962 llevaría a la bióloga marina y conservacionista estadounidense Rachel Carson a escribir el libro Primavera silenciosa (1962) —publicado cuatro años más tarde en 1966—. Carson alerta al mundo sobre los peligros del empleo indiscriminado de pesticidas para la salud humana, los insectos, los animales mamíferos y el medio ambiente natural, por primera vez en la historia de la humanidad "todo ser humano está ahora sujeto al contacto con peligrosos productos químicos desde su nacimiento hasta su muerte" (Carson, 2001. p. 24).

Carson provocó una reacción mundial inmediata y significativa, llevando a asumir una mayor conciencia pública sobre los problemas ambientales. El libro propició cambios en políticas públicas como, por ejemplo, la eventual prohibición de pesticidas en distintos países. La Primavera silenciosa, inspiraría el surgimiento de una nueva mirada sobre la tierra que desencadenaría desde el año de 1962 el movimiento ambientalista norteamericano.

Demos (2022) habla de una primera fase del arte medioambiental norteamericano en la década de los años 60's y ubica allí otra obra pionera Grass Grows (1966) del artista Hans Haacke. El artista da lugar a un

[49] Inicialmente llamada World Wildlife Fund, ha tomado el nombre de World Wide Fund For Nature (WWF).
[50] Soler, S. (2017, diciembre). *El ecocidio: ¿crimen internacional?* En Documentos de Opinión. Número 8 (Octubre-diciembre). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6361701

montículo de tierra que alberga algunos brotes verdes de plantas de rápido crecimiento que instala en la Galería Howard Wise de New York. Haacke, riega tanto las semillas (que también se encuentran al interior del montículo de tierra) como los brotes que van germinando hasta adquirir un color verde vivo. Las plantas, posteriormente, van tomando tonalidades amarillas y marrones. El tiempo de la instalación es largo, tras lo cual, al morir las plantas, pasan a completar los previsibles ciclos de vida: nacimiento, crecimiento, decaimiento y muerte (Romero, 2021).

En plena década ecologista, en 1967, ocurre una gran catástrofe en la historia del transporte marítimo de petróleo conocido como las "mareas negras". El barco superpetrolero Torrey Canyon, de 120.000 toneladas, "viajaba el 18 de marzo de 1967 a 17 nudos de velocidad cuando golpeó contra los arrecifes de Seven Stones, en el archipiélago de las Scilly, al Suroeste de Cornwall (Inglaterra), el violento impacto rasgó y abrió seis de sus tanques, además de dejar otros muy maltrechos"[51]. El accidente fue altamente catastrófico generando preocupación mundial. Así, las bahías y ensenadas de la cuidad de Cornwall quedaron sumergidas en una negra, espesa, y letal sustancia que destruyó todo a su paso. Más de 200.000 aves murieron y la industria de la pesca quedó completamente arruinada. Nunca antes se había enfrentado la humanidad a un accidente de este nivel y características (tomado de la misma fuente en internet).

En1968, Nobuo Sekine, artista japonés adepto al movimiento artístico de posguerra y vanguardia denominado Mono-ha (la escuela de las cosas), crea la obra Phase-Mother Earth con la que juega a la doble pulsión entre estropear y reparar. ¿De qué manera juega es posible jugar con la afectación? Sekine cava un agujero circular de dos metros de diámetro por dos de hondo sacando la tierra de un lugar al aire libre. Con la tierra extraída construye una torre compacta y cilíndrica conservando las dimensiones del agujero recién excavado. Transcurrido un tiempo, el artista destruye la torre cilíndrica, rellena el agujero con la tierra nuevamente disimulando su existencia. Con ello, la apariencia original y primera del sitio recupera sus derechos. A la violencia de la excavación le ha sucedido la reparación del rellenado. En palabras de Ardenne (2022), "[…] existe la preocupación del artista por no violentar la forma y la naturaleza del ecosistema en el que trabaja […]" (p. 155).

En el ámbito colectivo de la creación artística, se considera a la exhibición Earth Art en 1969 una de las primeras muestras sobre el tema ambiental. La muestra fue presentada en el Johnson Museum of Art de la Universidad de Cornell (Ithaca, New York). La muestra presentó una serie de trabajos dentro del naciente

[51] Recuperado en: https://cetmar.org/documentacion/mareas_negras_catastrofes.htm

movimiento artístico de la época denominado como Land Art (Arte de la tierra) con otros artistas como Robert Morris, Denis Openheim y Robert Smithson (Demos, p. 34). "Con mi arte denuncio el antagonismo entre la naturaleza y la civilización, (…), es por eso que coloreo mi cuerpo, mi sexo, y las aguas del mundo" (p. 377). Finalmente, una "creación cargada de sentido que sugería que el momento de la acción ecológica y el refuerzo de la naciente ecología llamada política había llegado." (p. 377).

En 1968, dentro del *Land art* latinoamericano, el artista uruguayo Nicolás García Uriburu pinta con color verde el Gran Canal de Venecia en la Bienal de Venecia (Italia). Según Ardenne (2022), Uriburu, como lo haría Rachel Carson, "lanza una advertencia, muy visible y de gran impacto sobre las poblaciones enfrentadas a sus coloraciones" (p. 376-377).

Llegados a la década de 1970, la tierra contó con diferentes hechos que marcaron, por un lado, una época de desarrollo tecnológico y, por otro, el avance cultural ambiental en el mundo. Ejemplo de ello, por abril de ese mismo año se instaura y celebra por primera vez el Día Internacional de la Tierra como modo de crear 'conciencia común' sobre los problemas de sobrepoblación, contaminación, conservación de biodiversidad, calentamiento global que acaecen sobre la Tierra.

Un año después, en 1971, surge la organización ambientalista Greenpeace.

Y en 1972, se presenta al mundo el informe *Los límites del crecimiento* realizado por el Club de Roma, fundado en1968. Esa organización, calculó a través de modelos computacionales los efectos negativos sobre el medio ambiente del crecimiento demográfico, la industrialización, la contaminación, la producción alimentaria y el agotamiento de los recursos. (Demos, 2020. P. 13), advirtiendo a los distintos poderes económicos y gubernamentales el progresivo desgaste de los recursos para la vida y la llegada a tope de los límites planetarios.

Ese mismo año, el artista-ecólogo brasilero Franz Krajcberg levanta a manera de gesto creativo ecológico una primera cabaña de madera al interior de la selva brasilera (Ardenne, 2022) lo que revela una preocupación ecológica abiertamente comprometida a convivir con la naturaleza. Años después, en 1978, el gesto artístico-ecológico de Krajcberg sería inspirador y originador del Manifesto do Naturalismo Integral ou Manifiesto do Rio Negro[52], firmado en compañía del crítico de arte francés Pierre Restany y el artista Sepp Baendereck (p.

[52] El aporte de este manifiesto para el arte latinoamericano consiste en que introduce la conciencia ecológica a finales de la década de los 70's, situando la Amazonía como lugar de pensamiento artístico. De igual manera, redefine la relación entre arte y naturaleza,

320). Por ese mismo año, durante la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, el Primer Ministro de Suecia, Olof Palme, evocó la idea de ecocidio como crimen internacional[53].

Siguiendo con el manifiesto conviene ubicarlo en su contexto…

> …y leer sus implícitas preocupaciones de finde los años setenta, cuando el mundo acaba de sufrir uno tras otro dos desastres de petróleo (1973 y 1979) y entra en una crisis doble: económica que pone en peligro el modelo dominante del productivismo; y simbólica, que impulsa la idea de que otra forma de vida, menos mecánica y más espiritual es posible. Dentro de tal espíritu, este manifiesto impone de manera legítima las reivindicaciones naturistas que incluye, comenzando por el llamado un arte de lo sensible cuyo motor sea esta nueva alianza: la del artista casado con la naturaleza, seguro de que el suplemento vendrá sobre todo de ella, promover un arte estrictamente ecológico en relación etimológica con la economía de nuestra casa principal, la Casa Tierra (Ardenne, 2022, p. 330).

Por la época de 1971, mi padre se encuentra en sus primeros veinticinco años de vida. Mi madre contaría con apenas diecinueve años. Según me cuenta mi padre, se conocieron cuando ella cumplió veinte. Antes de su encuentro, mi padre recorrió el país por varias ciudades. En 1971, la Bahía de Cartagena sufrió gran contaminación[54] por mercurio debido a los vertimientos industriales de la empresa Alcalis de Colombia. Aunque la planta cerró en 1993, el mercurio aún persiste en el ecosistema acuático[55]. Ese metal ha causado graves impactos en la biodiversidad marina y en la salud humana, ya que se acumula en los organismos y entra en la cadena alimentaria. Las comunidades que consumen pescado y mariscos contaminados enfrentan riesgos neurológicos, renales, inmunológicos y congénitos, incluyendo la transferencia de mercurio al feto y a través de la leche materna. La exposición crónica ha producido efectos cognitivos severos y afectaciones en la

---

y propone un arte ético y crítico frente a la devastación ambiental. Podría decirse que principalmente transforma la naturaleza devastada en problema estético, político y cultural del arte. Ver en https://icaa.mfah.org/s/es/item/805796 -?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-1116,0,3930,2199

[53] Fundación Stop Ecocidio (2021). *Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. Comentario acerca de la definición.*

[54] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_52c3676aeaa84e8090f67301587c3666.pdf

[55] Montaño, John. "Contaminación De La Bahía De Cartagena Entra Por El Canal Del Dique." *El Tiempo*, 22 Sept. 2021, www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/bahia-de-cartagena-encuentran-altos-niveles-de-mercurio-plomo-y-niquel-619784.

reproducción de especies marinas. La remediación de esta contaminación histórica sigue siendo una prioridad para mitigar sus consecuencias.

De parte de entes gubernamentales internacionales que representan a los distintos países surge La Cumbre de la Tierra En 1972.

En 1972 se crea el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA)[56] como un actor clave en la gobernanza ambiental global. Ha promovido políticas de desarrollo sostenible, fomentado la transición hacia una economía baja en carbono y fortalecido la participación de los Estados en temas ambientales, especialmente tras la consolidación de la Asamblea de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente. El PNUMA tuvo un papel fundamental en la Convención de Minamata sobre el mercurio, una iniciativa clave para abordar la contaminación por este metal tóxico. Desde su adopción en 2013, el PNUMA ha actuado como secretaría interina, coordinando esfuerzos globales para reducir la exposición al mercurio y proteger la salud humana y ambiental. A través de evaluaciones iniciales y planes de acción nacional, más de 40 países han comenzado a gestionar adecuadamente el uso de mercurio, especialmente en la minería artesanal de oro. La convención ha permitido establecer compromisos internacionales claros y mecanismos de monitoreo, consolidando la gobernanza ambiental frente a sustancias químicas peligrosas y ofreciendo un modelo para futuras negociaciones multilaterales sobre seguridad química.

Ana Mendieta —artista cubana radicada en Estados Unidos—, realiza su exposición *Earth Body, Sculpture and Performance*[57] entre 1972–1985, reuniendo su trabajo icónico de 'poética radical' donde el cuerpo y la tierra se funden en un solo lenguaje. Mediante performances, fotografías e instalaciones, Mendieta exploró la identidad, el exilio, la espiritualidad y la relación profunda entre cuerpo, naturaleza y territorio. Su cuerpo, muchas veces utilizado como herramienta simbólica, se convirtió en canal para hablar de vida, muerte y 'regeneración'. Las performances de la artista son ambiguas "[…] lejos de aniquilarse, de desear no ser tenida en cuenta, quiere por el contrario importar […]" (Ardenne, 2022. p. 169). Además "disfrazarse de hierba es actuar de manera tal que le permita sentirse cerca de la naturaleza al punto de adoptar una actitud mimética que es también recordatorio necesario […]", "[…] el recordatorio de que lo humano es también naturaleza" (p. 169).

[56] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_a05b8cd03b194e37a494ff371cd90d70.pdf
[57] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_2afee05fdb2f43be98a55bcef20c8c2e.pdf

A través de gestos íntimos como enterrarse en la tierra, marcar siluetas con fuego o cubrirse de flores y sangre, Mendieta formuló una crítica a las estructuras de opresión patriarcal y colonial. Su obra incorpora influencias del arte indígena, la santería, el feminismo y la ecología, proyectando una visión donde el cuerpo femenino no es objeto sino sujeto de transformación. En sus piezas, la tierra no es un escenario pasivo sino un agente vivo y espiritual que acoge, borra y cicatriza.

Earth Body de Mendieta, es más que una exposición retrospectiva; es una constelación de gestos rituales donde lo político y lo poético se entrelazan. Mendieta 'denuncia la pérdida del hogar' y las heridas del exilio, al tiempo que propone una reconciliación con la tierra como matriz vital. Su obra permanece como una llamada urgente a restaurar el vínculo entre lo humano y lo natural, a través de una estética encarnada, sensible y profundamente crítica.

En 1973, el filósofo ambientalista Arne Naees presenta la idea de 'ecología profunda' y el término ecosofía. En el mes de noviembre de ese mismo año fui concebido.

La tierra heredada

Continuando con la aportación de información sobre accidentes y desastres nucleares que han devastado la tierra, comienzan a aparecer manifestaciones gubernamentales, de la población civil y del ámbito de la creación artística. Se incorpora así, las manifestaciones de artistas que comienzan a plantear en sus obras interés por el medio ambiente y la naturaleza.

El 1 de junio de 1974, una explosión devastadora sacudió la planta química de Nypro en Flixborough[58], Reino Unido. La causa fue una fuga de ciclohexano provocada por una modificación técnica no adecuada en uno de los reactores. El estallido mató a 28 personas, hirió a decenas más y destruyó más de 1800 viviendas, fábricas y comercios. La nube tóxica liberada durante la explosión afectó no solo a los trabajadores de la planta, sino también a los habitantes de la comunidad circundante. Este evento marcó un antes y un después en la historia de la seguridad industrial en Europa.

[58] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_1c62e398e0824568a011fbecacdb8316.pdf

Nací el 20 de agosto de 1974, y al momento de recoger el oxígeno en mi primera bocanada de aire, ya recibía en heredad un planeta Tierra devastado. El nombre de John Jairo me fue dado porque en aquella década ese era un nombre de moda. En realidad, me registraron ante la notaría como si hubiese nacido el 21 de agosto; mis progenitores dejaron pasar el tiempo prudencial para ese evento, por tal motivo en mi cédula aparece esa fecha. A veces pienso que hasta la fecha de nacimiento me fue impuesta. Pero, también, a veces bromeo diciendo que mi cumpleaños se extiende por dos días. Recuerdo que a la edad de seis o siete años, mi madre solía llamarme John F. Kennedy. Ella cuenta que de pequeño, yo era de tez blanca, cabello rubio ojos azules, y que solía dejarme crecer el pelo porque le gustaba hacerme un peinado enchurcando, es decir, entorchando mechones de mi pelo. Creo que por eso, en ocasiones, también me llamaba John Baker. Ese era el nombre del protagonista rubio, de tez blanca y ojos claros de la serie norteamericana de finales de los 70's CHiPS Patrulla motorizada.

De forma aliciente a nacer en un planeta devastado existían personas que abogaban por una sensibilidad y respeto planetario. En el año de 1974, la artista cubana Ana Mendieta daba nacimiento a su performance Grass Breathing en el intento por "encarnar la naturaleza como artista y encarnar la obra en ella de modo respetuoso" (Ardenne, 2022. p. 168). Con Grass Breathing, la artista absorbe la naturaleza, invitándonos a convertirse uno mismo o la obra en un componente de ella dando la impresión de que es la superficie del suelo verde del césped el que respira. Así, el suelo verde es convertido en un organismo vivo y agitado por fuerzas misteriosas que lo hubieran dotado de un dispositivo de respiración pulmonar comparable aquel del que disponen animales y humanos, "esta pulsión al mimetismo es radical, acaso cuestionable: aquí el humano desaparece lisa y llanamente, se entrega por entero a la naturaleza, en la que se hunde, se convierte en el equivalente de su servidora".

Dos años después, en 1976, ocurría el Desastre de Seveso[59] (Italia). El 10 de julio de 1976, una ruptura en el reactor de la planta química ICMESA, liberó alrededor de tres toneladas de dioxina TCDD, una sustancia altamente tóxica. La nube química afectó más de 1.800 hectáreas y expuso a unas 37.000 personas. Aunque no se reportaron muertes inmediatas, el impacto en la salud y el medio ambiente fue devastador: se registraron enfermedades dérmicas, malformaciones en fetos y se sacrificaron más de 80.000 animales para evitar la contaminación de la cadena alimentaria. El evento marcó un precedente en la legislación europea sobre el manejo de sustancias peligrosas e inspiró la creación de la Directiva Seveso I. Como señalan Porta y Boffetta

[59] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_1c5f7392031e44f1ac1a13ae06e3cda9.pdf

(2001)[60], el desastre de Seveso puso en evidencia la necesidad urgente de regular los riesgos industriales a gran escala y se convirtió en un catalizador para cambios normativos en la Unión Europea.

1977, inicia el Pensamiento Ambiental Latinoamericano.

En 1979, el mundo padecía otro accidente nuclear en la planta de Three Mile Island en Pensilvania (USA) a raíz de una serie de fallos en el sistema de refrigeración del reactor ocasionando la fusión parcial de su núcleo. Aunque no hubo muertes directamente atribuibles al accidente, causó preocupación pública sobre la seguridad de la energía nuclear y provocó cambios significativos en la regulación nuclear en los Estados Unidos.

Entre 1974 y 1975, los incendios forestales que afectaron a Australia[61] constituyen una de las tragedias ambientales más graves del país, arrasando cerca del 15% de su territorio. Las regiones más afectadas fueron Nueva Gales del Sur, Victoria y el Territorio del Norte. Se destruyeron más de 117 millones de hectáreas, con consecuencias devastadoras para la biodiversidad y los ecosistemas: miles de animales murieron o perdieron su hábitat, y muchas especies vegetales no lograron regenerarse. Las comunidades humanas también enfrentaron pérdidas inmensas: viviendas destruidas, desplazamiento de familias, impactos económicos en sectores rurales y un aumento en enfermedades respiratorias por la densa nube de humo. Factores como la sequía, el calor extremo y una deficiente gestión del suelo agravaron el desastre, subrayando la necesidad urgente de fortalecer las políticas de prevención y manejo ambiental.

La Organización del Tratado de Cooperación Amazónica (OTCA)[62] fue creada en 1978 por ocho países amazónicos (Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Guyana, Perú, Surinam y Venezuela). Es el único bloque socioambiental regional dedicado a la protección y el desarrollo sostenible de la Cuenca Amazónica. Su labor se enfoca en fomentar la cooperación regional en dimensiones políticas, técnicas y sociales, promoviendo la participación de gobiernos, comunidades, científicos y sociedad civil. Destacan sus logros en gobernanza del agua, conservación de ecosistemas, fortalecimiento institucional y monitoreo ambiental regional, especialmente a través del Programa de Acciones Estratégicas y el Proyecto Cuenca Amazónica.

[60] Porta, D., & Boffetta, P. (2001). "Cardiovascular diseases and cancer in workers exposed to dioxin: An update meta-analysis of the epidemiologic evidence". *Occupational and Environmental Medicine*, 58(11), 681–688. https://doi.org/10.1136/oem.58.11.681
[61] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_0c440cd3deca489bb9c6c8178b1e8919.pdf
[62] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_9a020c04deb54619ab80b8f5fea4ea8a.pdf

Sin embargo, la OTCA enfrenta importantes desafíos: limitada coordinación entre los países miembros, escasa participación comunitaria y falta de respuesta ante crisis como los incendios forestales en la Amazonía. La politización de las relaciones internacionales ha obstaculizado acciones conjuntas, y persisten críticas sobre la eficacia de sus políticas frente a la magnitud de la deforestación, el cambio climático y las amenazas a la biodiversidad. A pesar de ello, la OTCA sigue siendo una plataforma estratégica con gran potencial para liderar la defensa integral del bioma amazónico.

En 1980, yo comenzaba la vida escolar en kínder. Y por ese año elaboraría el dibujo de las 'urracas parlanchinas'.

Ese mismo año, ocurre el desastre de 'Bhopal': la fuga de gas tóxico en la planta química de la Union Carbide en Bhopal (India). Resultó en una de las peores tragedias industriales de la historia, causando miles de muertes inmediatas y dejando un legado de daños ambientales y de salud a largo plazo en la comunidad.

Al año siguiente, yo entraría a la escuela primaria y me divertía construyendo walkie-tolkies de juguete con partes sobrantes de madera y puntillas que mi padre nos facilitaba después de construir marcos de madera que él elaborara para la casa. Desconociendo la devastación de la Casa Común hasta entonces a causa de desastres y accidentes, de niño llevaba una vida feliz e imaginativa en la que los dotes para el dibujo se expresaban tempranamente.

En 1980 el artista Joel Hubaut, trabaja en espacios verdes de la ciudad francesa de Saumur, y decide reemplazar las plantas de aparador, inútiles salvo para fines decorativos, por zanahorias. Es una "acción-performance-hortícola" como lo indica el artista (Ardenne, 2022). Anticipa así, en el arte la agricultura urbana colaborativa, y con décadas de antelación incita a comprometerse "[…] con el circuito del productor al consumidor y, al pie de la ventana del departamento, un consumidor que es también el productor en persona" (p. 455).

Tiempo después, entre 1981 y 1982, la artista colombiana Alicia Barney Caldas crea la obra *El Ecológico*[63], una obra conceptual pionera de la relación arte y ecología en Colombia. La serie está compuesta por diez periódicos intervenidos que sustituyen el nombre del diario original por el título "El Ecológico", estampado en tinta verde. A través de esta acción, la artista denuncia la superficialidad y omisión de los medios masivos frente a

[63] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_811f4da03c474aa6b88e8c24ff948616.pdf

problemáticas ambientales y sociales críticas. Cada periódico incluye frases selladas como "en peligro de extinción" o "sin peligro de extinción" para señalar qué aspectos de la sociedad están amenazados y cuáles perpetúan estructuras de poder.

La obra aborda temas como la devastación ecológica, la violencia de género, la marginalización de los pueblos indígenas y los cánones de belleza impuestos. La estética minimalista, al servicio del mensaje político, transforma al periódico —símbolo de la información pública— en un medio de crítica y subversión. El Ecológico busca despertar conciencia ante la indiferencia social, invitando al espectador a romper con la pasividad y asumir una posición activa frente a la degradación del entorno. En palabras de Barney:

> […] veo mi obra como una manera de hacer camino lentamente y a conciencia donde cada pieza es un hito producto de una búsqueda siempre actuante y transformadora. […] responden más bien a un afán de comprender la relación del humano con la naturaleza, en el contexto del avance continuado hacia la destrucción del planeta como lo conocimos"[64].

Reconocida por críticos de arte por su capacidad de articular arte y activismo, esta obra inaugura una línea de trabajo comprometida con la ética ambiental, el cuestionamiento del discurso hegemónico y la denuncia de la injusticia sistémica. Aunque su lenguaje visual ha sido considerado poco accesible para ciertos públicos, su vigencia y radicalidad la convierten en una referencia clave en la historia del arte ecológico en América Latina.

Volviendo a Ardenne (2022), entre mayo y septiembre de 1983, muchos colectivos de artistas plásticos y artistas independientes deciden actuar en diversos lugares de las ciudades de Quebec, Montreal, Chicoutimi y Rimouski de Canadá, los lugares no son al azar pues cada uno es un polo de una tensión ecológica, de un problema ambiental o el lugar de protestas locales contra una empresa ecocida" (p. 345). Los grupos de artistas, actúan en mayo de ese mismo años en el aeropuerto de Riviere-du-Loup (Quebec) en compañía de doscientas personas recostándose sobre el pavimento del aeropuerto con el fin de "protestar contra las emisiones de productos químicos tóxicos vertidos en los bosques para tratar enfermedades que afectaban a ciertas especies de árboles" (p. 345-346).

[64] ERRATA. (2014). *Polémicas ambientales-prácticas sostenibles*. Revista de Artes Visuales, (10), p. 239.

En otra ciudad y en ese mismo año, la artista Mierle Laderman Ukeles realizaba su obra The Social Mirror consistente en un camión de basura recubierto de espejos y paseado a lo largo de las calles de Nueva York con lo que los transeúntes ven su propia imagen reflejada viéndose agregados al vehículo. Según Arden, la obra de la artista es interesante al decir "nosotros humanos, somos el pueblo de los desechos, nos guste o no" (p. 394).

La Red Latinoamericana de Cooperación Técnica en Parques Nacionales (REDPARQUES)[65] es fundada en 1983 con el objetivo de fortalecer la gestión de áreas protegidas en América Latina y el Caribe mediante la cooperación entre países. Ha promovido el intercambio de experiencias, la formación de profesionales y la consolidación de una agenda regional en biodiversidad. Su papel ha sido reconocido internacionalmente, como en la COP 13 del Convenio sobre la Diversidad Biológica.

Sin embargo, REDPARQUES enfrenta retos importantes: la implementación desigual de estrategias entre países miembros y la amenaza constante a los parques nacionales por deforestación, minería ilegal y cultivos ilícitos. Estos desafíos revelan la necesidad de una coordinación más efectiva y de estrategias sostenibles para conservar los ecosistemas críticos de la región. Pese a estas dificultades, REDPARQUES ha demostrado ser una plataforma clave para la colaboración regional en conservación ambiental.

En 1984 ocurre mi vivencia, en la niñez, de haber vivido y jugado cerca de un río muerto y a un botadero de basura.

[65] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_e537d745b3d14fccbf8385877725c66e.pdf

Imagen 2
En la imagen se puede ver la cercanía del lugar de vivienda con respecto al río Bogotá.
Fotografía de pantalla (toma aérea).
Google Earth del barrio Ciudad Latina
Año: 2024.



El río muerto es una imagen recurrente de mis recuerdos de niño: la imagen de una naturaleza vulnerada y devastada, opuesta a aquella saludable que ofrecía la televisión de la época a las distintas generaciones de humanos a través de programas familiares como Naturalia o National Geographic. El río muerto como ejemplo de la Casa Común devastada llegó a instalarse como sueño recurrente en mis noches de descanso, dejando de ser un relato silencioso de la cotidianidad para configurarse como grito y angustia dentro del ámbito común del mundo onírico. ¿Cuántos más soñaran en pesadilla con la devastación terráquea?

Recuerdo que visitaba el río muerto bajo la tares de deshacerse de la basura producida en la casa. Insisto, deshacerse de la basura es una práctica común —casera, de los barrios, de las ciudades, de los países; por tanto, práctica cultural—. Visitaba, pues ese río en compañía de mis hermanas. Y llamaba mi atención sus colores, grises y oscuros. Veía el río y sentía conmoción de verlo oscuro, estático y mal oliente. ¡Qué pesar ese río! Decíamos con mis hermanas. También me causaba temor ver el color negro del río; colores disonantes

dentro del verde pasto de la otra orilla donde ya se erguían las montañas. También íbamos a jugar cerca a aquél río. En conversaciones recientes, una de mis hermanas mayores recuerda:

> "Claro que si daba miedo, pero… sí, ¡realmente era muy bonito el verde que había de la otra orilla!". "Con un palo tratábamos de coger la espuma del río"[66].

El libro *Las Venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, significó un enigma para mi mente de niño en aquella época, pues relacionaba la imagen y el título del libro en su portada coincidía con la realidad cotidiana de mi experiencia infantil: el barrio en que viví, al extremo sur de la cuidad cuyo nombre es Ciudad Latina, y la imagen de una roja gota de sangre que cae por Sur América hasta la Patagonia, en mi mente de niño, no era distinta a la una gota de color negro de ese río: el río Bogotá.

Los botaderos de basura se instalan en el sur. Por la época de los años cincuenta y sesenta el basurero es "símbolo del carácter taimado e inasimilable de los desechos de producción" (Ardenne, 2022). Mi imaginación de niño jugaba a unir basura con sur para decir 'ba-sur-ero'. Muchos años después, encontraría el documental Waste Land (2009) con el que Vik Muniz, artista brasilero, recupera su trabajo artístico en relación al trabajo de recicladores en uno de los botaderos de basura más grande del mundo: zona Jardín Gramacho del barrio periférico Duque de Caxias (sur de Brasil) en Río de Janeiro. Antecesores del arte con basura, son artistas como Arman, Jean Tinguely, John Chamberlain iniciadores de un primer arte del reciclaje, aunque usaban chatarra para sus esculturas no eran alusivas al tema ecológico. (Ardenne, 2022).

En el año de 1985, incluye el término de ecocidio en el párrafo 33 del documento presentado al Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas en que se lee:

> "…algunos miembros de la Subcomisión propusieron que se ampliara la definición de genocidio para abarcar el genocidio cultural o «etnocidio», y también el «ecocidio», es decir, las alteraciones nocivas, a menudo irreparables, del medio ambiente -por ejemplo, por explosiones nucleares, armas químicas, contaminación grave y lluvias ácidas, o la destrucción de

[66] En conversación personal vía WhatsApp.

> las selvas pluviales- que amenazan la existencia de poblaciones enteras, ya sea deliberadamente o por negligencia culposa. Con demasiada frecuencia, los grupos autóctonos son víctimas silenciosas de tales acciones"[67].

Tenía dos años de familiaridad con el río muerto, cuando en 1986, ocurre el desastre de la planta nuclear de Chernóbil[68] en Ucrania. El accidente resultó de una explosión que liberó masivamente radiación causando contaminación ambiental a gran escala y afectando la salud de las personas y la vida silvestre en la región. Fue el 26 de abril cuando una explosión en el reactor número cuatro de la planta provocó el que se considera el mayor accidente nuclear de la historia sobre el planeta Tierra. Ocurrió durante una prueba de seguridad que resultó en una liberación masiva de material radiactivo, afectando principalmente los países de Ucrania, Bielorrusia y Rusia. Se estima que al menos 4.000 muertes están vinculadas a enfermedades provocadas por la exposición radiactiva, y la zona sigue siendo inhabitable décadas después. Sin embargo, la vida silvestre en Chernóbil se ha recuperado, de igual manera su hábitat. Las distintas formas de vida se han adaptado a ese lugar[69].

En 1988 el mundo se entera de la Isla de basura[70] en Pacífico Norte. Se le conoce como 'La Gran Mancha de Basura del Pacífico', esta representa una de las devastaciones ecológicas más alarmantes del planeta. Más del 80% de la basura provienen de actividades terrestres, mientras el 20% restante tiene origen marino, especialmente pesquero; afectando directamente la vida marina de aves como el albatros quien confunde plásticos y se los da a sus crías como alimento. O, tortugas que ingieren bolsas plásticas confundiéndolas con medusas. Y qué decir de los mamíferos marinos, estos quedan atrapados en redes de pesca abandonadas. Por otro lado, la basura atrapada en la isla, desprende micro plásticos que interfieren en el proceso básico de fotosíntesis del fitoplancton, alterando así, y gravemente, las cadenas alimenticias; es una amenaza a la seguridad alimentaria mundial.

El 24 de marzo de 1989 ocurre el Derrame de petróleo Exxon Valdez (USA).

---

[67] Recuperado en https://fundacionsolon.org/2021/02/11/el-debate-internacional-sobre-el-ecocidio/
[68] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_26dfadd7345d469b837ceed1160abbde.pdf
[69] Diversidad de documentales presentan la vida actual de ese lugar, ver, por ejemplo: https://youtu.be/AkaoA3mFqY4?si=J8KVo0Dtxp2wjQRA
[70] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_d6a53748fb564c6788aa1fc4e8c09ba1.pdf

Ahora bien, quiere decir esto que en poco más de una década, de 1974 a 1986, ocurrieron tres desastres dentro de la Casa Común, impactando al medio ambiente y que sumados a otros desastres, accidentes y prácticas extractivistas, de acuerdo con Gadotti (2002) debido al descontrol de la producción industrial podríamos destruir toda la vida del planeta. "Es a esa posibilidad la que podemos denominar la era del exterminio (p. 27). En esta era pasamos del modo de producción al modo de destrucción. Una era donde "La posibilidad de autodestrucción nunca más desaparecerá ya de la historia de la humanidad. De aquí en adelante todas las generaciones se verán confrontadas con la tarea de resolver el problema."[71]

En 1988 James Hansen (experto en climatología de la NASA) pronuncia la histórica conferencia ante el Senado de los Estados Unidos donde explicó que en lo que la vida de la civilización humana llevaba ese año, se habían alcanzado unas temperaturas que no tenían que ver con una variación natural del clima sino con el aumento de la contaminación atmosférica causada por las actividades industriales. Sin embargo, años posteriores ocurrirían otros desastres ambientales, como por ejemplo en 1991: los incendios en pozos de petróleo de Kwait.

La Convención Marco de Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (CMNUCC)[72] se creó en 1992. La Convención fue adoptada en 1992 durante la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro realizada en ese año, como un tratado internacional para coordinar la respuesta global frente al cambio climático. Con 198 países aliados se convirtió en el principal espacio de negociación frente a la ONU para acciones climáticas. A través de sus conferencias anuales (COP), la convención ha impulsado acuerdos fundamentales como el Protocolo de Kioto (1997), que comprometió a países desarrollados a reducir un 5% de sus emisiones respecto a 1990, y el Acuerdo de París (2015), que busca limitar el aumento de temperatura a menos de 2°C y fomentar esfuerzos hacia 1.5°C, con metas nacionales flexibles y financiamiento para países en desarrollo.

Pese a sus logros, la CMNUCC enfrenta críticas por la desigualdad entre países participantes, el peso del lobby corporativo y la limitada atención a la justicia climática. La implementación desigual y la falta de mecanismos vinculantes han debilitado la eficacia de sus acuerdos. Iniciativas como el Mecanismo Internacional de Varsovia para Pérdidas y Daños (WIM) resaltan la urgencia de brindar apoyo real a las comunidades más vulnerables. En conjunto, la CMNUCC sigue siendo una herramienta vital, pero requiere transformaciones estructurales para enfrentar la crisis climática con equidad y efectividad.

[71] (Schmied-Kowarzik, citado por Gadotti, 2002. p. 27).
[72] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_c9f66bbc773c41ceb8ec6283a8ef64ae.pdf

Por ese años de 1992, de parte del ámbito artístico, Demos (20202) ubica la exposición de arte Fragile Ecologies, exposición que ofreció un recorrido entorno a la formación del arte centrado en la ecología desde los años sesenta. Siendo una de las primeras exposiciones en examinar la formación histórica del "arte medio ambiental" [73], la crítica que hallamos en Demos, refiere a que esa exposición en su recorrido por la formación del arte centrado en la ecología "tendió a reducir la complejidad del medio ambiente, presentando una imagen esencialista e idealizada de él."[74] No obstante, a mediados de los 60's, ya había conceptualizaciones más elaborada sobre la ecología para abarcar los sistemas sociales, tecnológicos y biológicos.

Fragile Ecologies, surge del clima político y social de la década de los sesenta, cuando "un grupo de personas cada vez más numeroso de Estados Unidos empezó a cuestionar los valores tradicionales y las políticas gubernamentales sobre Vietnam, la segregación racial, el estatus de las mujeres y el medio ambiente" (Demos, 2020, p 34).

> Inspirándose en publicaciones importantes sobre el medio ambiente, Silent Spring, The Population Bomb, y, Los Límites del crecimiento, estos artistas tomaron la naturaleza como punto de partida y comenzaron a interpretar sus fuerzas generadoras de vida a través de creaciones radicales que apuntaban a otro tipo de arte.[75]

Revelador e inspirador para mi propuesta de investigación-creación dado que:

> La mayor parte de las obras expuestas en "Frágile Ecologies", junto con los proyectos referenciados en su catálogo, desarrollaban un modelo de lo que podría llamarse una "eco estética restauracionista", una forma de arte en la que se imaginan y ponen en práctica modos de reparar hábitats dañados y sistemas ecológicos degradados. (p. 35).

[73] Demos. (2020). p. 34.
[74] Demos. (2020). p. 40
[75] (Matilsky citado por Demos, 2020. p. 35).

Nuevamente del ámbito gubernamental, creada en 1992, la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales de México (SEMARNAT)[76], lidera las políticas de protección ambiental y gestión sostenible de los recursos naturales en México. Entre sus principales logros destacan la creación de áreas naturales protegidas para conservar la biodiversidad, el desarrollo del Sistema Nacional de Información Ambiental (SNIARN) para la toma de decisiones basadas en datos, y su participación en tratados internacionales como el Acuerdo de París. Sin embargo, enfrenta críticas por su débil regulación a la industria minera —como se evidenció en el derrame tóxico del Grupo México en 2014— y por la desigualdad en la implementación de políticas ambientales, especialmente en comunidades vulnerables. El cierre del Fideicomiso Sonora en 2017 sin reparación efectiva a los afectados consolidó una percepción de abandono institucional. En conjunto, la SEMARNAT ha impulsado avances relevantes, pero sigue confrontando desafíos estructurales de equidad, vigilancia y gobernanza ambiental.

En 1993 en Colombia el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible[77]. Es la entidad responsable de liderar las políticas públicas ambientales y promover el desarrollo sostenible del país. Entre sus logros más relevantes se destacan la creación del Sistema Nacional Ambiental (SINA), la ampliación de áreas protegidas, el impulso a las energías renovables y el fortalecimiento de estrategias para la conservación de la biodiversidad. A nivel internacional, ha tenido un papel protagónico en acuerdos como el Acuerdo de París y el Pacto de Escazú, priorizando la justicia ambiental y la participación ciudadana.

No obstante, enfrenta desafíos estructurales: la limitada presencia estatal en regiones apartadas, la falta de recursos técnicos y financieros, la fragmentación institucional y las tensiones constantes entre intereses económicos y sostenibilidad ambiental. A pesar de estos retos, el ministerio ha avanzado en la regulación ambiental y sigue siendo un actor clave en la construcción de políticas públicas orientadas a preservar los ecosistemas estratégicos de Colombia. Su impacto futuro dependerá del fortalecimiento institucional y del compromiso político para equilibrar crecimiento económico y conservación ambiental.

En 1993, la artista colombiana Alicia Barney Caldas creaba la obra escultórica Aves en el cielo I (1993) motivada por el "accidente" del derrame de petróleo Exxon Valdez (USA) ocurrido cinco años atrás en las costas de Alaska.

[76] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_3df31e8b14ce4b5e8b4240dd71e91821.pdf
[77] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_3d9658c4d0b347cb96483148474b8dbc.pdf

En 1994, el cineasta de animación japonesa Isao Takahata presenta al mundo la película Pompoko producida en Estudios Ghibli.

En 1995, la estrella del pop Michael Jackson presenta su canción Earth Song. Pieza musical significativa en materia de lucha ecológica.

En 1997, se realiza quizá la primera exposición de arte en relación al medio ambiente[78] en el Museo de Arte contemporáneo de la Universidad Nacional de Colombia con participación de un conjunto significativo de obras de la artista caleña Alicia Barney Caldas. Allí presenta la obra Sin ruido (1996) que es "un sanduche de la naturaleza entre dos elementos hechos por el hombre". Según el crítico de arte colombiano Eduardo Serrano "es la naturaleza aprisionada por dos elementos industriales".

En ese año el cineasta de animación japonesa Hayao Miyasaki, presenta La Princesa Mononoke.

El ingreso a la universidad o caminando la basura como materialidad para la creación plástica

En 1998 inicié mi formación profesional artística en el programa de artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Más allá de toda consideración, no sólo expresa la majestad de la nación: es la oportunidad educativa para un sinnúmero de personas que, de otra manera, no tendrían acceso a la educación superior.

La Universidad Nacional es un entorno de todas las experiencias imaginables. La apertura al arte entendido como experiencia creativa, a la historia del arte, a la crítica del arte: se presentaron como caminos inéditos, que propiciaron y propician la perplejidad como perspectivas para un gesto, un proceso creativo y la configuración de obra. Hay vivencias propias, de las cuales uno sólo toma conciencia en o por contraste. Al pensar en una formación artística nunca imaginé que los costos de los materiales fueran tan "altos" como para pensar o bien en desfallecer o bien re-enrutar la posibilidad del acto creativo a partir de la concepción de categorías-otras referidas tanto a los materiales como a la propuesta creativa misma y al gesto estético.

[78] Ver en https://youtu.be/Dysj9cum7kU?si=t8kbH6GfiAazq8UF consultado en 20/06/25

Tempranamente, en la universidad comencé a explorar el uso de basura dentro del ejercicio de creación artística, dada mi compleja realidad económica de ese entonces. Esa exploración me ofreció una alternativa a la compra de materiales propio de la carrera y, al mismo tiempo, pensar en ella como 'materialidad' para responder a los distintos planteamientos de las clases del programa de formación. De ahí se fue configurando lentamente un hacer creativo que se preguntaba sobre el sentido ético dentro del hacer artístico; era el tiempo de la pregunta por la procedencia y naturaleza de los materiales con los cuales crear obras de arte.

A inicios de ese año, ocurrió lo que considero la primera exposición de arte y medio ambiente en Colombia. Fue la exposición Fragilidad, arte y medio ambiente (1998) realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional con curaduría de Gustavo Zalamea, Juan Alberto Gaviria y Manuel Romero, invitando a participar a cincuenta artistas de diferentes ciudades del país. La idea principal surge de dos ejes, por un lado "artistas que aproximaran esa idea del medio ambiente al espacio de la ciudad, como personas que […] habían trabajado durante largo tiempo […] la relación entre arte y medio ambiente[79]".

En el año 2000 ocurre el Desastre en Bahía de Guanabara (Brasil). El segundo derrame de petróleo en ese año. Durante días voceros de Petrobrás, empresa brasileña de petróleo, se mantuvo al margen de la responsabilidad al decir que aún no se podía determinar el origen de la mancha de más de 50 kilómetros de extensión que tiñó de negro el mar.[80]

Mi pregunta y pensamientos de aquella época, alimentaron mi práctica artística de creación (todavía vigente) y que ayudó a sobrellevar el sentimiento de angustia que me abarcaba cuando a inicios del siglo XXI, la información sobre la devastación de la tierra comenzó a circular por la internet. La práctica artística en relación a la ética de creación me permitió pensar acerca del impacto de mis acciones como humano creativo e imaginativo dentro de un planeta en el que co-habito.

Busqué así, reutilizar y transformar el resto que queda para la creación artística, satisfaciendo el impulso y la propia necesidad de creación objetos; además como alternativa ante la falta de ingresos económicos para la compra de materiales. Ante esa situación, me preguntaba si en realidad los materiales para la creación de la obra de arte debían ser 'nuevos' y de primera calidad para elaborar obras interesantes por su pulcritud. Por

[79] Recuperado en https://youtu.be/Dysj9cum7kU?si=yTm9ZBI5cxNot_ou
[80] https://www.clarin.com/sociedad/nuevo-derrame-petroleo-contamina-brasil_0_H1LWuUcxCYe.html?srsltid=AfmBOoqUWbmRZ7G0Zs0eMGmqG3Ls9LG-uiJ1cqDFP7mtofoyriu_vdmf

otro lado, me preguntaba ¿qué necesidad satisface el que los materiales para la obra de arte sean de primera calidad? ¿A quién satisface? ¿Al profesor, al curador, al mercado del arte?

Como comenté en un apartado anterior, idee obras elaboradas con basura, por ejemplo, con pasto seco (kikuyos) recogiéndolos del campus donde muchas veces descansé y pasé tiempo hablando de arte con mis compañeros. Mientras ocurría la conversa, prestaba especial atención a aquellos segmentos de pasto seco; realmente me deslumbraban por su color y formas. En aquella observación llegaba a imaginarlos de color dorado. Absorto, imaginaba que los kikuyos dorados podrían perfectamente reemplazar los objetos de oro empleados por los humanos para adornar sus cuerpos y altares. Aquella imaginación se tornó propuesta plástica para una clase de escultura a la que denominé Hemos sido bendecidos con obras.
Recientemente, la artista Liliana Sánchez compartió conmigo:

> [...] tú capacidad de síntesis y precisión siempre fue motivo de admiración para muchos de nosotros, la forma en que lograbas concretar la figura, proporcionada y vigorosa pero también ágil y suelta.
>
> Años después, ya más adelante en la carrera, cuando apareciste con tu serie de kikuyos nos dejaste una vez más con la boca abierta. Esa sola elección destilaba la misma sofisticación y agudeza de tus dibujos.
>
> […] viene a mí un asunto de austeridad y una elegancia que lograbas sacar de las cosas básicas. Recuerdo tu actitud, tranquila, abierta y dedicada. ¿Qué otras cosas pudieron ser reveladoras? Yo creo que eran tiempos en los que había escasez y abundancia al mismo tiempo. Éramos una generación en la que algunos tenían todos los materiales, otros un poco, y todos al mismo tiempo compartimos a plenitud, eso me parece que fue una semilla para mirar hacia otros materiales, y reconocer su nobleza. ¿Por qué el tejido? ¿Con papel? Y cómo se transformó en árboles? No sé. Supongo había algo en deshacer y buscar darle una escala a gestos pequeños[81].

[81] En conversación personal.

En el año 2002 ocurre un derrame petróleo ocasionado por el Prestige (España). El 19 de noviembre de ese año el buque petrolero, con 77.000 toneladas de crudo de petróleo, se partió en dos y se hundió frente a las costas de Galicia después de 6 días de agonía. Una tormenta había provocado una vía de agua el 13 de noviembre. Un periplo de malas decisiones e incompetencia agravó el desastre[82].

También aplané las cáscaras de las mandarinas disecándolas con una plancha caliente de las que se usan para planchar ropa. Disequé docenas. Estas tomaban la geometría de una estrella de cinco puntas con lo que llevé a cabo una instalación estelar de mandarinas. La acción de planchar me llevó a elaborar un traje elegante con todas sus prendas: camisa, chaleco, saco, pantalón y corbata, con facturas y recibos de servicios públicos. Como dije, yo usaba material sobrante.

> [...] me identifico en determinados momentos no con la obra pero sí con los recursos de John Nomesqui porque proveníamos de dos estratos sociales en donde claramente había dificultades, es decir, el hecho de poder pertenecer a una institución de educación superior en ese caso la Nacional era como la única opción. [...] recuerdo que era muy recursivo.

Recursivo en la utilización de los espacios precisamente por esas falencias de las que empecé hablando. Esas falencias que teníamos en su momento por no tener pues unos recursos tan amplios como si el resto de los compañeros del programa.

> [...] recuerdo el tema de recursividad en relación a los materiales, es decir, en pensar que la obra no solamente es el resultado de una técnica sino que la obra es también el resultado de unas maneras de vivir, de entender el mundo, de relacionarse con él ¿no? Y en esta modernidad, digamos que lo deja a uno corto porque estamos inmersos y llenos de materialidad [...].

Tiempo después utilizaría los kilos de grapas retorcidas de cosedora guardadas durante mi época de digitador para elaborar el dibujo de un cuerpo humano sobre la superficie de un gran panel de madera. Otras materialidades usadas fueron cajas y cerillas de fósforos quemados.

[82] https://es.greenpeace.org/es/en-profundidad/el-desastre-del-prestige-20-anos-despues/#:~:text=El%2019%20de%20noviembre%20de,e%20incompetencia%20agravó%20el%20desastre.

Así fue que me familiaricé con la basura. Pero en un momento dado me di cuenta de que, si bien la situación económica de aquella época era un relato que había aceptado, en realidad la elaboración de la obra de arte se podía realizar de otra manera. Aquella sencilla intuición, junto a la experiencia de vivir durante cuatro meses en las selvas del Amazonas ofrecieron las fibras sensibles que, mucho tiempo después recordaría y traería en la configuración de un proyecto de investigación-creación de doctorado.

Desde el año 2003 el artista italiano Michelangelo Pistoletto realiza su proyecto *Terzo Paradiso* (Tercer paraíso). Es un proyecto artístico y social que busca reconciliar naturaleza y artificio humano a través de la creación colectiva de un nuevo símbolo del infinito. Ese símbolo es modificado, agregando un tercer círculo central, dando lugar a un tercer círculo: un "útero generativo" para una humanidad renovada.

Desde su origen en 2003 y con especial énfasis desde 2019, el símbolo del *Terzo Paradiso*[83] ha sido replicado en múltiples eventos artísticos en diferentes países mediante talleres, instalaciones artísticas y procesos educativos vinculados a la sostenibilidad, el reciclaje y la justicia ambiental. Por ejemplo, la realizada en MAMA–Tercer Paraíso, I temp(l)i Cambiano donde presentó el símbolo como una instalación permanente dentro del bosque de San Francisco en Asís, formada por 121 olivos. Allí, la simbología del paraíso arcaico, el paraíso artificial y el tercer paraíso —como equilibrio entre ambos— se plasma en una experiencia sensorial y espiritual de conexión con la Tierra.

Aunque el *Terzo Paradiso* ha sido aclamado por su visión poética y su capacidad de convocar comunidades diversas, también ha enfrentado críticas por su idealismo frente a la complejidad del cambio estructural. Sin embargo, su fuerza simbólica y su insistencia en la acción colectiva lo consolidan como uno de los proyectos de arte contemporáneo más influyentes en la intersección entre estética, ética y ecología.

Inserción como artista en la docencia de las artes plásticas

Estudiar artes plásticas para ganar dinero con las obras de arte que produjera era, quizá el propósito más relevante para mí por la época de estudiante. ¿Vivir del arte? Esa es una pregunta importante, todavía hoy día para muchos artistas. Quizá en aquél pensamiento, había cierta confusión al entrecruzar el ámbito

[83] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ed103051ef244454ba7a0b064808517f.pdf

profesional artístico, la gran vida de artistas famosos y el precio de obras de arte que se comercializan en el mercado del arte. Y ese último ámbito era el que yo vivenciar.

El sustento económico fue un aspecto sensible en mi infancia. Y me parecía maravilloso en la adultez el hecho de crear obras de arte para el sostenimiento de mi vida. ¿Quién no ha tenido el sueño de vivir y sostenerse con lo que se ama hacer? No obstante, salir de la universidad significó enfrentarse duramente con la realidad de una profesión en Colombia, que en los años 2000, ofrecía pocas posibilidades de inserción a causa de la existencia de pocos espacios dedicados al arte. A pesar de la recursividad experimentada con la basura en el pregrado, era cierto que desconocía el contexto comercial del arte colombiano, y seguro estaba que no existían espacios de arte para exhibir las obras que elaboraba con basura. Por tanto, mi pregunta ahora era ¿y ahora de qué vivir?

En el año 2006 ocurren dos experiencias significativas. Luego de graduarme como Maestro en artes plásticas y visuales obtengo la vacante como docente de artes plásticas de bachillerato en una institución educativa de carácter privado y soy admitido al primer Salón Premio Fernando Botero, evento auspiciado por la Fundación Jóvenes Artistas Colombianos. Con respecto a lo primero debo decir que insertarse en la docencia es una cruda realidad vivida por cientos de artistas de formación profesional a la cual se acede para sostener la vida, en términos de sostenimiento social. A lo segundo, si bien fue una primera oportunidad para mostrar mi obra en un ámbito social, fue también originante de afectaciones y vulneraciones de parte de quienes diseñan eventos artísticos con el ánimo de obtener dinero, entre otras posibilidades.

En 2006 ocurre un derrame de petróleo en Líbano. El hecho se conoce debido al pedido de asistencia del Gobierno libanés, el cual fue atendido por el Centro Regional de Emergencias de Contaminación Marítima en el mar Mediterráneo (administrado por la Organización Marítima Internacional) y que es parte de la Red de Mares Regionales del PNUMA. El Centro ofreció asesoramiento al Ministerio del Ambiente libanés con propósito de enfrentar el extenso derrame de combustible oscuro y pesado. Con el hecho grave fue necesario solicitar asistencia a equipos y personal especializado a los 'Estados parte de la Convención de Barcelona' y el Tratado Ambiental Regional del Mediterráneo[84].

[84] Ver en https://news.un.org/es/story/2006/07/1084161 consultado 02/07/2025.

Por ese mismo año, los artistas norteamericanos Helen Harrison Newton Harrison realizan la obra Greenhose Britain (iniciada en 2006 hasta 2009). Fue una instalación multimedia en la que los dos artistas exploran el impacto futuro del calentamiento global en Gran Bretaña. La obra posee fines pedagógicos y muestra un futuro sombrío caracterizado por la crecida de las aguas, las marcas y crónicas de erosión costera mediante animaciones y proyecciones de video ayudándose del mapa geográfico de Gran Bretaña a gran escala junto con otros documentos geográficos, textos analíticos y sonoros. (Demos, 2020. p. 27).

Tuve la certeza de estar recibiendo ingreso económico fruto de un trabajo docente realizado con ética y compromiso, visto así me permite ubicarme de una manera distinta en la creación artística personal, es decir, no buscar la creación del objeto de arte con el propósito exclusivo de venderlo. Además de tomar la 'afectación ambiental del planeta' para crear obras de arte y querer comercializarlas. Es como hacer del dolor una 'mercancía'.

Progresivamente, fui familiarizándome con el currículo escolar, y entreví en él 'intersticios', o 'grietas' (como diría Catherine Walsh) donde lograr aliciente y proyección profesional. La actividad creativa propia de un colegio, solicita a los estudiantes a crear diversidad de maquetas, carteleras, frisos, esculturas, pinturas, en un largo etcétera. Animado por mis indagaciones alrededor del arte creado con basura, propuse, entonces, instaurar mi idea sobre el resto que queda de las acciones de consumo para pensar la producción de objetos en el ámbito escolar.

Por ese entonces interpelaba a la comunidad estudiantil con preguntas como ¿Cuántos objetos de arte se crean en un colegio en un año? o ¿Cuántos objetos se crean sumados todos los colegios en Colombia? Y, también ¿Cuántos objetos se crean en todos los colegios en el mundo? Motivado por el tema y las preguntas, realicé cambios en los Planes de Aula de la Asignatura de Artes introduciendo en la parte prácticas de creación artística, por ejemplo, realizar esculturas con botellas plásticas y envases de detergentes. Así trabajé el relato de desarrollar mayor conciencia ambiental; sin embargo poco o nada indagaba si esa estrategia generaba conocimiento o algún saber. Eran los comienzos como profesor.

Por el año 2006, también se realiza Beyond Green: Toward a Sustainable Art (2006)[85] en el Museo Smart de Chicago. Aquella exposición fue célebre para mí en las investigaciones de posgrado que realicé sobre el tema

[85] Ficha técnica en http://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_5856822a1bb0461ebf79317be25a3fd5.pdf

de la relación arte contemporáneo y sostenibilidad. Según Demos (2020), Beyond Green fue una investigación sobre la sostenibilidad medioambiental desde la perspectiva del diseño (p. 29). La curaduría estuvo a cargo de la escritora y curadora de arte Stephanie Smith quien propuso una visión renovadora del arte contemporáneo en diálogo con el diseño sostenible, reuniendo a catorce artistas y colectivos internacionales que integran ética, estética y sostenibilidad como ejes de su práctica.

Más allá del arte ambiental tradicional, la muestra promovió 'propuestas adaptativas', socialmente comprometidas y críticas de los modos de producción artística, abordando otros temas como la justicia ecológica, la interacción comunitaria, el consumo responsable y la intersección entre arte, arquitectura y activismo. El proyecto cuestionó la separación entre naturaleza y ciudad, invitando al espectador a repensar la sostenibilidad como parte de su cotidianidad. Obras como las de Allora & Calzadilla, Dan Peterman o Michael Rakowitz transformaron objetos y materiales en actos de resistencia simbólica frente a la crisis ambiental. La curaduría propuso un modelo de exhibición participativo y abierto, destacando que el arte puede ser un agente de transformación ética y política.

Finalmente, Beyond Green no solo se presenta como una muestra estética, sino como un manifiesto institucional. Promueve la incorporación del diseño sostenible en museos y espacios culturales, proponiendo nuevas formas de imaginar lo común, de habitar lo urbano y de repensar los vínculos entre creación artística y vida ecológica. Es, sin duda, una exposición paradigmática en la evolución de las prácticas artísticas que buscan responder a los desafíos del Antropoceno.

En 2007, ocurre la octava Bienal de Sharjah, titulada Still Life Art: Ecology, and the Politics of Change[86], que abordó las relaciones sociales, políticas y culturales con la naturaleza, también en un simposio donde se examinaron las prácticas ecológicas del día a día.. De igual manera ocurre otra bienal de arte titulada Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change (Demos, 2020. p. 29).

La Octava Bienal de Sharjah[87], bajo la dirección de Hoor Al Qasimi y la curaduría de Jack Persekian, presentó la exposición Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change, una muestra crítica sobre el impacto de la

[86] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_aee9ec42d5a24807aca1e14e83996009.pdf

[87] LATITUDES. (7 de abril de 2007). ARTE ECOLOGIA Y POLITICAS. Obtenido de LATITUDES: https://www.lttds.org/projects/sharjah/?utm_source=chatgpt.com; Sharjah Art Foundation. (4 de abril de 23007). Sharjah Biennial 8 inaugurates. Obtenido de Sharjah Art Foundation: https://v1.sharjahart.org/press/sharjah-biennial-8-inaugurates-on-april-4th-2007

urbanización, la explotación de recursos y la indiferencia política frente a los problemas ecológicos contemporáneos. Con más de 80 artistas internacionales, performances, instalaciones, simposios y programas de cine, la exhibición articuló el arte como espacio de reflexión frente a la crisis ambiental global.

La muestra no buscó juzgar, sino problematizar las relaciones entre humanidad y naturaleza, promoviendo una comprensión más profunda de las responsabilidades ecológicas. Las obras, muchas expuestas en espacios públicos, abordaron temas como el acceso al agua potable, la contaminación, la sobreproducción industrial, la pérdida de biodiversidad y el consumo desenfrenado. Artistas como Susan Hefuna, Abdulnasser Gharem, Michael Rakowitz y Marjetica Potrc combinaron lenguajes visuales impactantes con propuestas críticas sobre la vida urbana y la alienación ecológica.

Más que un despliegue artístico, Still Life funcionó como plataforma interdisciplinar y política. Vinculó prácticas creativas con urgencias ambientales, abordando la ecología desde lo poético, lo simbólico y lo político. La exposición puso en juego una mirada sensible y transformadora del arte como vehículo de conciencia, y subrayó la necesidad de repensar los modelos de progreso desde una ética de coexistencia y justicia ambiental.

Creado en 2008, el Ministerio del Ambiente (MINAM) de Perú[88] es la entidad encargada de formular y supervisar políticas ambientales para garantizar el uso sostenible de los recursos naturales. Entre sus principales logros destacan la creación del Sistema Nacional de Gestión Ambiental (SINAMA) y su participación activa en acuerdos internacionales como el Acuerdo de París. El MINAM también ha impulsado leyes para conservar la biodiversidad, mitigar el cambio climático y fomentar la participación de la sociedad civil en la gobernanza ambiental.

A pesar de sus avances, enfrenta desafíos importantes como la falta de recursos financieros, especialmente en zonas rurales y áreas protegidas. Además, la presión de sectores como la minería, la agricultura y la tala ilegal obstaculiza la implementación efectiva de sus políticas. La limitada presencia estatal en territorios remotos también restringe su capacidad de acción. En conjunto, el MINAM ha consolidado importantes progresos en la política ambiental del país, aunque debe superar obstáculos estructurales y económicos para fortalecer su impacto en la sostenibilidad nacional.

[88] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ecd3c893162d40579a656d1f13e1cd96.pdf

En 2008 sale la película Wall-E de Disney-Pixar.

2009, Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009[89,90], es un recorrido por el arte ecológicamente comprometido desde finales de los 60 de la Barbican Art Gallery de Londres. La exhibición Radical Nature, organizada por la Barbican Art Gallery de Londres en 2009, propuso una revisión crítica de cuatro décadas de arte y arquitectura comprometidos con la ecología. A través de obras de 25 artistas y arquitectos —como Joseph Beuys, Agnes Denes, Lara Almarcegui, Anya Gallaccio y Tomas Saraceno—, la muestra abordó la tensión entre la expansión urbana, el deterioro ambiental y el potencial transformador de la práctica artística. La curaduría destacó proyectos que no solo representaban la naturaleza, sino que interactuaban con ella, explorando principios ecológicos como simbiosis, descomposición, reciclaje y sostenibilidad.

Las obras —que incluyeron instalaciones, esculturas vivas y performances— invitaban a los visitantes a repensar su relación con el entorno natural. Algunas piezas confrontaban al espectador con los efectos de la industrialización, mientras otras proponían alternativas utópicas de convivencia con la Tierra. El curador Stephen Beasley planteó la exposición como un archivo activado: una experiencia sensorial y conceptual que vinculaba historia, arte y ecología. Radical Nature no fue una mera retrospectiva, sino un llamado urgente a repensar el rol del arte en un planeta en crisis. Desde la cita de Buckminster Fuller sobre descubrir los principios de la naturaleza —no imitarla—, la muestra posicionó al arte como agente de cambio, capaz de revelar nuevas formas de habitar el mundo, fusionando creatividad, política ambiental y poética ecológica.

Creado el 7 de febrero de 2009, el Ministerio del Ambiente y Agua de Bolivia (MMAyA)[91] orienta su labor a la conservación ambiental y al uso sustentable de los recursos hídricos y la biodiversidad. Entre sus principales logros se encuentra la ampliación del acceso al agua potable y saneamiento, tanto en zonas urbanas como rurales, y la implementación de estrategias de gestión integral de cuencas que promueven un uso eficiente del agua para la seguridad alimentaria y la agricultura sostenible. Estas políticas han buscado respetar los saberes locales y fortalecer el desarrollo territorial.

---

[89] "Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive." Internet Archive, 2009, www.archive.org/details/isbn_9783865606082. "Radical Nature." Frieze, 3 Jan. 2025, www.frieze.com/article/radical-nature-art-and-architecture-changing-planet-1969%E2%80%932009.
[90] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_757dcaf814034264963e48ebe26b1eac.pdf
[91] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_740fcab1568549c9a5b5f99898275897.pdf

Sin embargo, la gestión del ministerio ha enfrentado críticas, especialmente por su limitada transparencia, escasa rendición de cuentas y débil implementación de políticas ambientales. Se han señalado deficiencias en la atención a la deforestación y protección efectiva de la biodiversidad, así como insuficiente participación de la sociedad civil en la toma de decisiones. En conjunto, aunque el MMAyA ha contribuido a mejorar las condiciones de vida en Bolivia mediante el acceso al agua y políticas ambientales integradas, enfrenta importantes desafíos para consolidar un desarrollo ambientalmente justo, transparente y participativo.

2010. Derrame de petróleo British Petroleum. (México). Creación de Canto al agua.

En 2010, el músico, productor, compositor y activista por el agua colombiano Héctor Buitrago junto con la diseñadora gráfica, músico, cantante y amante de la naturaleza Catalina Salguero, fundan la acción artística Canto al Agua. En respuesta inspiradora a que:

> Cuando actuamos de manera inconsciente o egoísta, el resultado es un planeta enfermo, lleno de inconsciencia y falta de amor. Así, si nuestro canto se hace con la energía del amor, la gratitud y el perdón, será recibido de la misma manera. La intención detrás del canto, la palabra, la oración, es capaz de transformar una molécula de agua, así como una célula del cuerpo. Al cantar, estamos sanando el agua… y también nos estamos sanando a nosotros mismos. La naturaleza es un reflejo de lo que tenemos en el corazón; por lo tanto, solo podemos contribuir a sanar nuestro planeta si primero nos curamos a nosotros mismos[92].

2011. Accidente nuclear de Fukushima[93]. El accidente de Fukushima reveló la extrema vulnerabilidad de las infraestructuras nucleares frente a desastres naturales. La radiación liberada impactó no solo a la población humana —incrementando el riesgo de enfermedades graves— sino también a ecosistemas enteros, alterando la salud, reproducción y hábitat de múltiples especies. A pesar de los esfuerzos de mitigación, decisiones como el vertido de agua radiactiva al océano siguen generando rechazo y temor en las comunidades costeras. Fukushima puso en evidencia los costos ocultos de la energía nuclear, los límites del control humano y la interdependencia entre lo tecnológico, lo natural y lo social.

[92] Tomado de https://www.cantoalagua.com/nosotros
[93] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_b896be3cfa2541daaac9447b04c63926.pdf

En la selva del Chocó, ubicado en la playa de Guachalito, en el Golfo de Tribugá, "se encuentra un refugio desde el que la Fundación Más Arte Más Acción (MAMA) genera proyectos artísticos interdisciplinarios que cuestionan temas sociales y del medio ambiente."[94]

En 2014, Ardenne (2022), encuentra en Marcus Hoffman la obra Encounter (2014). Esta obra sonora está concebida directamente a partir del nivel de radiactividad de distintos lugares para evocar la mayor parte del tiempo puro estado de naturaleza. "La revelación de la existencia de altas tasas de radiación, en Encounter, derriba deliberadamente la impresión primera de buena salud del paisaje" (p. 285). Pienso que con esa obra es posible señalar el silencio invisible de la devastación de la tierra ocasionada por la contaminación nuclear que permanece en el ambiente de una manera inadvertida y en el caso de esta obra: esa afectación, ese riesgo, esa contaminación se hace visible, se hace palpable, a través del sonido.

Por ese mismo año, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático o Panel Intergubernamental del Cambio Climático (IPCC)[95], publica un informe en el que solicita deberíamos dejar intactas el 80 por 100 de las reservas de combustibles fósiles si queremos que el calentamiento global se mantenga por debajo del nivel crítico de los dos grados centígrados" (Demos, 2020. P. 15). "El IPCC pronostica un porvenir en el que nuestro planeta será cada vez más inhabitable y estará marcado por la extinción masiva de las especies y las crisis de salud pública; un mundo violentamente dividido por la crecida de las aguas y las temperaturas en rápido aumento, y compartimentado por la sequía y la escasez de agua". (p. 28).

Inicia SINFONÍA TRÓPICO, plataforma de arte y ciencia centrada en la conservación y protección de la biodiversidad. La plataforma, facilita encuentros en las diferentes regiones de Colombia, entre artistas nacionales e internacionales y adolescentes locales, "con el objetivo de promover el intercambio de conocimientos, fortalecer una identidad colectiva asociada a la biodiversidad, celebrar su entorno y alertar de los peligros de su destrucción".[96]

[94] Periódico ARTERIA. (Octubre 2015- Enero 2016).El arte llega donde la ciencia no alcanza. *ARTERIA*. Ed. 51. p. 16-17.
[95] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_e889a25f877e44848d336e0d0fc63e2f.pdf
[96] https://www.sinfoniatropico.org

La paternidad o la inquietud por las generaciones futuras

2012/2014. La experiencia de la paternidad. Nacer. Ver nacer: alegría. Se despiertan emociones y facultades hasta ahora ocultas. Se aprende a ser padre a través del camino. Si traía el mundo nuevas sensibilidades. Se quiere para ellos, para ellos tanto más de lo que cada quien pudo tener. Afloran los sentimientos, aflora el querer tener para ofrecer. Aflorar el cuidado y con el cuidado se tiene mayor conciencia del lugar para disfrutar de los beneficios del cuidado. ¿Qué tierra entregar a las generaciones nacientes?

Ese mismo año, acudí a la exposición Selva Cosmopolítica[97,98] (2014) en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia con curaduría de María Belén Sáez de Ibarra. Consistió en la articulación entre arte contemporáneo, saberes indígenas y crítica al extractivismo a través de obras de artistas colombianos como Abel Rodríguez, Delcy Morelos, Miguel Ángel Rojas, Ursula Biemann, Paulo Tavares y Miler Lagos. De igual manera, la muestra exploró la relación entre territorio, cosmovisión amazónica y crisis ambiental global. Las piezas, muchas de ellas instalaciones inmersivas y sonoras, ofrecieron una lectura desde lo simbólico y lo político de la Amazonía como territorio vivo, sagrado y amenazado por la lógica capitalista.

La exposición promovió un proyecto intercultural que desafió la mirada antropocéntrica, convocando a repensar el lugar del ser humano en el entramado de lo viviente. Se abordaron temas como el abandono del cuidado, la devastación de culturas originarias y la urgencia de aprender de las prácticas ancestrales de armonía con la naturaleza. Obras como No es un río, es la madre de Delcy Morelos o Selva jurídica de Biemann y Tavares subrayaron que la defensa del territorio también es una defensa de la vida, del lenguaje, de la memoria. Selva Cosmopolítica no solo visibilizó la destrucción ecológica, sino que propuso una ontología alternativa: un mundo donde la selva no es un recurso, sino un sujeto, una madre, una red de relaciones. La exposición se erige así como un llamado ético y estético a restaurar vínculos rotos entre cultura, naturaleza y espiritualidad.

En 2015, en Suramérica ocurre el Desastre de Mariana (Brasil), considerado como crimen ambiental a causa del rompimiento de la represa de Fundaçao en el sub distrito de Bento Rodrigues, a 35 kilómetros de la ciudad de Mariana con 58.000 habitantes, en el Estado de Minas Gerais, Brasil. El muro del embalse cedió

[97] Fuentes: Universes in Universe. (2014). Selva Cosmopolitica. Obtenido de Universes in Universe: https://universes.art/es/art-destinations/colombia/art-events/selva-cosmopolitica; Universidad Nacional de Colombia. (2014). Dirección de Patrimonio Nacional. Obtenido de https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/publicaciones/publicacion-selva-cosmopolitica/: https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/publicaciones/publicacion-selva-cosmopolitica/; Universidad Nacional de Colombia. (13 de diciembre de 2014). Direccion de Patrimonio Cultural. Obtenido de Universidad Nacional de Colombia: https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/selva-cosmopolitica/

[98] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_a9f156791e5944bfa9e6ca2c732c189b.pdf

reventándose y haciendo que el lodo arrastrar pueblos enteros, cubriéndolos de barro tóxico y provocando la muerte de diecinueve personas. Ha sido el mayor desastre ambiental de Brasil, pues el cauce de 800 kilómetros del río Doçe y sus afluentes Gualaçu del Norte y Carmo fueron contaminados por 50 millones de toneladas de lodos con alto contenido de metales pesados[99].

En diciembre de 2015, el artista danés-islandés Ólafur Eliasson expone la obra *Ice Watch*[100] (2014-2019). La obra es presentada en Londres (específicamente frente a la Tate Modern y la sede europea de Bloomberg), Francia y Copenhague hasta el 2019. En realidad es una instalación compuesta por doce grandes bloques de hielo traídos de glaciares naturales, dispuestos en formación de reloj en espacios públicos. Cada bloque de hielo pesa entre 1.5 y 6 toneladas, provenientes del fiordo de Nuup Kangerlua en Groenlandia.

La motivación de Eliasson para la creación de *Ice Watch* radica en su deseo de generar conciencia sobre el cambio climático y la desconexión que sienten las personas respecto a la crisis ecológica. A través de esta obra, Eliasson busca despertar sentimientos de proximidad y relevancia, invitando al público a reflexionar sobre el derretimiento de los glaciares y su impacto en el medio ambiente ofreciendo una experiencia directa y tangible de la realidad del deshielo en el Ártico. Al utilizar hielo real, Eliasson busca conectar emocionalmente al espectador con la crisis climática, haciendo que la experiencia sea ineludible y visceral. Por su parte, la organización Bloomberg, al incluir a Eliasson en la COP21, se alineó con su misión de mejorar la vida de las comunidades a través del arte y la educación. La obra se convierte en un medio para abordar la urgencia del cambio climático, invitando a la acción colectiva y a la reflexión sobre la responsabilidad individual en la crisis ambiental.

Encuentro del *Laudato Sí* (2015) del Papa Francisco. Es un llamado urgente a una nueva manera de habitar el planeta, basada en la justicia, la solidaridad intergeneracional, la humildad y el amor universal. Propone una "conversión ecológica" como camino integral para sanar la relación entre la humanidad y la Tierra, nuestra Casa Común. La encíclica advierte que este paradigma tecnocrático promueve una fe ciega en el progreso y en las soluciones técnicas, sin considerar los límites éticos ni las consecuencias sociales y ambientales. "La tecnología que, ligada a las finanzas, pretende ser la única solución de los problemas, de hecho, suele ser incapaz de ver el misterio de las múltiples relaciones que existen entre las cosas" (Francisco, 2015, p.19). Esto

[99] https://www.ecologistasenaccion.org/35629/el-desastre-de-mariana/. Consultado en 02/07/2025
[100] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_984882c17b2d49239a3442ca8cdf0abd.pdf

ha contribuido a la pérdida de biodiversidad, a la contaminación de los ecosistemas, al cambio climático y al debilitamiento de los lazos comunitarios.

En 2015 *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas*[101], exposición que dio cabida a diferentes propuestas culturales para establecer una nueva legalidad pos-antropocéntrica. (Demos, p. 29). Entender a la naturaleza como un sujeto de derechos había sido, hasta el momento, un tema dejado de lado. *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas* es una exposición curada por Tatiana Cuevas y organizada por el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en 2015 que explora la manera en que los artistas del continente americano abordan la intersección entre arte, ecología y los derechos de la naturaleza. La muestra reúne a una diversa gama de artistas de las Américas, centrando su línea curatorial en la interrelación entre arte, ecología y los emergentes conceptos de derechos de la naturaleza. Este enfoque plantea una reflexión crítica sobre la explotación de los recursos naturales y los desafíos ecológicos globales junto con la reivindicación de la naturaleza como entidad con derechos legales y morales, una idea que ha ganado tracción en movimientos ambientales. La exposición busca responder a la pregunta de cómo el arte puede visibilizar y catalizar un cambio en la percepción y relación de las sociedades humanas con el entorno natural desde la vivencia de sus artistas: obras presentadas que abordan cuestiones como la devastación ambiental, la resistencia de comunidades indígenas, y la urgencia de un cambio en las políticas ecológicas.

Entre los artistas destacados se encuentran Ursula Biemann, Claudia Coca, Subhankar Banerjee, y Paulo Nazareth, quienes utilizan diversos medios como video, instalación, fotografía y performance para explorar estas temáticas. Cada obra ofrece una perspectiva única sobre la interconexión entre los seres humanos y la naturaleza, así como los impactos devastadores de la actividad humana en los ecosistemas.
Los artistas participantes también han subrayado la relevancia de la exhibición. Ursula Biemann, por ejemplo, destacó la importancia de utilizar el arte como un medio para visibilizar las luchas de las comunidades indígenas afectados por el impacto del cambio climático, enfatizando que el arte puede ser un poderoso vehículo de conciencia, buscando de esa forma la transformación social. Su manera de atraer el impacto en búsqueda de la mejora al medio ambiente solidifica la restauración de aquellos que perdieron sus tierras[102].

---

[101] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_b47f6846d6924831ad110cc6b95ece9f.pdf

[102] Nottingham Contemporary. (15 de marzo de 2015). Rights of Nature. Obtenido de Nottingham Contemporary: https://www.nottinghamcontemporary.org/whats-on/rights-of-nature/; Nottingham Contemporary. (2015). Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas. Nottingham Contemporary; SPANISH CONTEMPORARY ART NETWORK. (13 de febrero de 2015). TERRI(s)STORIES #9- FERNANDO PALMA RODRIGUEZ. Obtenido de WordPress: https://scanarteblog.wordpress.com/2015/02/13/terrisstories-9-fernando-palma-rodriguez/

En 2017, es presentada la obra *Serpent River Book*[103] (2017), una obra conceptual y visual de la artista colombiana Carolina Caycedo, creada como parte de su proyecto Be Dammed, y exhibida internacionalmente, incluida en Eco-Visionaries en la Royal Academy of Arts de Londres. El libro-objeto aborda las dinámicas extractivas del poder hidroeléctrico en América Latina, especialmente en Colombia y Brasil, mediante una narrativa visual desplegada en cinco secciones que combinan fotografías, textos y registros de comunidades afectadas por megaproyectos de represas.

Caycedo propone una contra visualidad de los ríos como entes vivos, culturales y políticos, desafiando la visión neoliberal que los reduce a meros recursos. La artista articula sus denuncias desde una perspectiva ecofeminista y decolonial, al tiempo que visibiliza los cuerpos desobedientes que resisten la contención de las aguas y las lógicas de dominación. A través del libro plegable, instalaciones, performances y documentos, Caycedo crea un archivo artístico que conecta las voces de quienes han sido desplazados por proyectos de desarrollo que destruyen ecosistemas y formas de vida ancestrales. *Serpent River Book* no es solo una obra de arte, sino una plataforma de lucha y memoria colectiva. En ella, el río deja de ser una figura geográfica para convertirse en un símbolo de resistencia, identidad y agencia. La obra plantea una pregunta crucial: ¿puede el arte restituir la dignidad del agua y de los pueblos que dependen de ella?

En 2018, la adolescente Greta Thunberg lidera el movimiento Viernes por el futuro, el cual se configura como movimiento popular que sigue el llamado a propiciar una 'huelga climática'. Si bien las niñas y niños en edad escolar deben asistir a la escuela, el agravamiento de la destrucción climática hace de ese deber un objetivo inútil. Thunberg, entonces pide a la gente que haga huelga frente al ayuntamiento más cercano todos los viernes como modo de exigir un ambiente saludable para las generaciones jóvenes.

A finales de 2018 e inicios de 2019, tuvo lugar la 12 Bienal de Shangai (China). En el certamen participó como co-curadora la Directora de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, María Belén Sáez de Ibarra, quien estuvo a cargo del segmento "Sociedad-naturaleza". En ese segmento, participaron dos artistas colombianos: Clemencia Echeverry con una video-instalación sonora titulada *Río por asalto*; y Miguel Ángel Rojas con una instalación titulada *Economía salvaje*.

[103] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_f1b85e6e7d8c49f1b3b12f50f200fa55.pdf

Con su obra, la artista Echeverry, da cuenta de un recorrido por los ríos Cauca y Magdalena donde "busca manifestar cómo la intervención humana en la naturaleza afecta las fuentes hídricas y sus ecosistemas aledaños."[104]

> En Río por asalto Echeverri se propuso "realizar una representación de la acción de los agentes artificiales que intervienen en lo natural. Todo ese tipo de acciones de derivaciones de cauce, de tala de árboles, tantas intervenciones por las hidroeléctricas, que hacen que se descomponga completamente el equilibrio natural y humano"[105].

Por su parte, *Economía salvaje* de Rojas, está compuesta por dos murales en gran formato hecha en "materiales latinoamericanos […] entre ellos, hojilla de oro, arcilla y pigmentos vegetales y minerales"[106].

2019. Incendios forestales en Amazonía de Brasil donde el bosque arde con tanta intensidad en la selva amazónica "que el humo de las llamas ha cubierto las ciudades cercanas con una neblina oscura"[107]. Múltiples medios de comunicación informaron que el Instituto Nacional de Investigación Espacial (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, INPE) de Brasil reportó un récord de 72.843 incendios en lo que va de 2019.

En diciembre 18 de ese mismo año, el niño colombiano, a la edad de ocho años, Francisco Javier Vera Manzanares pronuncia un discurso en el Senado de la República de Colombia exigiendo a los miembros del senado tomar "conciencia del daño que hemos hecho al medio ambiente […][108]" y "legislar para la vida[109]"

En 2020, ocurre un derrame de petróleo en Rusia. Un tanque de diésel de una planta de energía térmica perteneciente al gigante minero Norilsk Nickel colapsó el 29 de mayo de ese año, cerca de la ciudad ártica de Norilsk. El colapso ocasionó la fuga de 15.000 toneladas de carburante en el río Ambarnaïa y 6.000 toneladas en la tierra circundante[110].

---

104 Periódico ARTERIA. (Septiembre-octubre 2018). El Río y la 'economía salvaje', temas de las obras de los colombianos en Shangái. *ARTERIA*. Ed. 65. p. 18.
105 Ibid.
106 Ibid.
107 https://www.nationalgeographicla.com/2019/08/amazonas-incendio
108 Ver en https://youtu.be/TkGJrQnLcoA?si=6Oo6RSvlK1q_yRMK (minuto 0:51).
109 Ibid.
110 https://www.dw.com/es/ee-uu-ofrece-ayuda-a-rusia-para-detener-derrame-masivo-de-petróleo-en-el-ártico/a-53719984

A finales de 2020, la Fundación Stop Ecocidio convoca al Panel de Expertos Independientes para que realicen la Definición Legal de Ecocidio. El "Panel" estuvo integrado por doce juristas de diferentes partes del mundo contando con un conjunto equilibrado de conocimientos y experiencia en derecho penal internacional, en derecho medioambiental y en derecho climático; su trabajo consistió en formular una definición práctica y eficaz del crimen de "ecocidio"[111].

2021. Incendios forestales (Australia). En este año me vinculo a la organización Artist for the Amazon, Amazon AID.

2021. Pandemia por COVID-19[112]. La pandemia de COVID-19, declarada oficialmente en 2020 y con efectos críticos en 2021, se originó por la propagación del virus SARS-CoV-2 a nivel global, transformándose rápidamente en una emergencia sanitaria sin precedentes. Millones de personas fallecieron y otras tantas sufrieron secuelas físicas, psicológicas y sociales. Las medidas de confinamiento, el colapso de los sistemas de salud y la paralización de la vida pública generaron una transformación radical de los hábitos cotidianos y del modo de relacionarse con el entorno y los otros. Además, surgieron cuestionamientos profundos sobre el vínculo entre el ser humano y los ecosistemas, especialmente frente a las causas zoonóticas de la enfermedad.

2022. Ocurre un derrame petróleo el 15 de enero de 2022 en la Refinería La Pampilla (Ventanilla, Perú), que afectó más de 8.9 millones de m² de ecosistemas terrestres y marinos, causando impactos graves en la biodiversidad local. Se estima que entre 300 y 500 especies fueron perjudicadas, especialmente invertebrados marinos, debido a la pérdida de hábitat y toxicidad del crudo. La respuesta tardía de la empresa REPSOL y la declaración de emergencia ambiental una semana después revelan deficiencias en la gestión de desastres ecológicos. El estudio resalta la necesidad urgente de monitoreo continuo, rescate de fauna silvestre, más investigación bioecológica y acceso público a información ambiental sistematizada[113].

15 Bienal de Cuenca. Bienal del bioceno: *cambiar el verde por azul*, (Ecuador, diciembre de 2021-febrero de 2022). Fue una exposición internacional de arte contemporáneo dirigida por la curadora independiente Blanca de la Torre. Como evento pionero integró prácticas artísticas con principios ecosóficos y de sostenibilidad. Incluyendo el término 'bioceno', la bienal se propuso abordar temas como la emergencia climática, la justicia ambiental, el

[111] Fundación Stop Ecocidio (2021). *Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. Comentario acerca de la definición.*
[112] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_56bc774e8c5d4c6d8008263b210b0b53.pdf
[113] Pulido, V., Arana, C., Olivera, E., & Riveros, J. (2022). *El derrame de petróleo en el Terminal 2 de la Refinería La Pampilla y sus efectos en la biodiversidad de las costas del litoral marino, Perú*. Arnaldoa, 29(1), 71–88. https://doi.org/10.22497/arnaldoa.291.29104

decrecimiento y la economía circular, articulando una crítica al antropocentrismo y promoviendo epistemologías alternativas como la cosmovisión andina.

Se priorizó la producción local, el uso de materiales biodegradables y tradicionales, y la participación comunitaria, logrando reducir la huella ecológica del evento. La organización, en su mayoría liderada por mujeres, apostó por un enfoque de "menos es más" y una programación que cuestiona los modelos hegemónicos de sostenibilidad, proponiendo el arte como medio para imaginar un nuevo paradigma ecológico y socialmente justo[114].

En el mismo 2022, ocurre la 23 Bienal de Arte contemporáneo (Sídney, Australia), curadurías sobre arte y sostenibilidad no antropocéntrica. La *23ª Bienal de Arte Contemporáneo de Sídney*, dirigida por el curador colombiano José Roca, propuso en 2022 un modelo alternativo y ecosófico de exhibición artística bajo el título *Rivus*. Centrada en el agua como eje de conflicto y connotación cultural, la bienal abordó temas como los derechos de la naturaleza, la sustentabilidad, el decrecimiento, la bioética y las epistemologías indígenas. Inspirada en el proyecto *Waters Weavers*, la propuesta se manifestó en múltiples sedes (o "humedales") con obras hechas con fibras naturales, bioplásticos, instalaciones de bajo impacto y procesos locales. Roca promovió prácticas como la mínima intervención museográfica, la dispersión territorial, la reducción de traslados internacionales y el reciclaje de materiales. El catálogo impreso en papel sobrante de bienales anteriores, A *Glossary of Water*, funcionó como obra conceptual que amplificó el sentido poético, político y ecológico del evento, planteando un descentramiento del humano como núcleo curatorial[115].

En ese mismo año la población mundial alcanzó 8 mil millones de personas. Ya, el suplemento especial State of the Climate in 2022 (2023), había referenciado el año 2022 como el quinto año más cálido (al igual que en 2015) registrado desde que comenzaron los registros globales a mediados de los años 1800 y hasta mediados de los años 1900.

En 2022, me sorprendí pensando que quizá sea nuestro tiempo de perecer y dejar que otras especies prosperen. Por ese año, buscando información para mi indagación, asistí al evento III Foro Respira el Arte auspiciado por el Instituto Distrital de las Artes (ADARTES) buscando información y fuentes sobre de qué manera el

[114] Nomesqui, J. J. (en prensa). *Sostenibilidad de la vida en la Casa Común. Reflexiones desde la creación artística contemporánea.* Revista de Estudios Artísticos. Artículo resultado de los antecedentes del proyecto de investigación-creación presentado al Doctorado en Estudios Artísticos.
[115] Ibid.

arte puede ayudar a inspirar a la humanidad a la reconexión con la Tierra. Recuerdo que escuché de viva voz un pensamiento del cantante mexicano de la agrupación musical Café Tacuva, Rubén Albarrán, quien había sido invitado junto con los Andrea Echeverry y Héctor Buitrago de Aterciopelados, Albarrán decía "pues es probable que seamos flor de temporada, y que ya llegó nuestro tiempo [...] y así nos podemos ir tranquilos, si es que es nuestro tiempo de irnos[116]".

2024. Incendios forestales en el planeta. A principios del año 2024, recuerdo haber comenzado a percibir el olor a madera quemada mientras trotaba en el parque Simón Bolívar, en la ciudad de Bogotá. Desde ese lugar, al mirar hacia los cerros orientales, podía observar columnas de humo blanco provocadas por los incendios forestales que se extendían a lo largo de la cordillera. Me informaba entonces, a través de diversos medios de comunicación, que muchos bosques ardían debido al exceso de calor generado por las condiciones climáticas. De igual manera, se reportaban incendios forestales en distintas regiones del mundo, en numerosos países como Grecia, Turquía, Rusia (Siberia), España, Portugal, Italia, Alemania, Sudáfrica, Estados Unidos y Canadá. La fauna, la flora, en fin, la vida silvestre, se veía reducida a pequeñas formas negras y carbonizadas[117].

2024-2025. Vivimos en la ciudad de Bogotá una crisis por el agua. Poco tiempo después de los incendios forestales de 2014, la ciudadanía sin distinción vivió entre en ese periodo una de las crisis hídricas hasta entonces conocida. La emergencia fue resultado de una compleja conjunción de factores climáticos, estructurales y ecológicos, evidenciando la fragilidad del sistema hídrico y el modelo urbano actual. El desgaste ecosistémico en los páramos abastecedores, especialmente el de Chingaza, vieron reducida su capacidad de retención hídrica debido al estrés climático. Las altas temperaturas y la falta de lluvias afectaron su capacidad de alimentar los embalses y ríos de forma sostenida[118]. (El País, 2025).

---

[116] Referencia: Albarrán, R. (2023). *El arte como inspiración para el cambio* [Video]. Foro Respira el arte, Instituto Distrital de las Artes - Idartes. https://www.youtube.com/watch?v=8IfNrqXpWno. (min. 1:21:38).

[117] Reuters. (2024, 30 de junio). *Turquía y Francia sufren incendios en el comienzo de una ola de calor*. Recuperado de https://www.reuters.com/world/turquey-france-wildfires-2024-06-30/; Cadena SER. (2025, 28 de junio). *Los bomberos forestales alzan la voz contra su peor incendio y la precariedad laboral* (España). Recuperado de https://cadenaser.com/espana/2025/06/28/bomberos-forestales-peores-incendios-precariedad/; Cadena SER. (2025, 30 de junio). *La ola de calor provoca temperaturas récord e incendios en Francia, Italia, Grecia o Turquía*. Recuperado de https://cadenaser.com/internacional/2025/06/30/ola-de-calor-incendios-europa/; Reuters. (2024, agosto 14). *Greece tackles last wildfire near Athens, assesses damage.* https://www.reuters.com/world/europe/greece-tackles-last-wildfire-near-athens-assesses-damage-2024-08-14/; Condé Nast Traveler. (2024). *Wildfires in Europe are impacting travelers: Here's what to know.* https://www.cntraveler.com/story/wildfires-in-europe-are-impacting-travelers-heres-what-to-know

[118] El País (2025). "Bogotá marca un récord entre las grandes ciudades latinoamericanas que sufren la crisis del agua". https://elpais.com/america-colombia/2025-04-11/bogota-marca-un-record-entre-las-grandes-ciudades-latinoamericanas-que-sufren-la-crisis-del-agua.html

2024. Sequía del río Amazonas[119]. En 2024, la cuenca del río Amazonas enfrentó una de las sequías más graves de su historia reciente. Las temperaturas extremas y el cambio climático provocaron una disminución sin precedentes del caudal, alcanzando reducciones de hasta el 82% en ciertas regiones. Esta situación afectó directamente a países como Brasil, Colombia y Perú, donde las comunidades ribereñas quedaron aisladas, se interrumpieron actividades económicas esenciales como la pesca y la agricultura, y se generó escasez de agua potable. Además, la sequía provocó la muerte masiva de peces y delfines, impactando gravemente la biodiversidad del ecosistema amazónico.

La combinación de factores climáticos y humanos ha potenciado la devastación de la Amazonía. La deforestación masiva, la minería ilegal y la agricultura extensiva no solo han intensificado la pérdida de cobertura vegetal, sino que también han comprometido la capacidad del ecosistema para regular su ciclo hídrico. La sequía ha puesto en evidencia la fragilidad del equilibrio ambiental y la insuficiencia de las acciones gubernamentales para prevenir o mitigar la crisis. Las comunidades locales han perdido su sustento, y los niveles de desnutrición y enfermedades por consumo de agua contaminada han aumentado, provocando desplazamientos forzados y una creciente vulnerabilidad social[120].

Creía que la preocupación por la devastación de la Casa Común interesaba solo a los adulto. Estaba equivocado. El hallazgo del libro ¿Qué es el cambio climático? (2022) escrito por un niño colombiano (de 10 años de edad) de nombre Francisco Vera Manzanares, fue un encuentro feliz y oportuno. Considero que las generaciones jóvenes deben involucrarse profundamente en la exigencia de un mundo distinto y saludable. En el libro el niño Francisco Vera da voz, por ejemplo al océano preguntándole ¿Me podrías contar por qué es importante que los humanos te cuidemos?[121] A lo que lo sea no le contesta:

> Tengo un ecosistema completo lleno de peces, mamíferos, corales y algas de todos los colores. En mis profundidades hay seres que ustedes, los humanos, ni siquiera se han atrevido a soñar: animales que brillan en la oscuridad con formas extrañas y que resisten temperaturas muy bajas.

---

[119] Ver ficha en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_1bbe318ad2fe4bce98d697d930778fa5.pdf

[120] AP News. (2024, octubre 4). *Drought reduces Amazon River to record lows, killing fish and dolphins.* https://apnews.com/article/a3a5cfacf4099c7372e52b30ab7e86d5; Reuters. (2024, septiembre 19). *Dolphins dying again in Amazon lake made shallow by drought*. https://www.reuters.com/business/environment/dolphins-dying-again-amazon-lake-made-shallow-by-drought-2024-09-19; AP News. (2024, agosto 30). *Amazon rainforest degradation and human impact.* https://apnews.com/article/fcf8dd6e6816ca6719e16f310000ca84

[121] Vera, Francisco. (2022). *¿Qué es el cambio climático?* Editorial Planeta (p. 36)

> Además, mis aguas cubren más del 70% de la tierra y ayudo a producir más de la mitad del oxígeno que ustedes necesitan para respirar (p. 36-37).

Posteriormente le vuelve el niño le pregunta: ¿Pero… tienes problemas? Aló que el océano responde:

> El ser humano ha creado islas artificiales impresionantes, como las islas Amwaj, en Baréin, y también otro tipo de islas: como la de la basura, llamada también Gran Mancha de Basura, en el Pacífico. ¡Es muy triste! Es una zona compuesta de toneladas de plástico que cada día me pesa más y más. (p. 37).

En 02 de agosto 2025, asistiendo a la inauguración de la exposición de arte, encontré el más reciente árbol talado de la ciudad de Bogotá.

Remate del tejido

El recorrido íntimo y documentado que entreteje vivencias personales, desastres ambientales y expresiones artísticas y sociales en torno a la Casa Común permite vislumbrar el núcleo emocional y ontológico de esta investigación-creación: la solastalgia. Ese término, adquiere cuerpo y latido en ella: no como una categoría clínica lejana, sino como un sentir encarnado en la experiencia del investigador-creador y del mundo que habita. El dolor no es por estar lejos del hogar, sino por presenciar, desde dentro, su devastación. El hogar sigue allí, pero ya no es el mismo. Ya no consuela.

La devastación descrita no es sólo ecológica, sino afectiva, espiritual, simbólica. En cada vertimiento de mercurio, cada incendio forestal, cada río muerto y cada ciudad sin agua, hay una herida que también abre el alma. Las experiencias personales relatadas —la infancia cerca del río muerto, la precariedad, la docencia, la angustia inherente a paternidad— no son meras anécdotas: son fibras sensibles que revelan cómo la afectación planetaria se infiltra en los poros de la existencia cotidiana. Es ahí donde la solastalgia se manifiesta con mayor intensidad, como dolor íntimo por la fractura entre el ser humano y su entorno.

Esta investigación propone, desde la autoetnografía, una línea de tiempo afectiva de la crisis ecológica: una forma de saber situada, sensible y radicalmente encarnada. La devastación de la Tierra no solo es medible en

partes por millón o grados Celsius, también es mensurable en lágrimas, angustias, silencios y sueños rotos. Comprender la solastalgia es comprender que la Casa Común no se rompe sin rompernos a nosotros también.

Frente a ello, la respuesta no puede ser únicamente técnica. Se requiere un giro poético, ético y estético que recupere el sentido de pertenencia, el consuelo y la esperanza. El arte, la memoria, la acción comunitaria y la ternura son formas de resistencia ante la devastación. Y así, en medio del colapso, este tejido de palabras y memorias se levanta como una ofrenda: un intento de restaurar vínculos rotos y de imaginar, todavía, una Tierra donde sea posible habitar sin herir.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Qué derivaciones epistémicas surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación de arte una obra de arte relacionada a la devastación de la Tierra y cómo involucrar dichas derivaciones al conocimiento sensible para tramitar el sentimiento de solastalgia que ocasiona la devastación de la casa común?

Objetivo general:

Analizar las derivaciones epistémicas que surgen de someter al desenganche del modo normativo de circulación del arte una obra artística relacionada a la devastación de la Tierra, involucrando conceptualmente dichas derivaciones al interior del conocimiento sensible y como modo de inspirar el tramitar del sentimiento de solastalgia que ocasiona la devastación de la casa común.

Urdimbre 4: Costo de la coherencia o el relato de una vulneración creciente

Fibras para tejer: siguiendo el hilo de una fibra de papel en siete relatos cortos

Este tejido intermedio es un ejercicio narrativo en el cual realizo una genealogía sobre mi práctica artística de creación con el propósito de relatar la concepción del árbol-telar. Bajo ese propósito, aparece un tejido que continúa entrelazando y sumando fibras sensibles, ahora desbordando el margen de la intimidad para ampliar el contexto de originación de la presente investigación-creación.

Básicamente, continuo con mi apuesta por proponer para el origen del árboltelarizar las memorias y experiencias en tiempos anteriores a la formulación de un proyecto de doctorado. En ello, cabe mi relación con otras personas con las que compartí experiencias, incluso con el encuentro de segmentos de árboles talados, que implica un intento embrionario de descentramiento del antropocentrismo. Así, la concepción se teje en clave de genealogía a partir de nuevas fibras sensibles. Mi propósito es, pues, narrar cómo a través de mi práctica artística de creación llegué al árbol-telar.

En ese sentido la genealogía propuesta profundiza en un conjunto de experiencias que involucran un primer taller de escultura en el pregrado de artes plásticas donde se me planteó explorar 'papel' como medio expresivo; desde ahí, fui configurando mi trabajo de pregrado engendrado también en la experiencia sensible y reveladora de habitar la selva del Amazonas, gracias a la realización de una pasantía estudiantil en la sede de la Universidad Nacional sede Leticia, Amazonas.

Con la genealogía, recojo la transformación del papel como materia plástica de creación en su variación como fibra textil, y el empleo de esta en la configuración de un 'pequeño bosque escultórico'; experiencia que abrió mi participación en el circuito artístico nacional en el Salón Fernando Botero de 2006.

Recojo otra creación artística relevante, como lo fue la instalación escultórica *Por favor pise el césped* (2008) con la que manifiesto abiertamente mi interés por la devastación de la Tierra, cuya materialización ocurrió gracias a la colaboración del trabajo familiar. En ese mismo año, viajo nuevamente a la Amazonía colombiana a aprender técnicas de telar y de tejido con el maestro escultor y tejedor Nirco Ernesto Andrade, en el contexto

de realización de una pasantía de creación e investigación auspiciada por el Ministerio de Cultura de Colombia. El aprendizaje de esa experiencia vital, alimentó la creación de obras posteriores que participaron del circuito galerístico nacional.

La construcción de la genealogía no trata de hacer una simple relación de hechos creativos, ni de rellenar un espacio con experiencias de éxito, se trata de compartir las vicisitudes inherentes al acto artístico creativo, de narrar con honestidad la adhesión a fibras de la matriz hegemónica de poder que ata a la creación artística en el ámbito de éxito comercial. Este es un color que quiero adherir a este tejido: tejer la fibra sensible vulnerada a causa de participar, precisamente del circuito artístico institucional. Aquí, desgarro el tejido y revela la herida causa de la desilusión de 'hacer de la devastación de la Casa Común un tema de creación artística' y que adherí al mercado del arte y la sed de éxito comercial.

Lo anterior planteó el germen de una ruptura, un desenganche. No obstante la gana de fulgurar en el circuito artístico, durante mucho tiempo tuve una sospecha, una molestia en torno a la creación artística que se nutre de la devastación de la Casa Común (llámese arte-ecología, arte-medio ambiente, arte-sostenibilidad, etc.). Sospecha que en la presente investigación-creación se problematiza como el desenganche de la matriz hegemónica del poder institucional del arte.

La reflexión final de este tejido, camina otra senda. Es otra *deflexión*, es decir, otro apartarse de la corriente comercial-extractivista-sensible que se nutre del tema de devastación de la tierra, para caminar una senda distinta a la de su tematización como obra comercial. Y es que, si bien se tiene el sustento económico de parte de la docencia, desenganchar la creación artística del ámbito comercial permite ver la creación artística con otro enfoque un enfoque con mayor libertad. Esta postura ha sido gracias a las aportaciones, miradas y lecturas de personas que han escrito sobre el árbol-telar, manifestando su pensamiento sensible. En virtud de la exteriorización de la práctica artística de creación, es una apuesta de su recibimiento en un ámbito social.

Primer taller de escultura

Es 1998, y me encuentro dentro del amplio y frio salón de clase, presto a tomar el Taller de Escultura I en el pregrado en Artes Plásticas. Allí inició mi experiencia de formación artística frente a la materia y la tridimensionalidad. La asignatura, a cargo de la artista María Teresa Pardo y de Mario Opazo Cartes —artista

chileno que por el exilio vino a vivir a Colombia——, propone como eje temático inicial la materia. Fue la maestra María Teresa, quién nos propuso además explorar la forma y el espacio por medio de maquetas-bocetos-de-esculturas realizadas con hojas de papel bond blanco. Se proponía, así, "gestar" la idea para luego realizarla con otro material.

Durante el tiempo del semestre era solícito experimentar con hojas de papel: doblar, cortar, rasgar, hacer sonar, etc.; pero en mi caso, aunque inicié la exploración rasgando el papel, terminé arrugándolo con mis manos al punto de llevarlo a la consistencia de una tela.

Realmente me 'sintonice' con ese material. Al llevarlo a la consistencia de una tela, lograba constatar las ideas que sobre la materia, la forma y el espacio nos ampliaban los maestros. Pero sobre todo, tuve una intuición: identifique lo abstracto en lo real, coincidiendo en la certeza de estar 'transformando' la realidad inmediata contenida como material, es decir como papel, con el empleo sencillo de mis manos; un sentimiento y certeza distinta a lograr una maqueta a partir de dobleces rectos y geométricos.

Al preguntarle al artista Jair Montaña[122] la experiencia del trabajo creativo con papel…

> [...] recuerdo que en el caso de… la clase de María Teresa, ella nos invitó a usar papel, y entonces empezamos a hacer obras […] ella molestaba con lo de la génesis [...] con lo del embrión [...] ¿Qué era lo otro que ella hablaba? ¡Gestar! era la palabra que ella usaba: "hay que gestar". [...] pero en ese ejercicio me acuerdo mucho que el tema del papel a sumercé lo influyó bastante y usted llevó el papel a tela, y después en escultura con Opazo que sumercé hizo su pieza abstracta de papel-tela, me acuerdo mucho que era muy orgánico con papel plegado, eso estuvo chévere, me acuerdo mucho.

Y acudiendo a la memoria de la artista Liliana Sánchez[123]…

> Primero preguntándome, que recuerdo del trabajo de John Nomesqui, se viene a mi mente la recolección de papel y las horas que pasabas en un

[122] En conversación personal el 10/12/24
[123] En conversación personal (vía WhatsApp) con la artista Liliana Sánchez en fecha 10/12/24

> proceso de hacer entorchados, ¿qué hizo, en ese tiempo, que hoy tu obra sea lo que es? No sé. […] Yo creo que era sobre texturas y sobre sentir el material, reconociendo todo el potencial que puede tener.

Acogiendo entonces, la ahora realidad desvanecida del papel, mi impulso fue entorcharlo como quien comprime un trapo mojado para extraer el agua. Tenía ahora un fragmento de algo, de una soga, o quizá sí, un trapo blanco entorchado. Hice los mismo con otras hojas. A otro papel arrugado, no lo entorché. En cambio, lo doble sobre sí mismo con varios pliegues y lo corté con unas tijeras. Obtuve segmentos de papel. Al extenderlos, vi franjas sinuosas por efecto del corte emocionado. Entorche uno tomándolo de sus extremos. Conseguí un filo hilo de papel blanco. Entorché los demás. Y así con otra hoja, y luego cientos más.

Primera experiencia en la selva del Amazonas

Estoy bajo el efecto del yagé. Me encuentro mareado y muy asustado por la sensación de no poder respirar. Me siento morir. En el desespero por respirar, realizo un gran esfuerzo y recobro la respiración. El aire entra a bocanadas a mis pulmones. Ya un poco más tranquilo me veo a mí mismo trabajando en un telar. Por ese entonces no conozco de telares. En la visión, no logro ver la fibra con la que elaboro el tejido. Las urdimbres del telar están tensas, con mis dedos al rozarlas se produce un sonido armonioso.

Es 2004. He viajado a la ciudad de Leticia, Amazonas, a realizar una pasantía estudiantil en antepenúltimo semestre del pregrado en la sede de la Universidad Nacional en Leticia. En ese tiempo tuve cercanía con el tejido y fibras naturales, como por ejemplo, la chambira utilizadas para tejer mochilas y hamacas. O la yanchama para la creación de máscaras y atuendos coloridos usados en el ritual de yüü.

Mi interesé en la chambira cuya recolección se hace introduciéndose en la selva. La transformación de la chambira en cuerda para tejer, implica quitar las hojas de las ramas de la palma Astrocaryum aculeatum, rasgarlas en fibras más delgadas y ponerlas a secar. Las fibras ya secas se tinturan cocinando diferentes plantas (achiote, cúrcuma, guisador, chokanari, buré o huitillo). Quedando tinturadas y secas, o conservando su color natural, se toman de a dos o tres fibrillas poniéndolas sobre el muslo de una de las piernas. Sobre estas luego la palma abierta de una de las manos.

El efecto de esa acción 'entorcha' las fibras, es decir, las tuerce sobre sí mismas generando un hilo compacto y fuerte. El hilo suele amarrarse al dedo gordo de uno de los pies libres para poder tensar la cuerda, y así ir adhiriendo otros hilos ya entorchados para elaborar las jigras.

Los conocimientos aprendidos en esa experiencia posteriormente se imbricaron a la necesidad de concebir mi trabajo de grado. Bajo el calor del clima amazónico, comienzo entonces, a experimentar la transformación de hojas de papel en fibra parecida a la chambira. Recojo, arrugo y transformo el papel sobrante de circulares, memorandos y diversa papelería de la Oficina de Extensión.

Con la experiencia del yagé viéndome tejer en un telar donde escucho sonidos armoniosos regreso a la capital a crear mi trabajo de grado.

Imagen 3.
Intervenciones imaginativas. Hojas de papel de revista en plantas naturales.
Lugar: Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia (Amazonas). Diciembre de 2009.



Comencé a pegar hojas de hojas de revistas en plantas naturales que veía en el Amazonas.

Hojas de papel fotocopiado

Así fue que para mi trabajo de grado comencé a recoger y acumular las fotocopias de lecturas propias de la carrera. ¿Qué fue lo significativo de esa instalación primera? Hoy día, puedo decir que lo significativo se encuentra en lo oculto que subyace a la instalación como imagen dentro del espacio expositivo. En efecto, lo revelador recae en lo oculto que no fue visto: el proceso. Capítulos de diversa temática: sobre historia y teoría del arte; sobre vida de famosos artistas; sobre diferentes movimientos artísticos o sobre estética.
Las fotocopias estaban a 'blanco y negro' sobre papel blanco tamaño carta. Releí algunos textos, otros serían transformados antes de que quedaran en el anaquel de las intenciones: lecturas por realizar.

Otras fotocopias las aportaron artistas en formación del pregrado. De las fotocopias me era interesante cómo quedaba plasmada la imagen copiada del original. Llamaba mi interés, por ejemplo, la nitidez del texto, el contraste de las imágenes o la diversidad de grises. Era interesante cómo el texto y la imagen variaban según el desgaste del tóner. Con ese fenómeno pensaba que: la impresión de la imagen cambia según la intensidad de la luz. ¿Es algo en lo que se detiene a pensar quien fotocopia la imagen? ¿Hay consciencia de la transformación de la percepción de la imagen por su manipulación, por ejemplo, al momento de reproducirla por medio de una máquina fotocopiadora? No hubo respuesta. Fueron inquietudes que quedaron en el anaquel de las preguntas.

La transformación de las cientos de hojas de papel recolectado

Me recuerdo sentado en un sillón, frente a las cientos de hojas recolectadas comprimiéndolas pausadamente una a una. Solo podía arrugar una hoja por vez haciéndola una bolita y luego descomprimirla con cuidando de no romperla. Así hasta unas nueve veces. ¿Cómo se hace? Se toma la hoja entre las manos y se comienza a cerrarlas comprimiéndola. Se debe escuchar el crujido del papel.

Hay que descomprimir la bolita y volverla nuevamente 'hoja': busco sus bordes y despliego el papel. Vuelvo a cerrar las manos buscando nuevamente la bolita. Ahora es más pequeña. La paso de la mano izquierda a la derecha, cinco veces; apretándola más. La acción acalora las manos. El sonido del papel hecho bolita ya no es seco. Es armonioso.
Agarro la bolita como si fuera un trozo de plastilina. Dos pasadas más y ya está.

La hoja ha cambiado su forma, textura y sonido: ha cambiado su textura, su materialidad. La labor me enseña que es posible cambiar la consistencia del papel blanco, liso y consistente en una materialidad maleable. Traspolo esa enseñanza a la realidad ambiental ¿Es posible cambiar esa realidad? Comprimir y descomprimir. En ello observo que la 'hojidad', su 'fotocopeidad' son distintas: texto e imagen se desvanecen, cambian; la hoja se transforma.

Aparecen vetas, arrugas y diminutos orificios. El tóner que forma las palabras y las imágenes se desprende diminutamente, las hace ilegibles e un tanto incomprensibles. También el papel toma olor por efecto de la sudoración de las manos y el calor exacerbado en ellas. Atento a esos encuentros y me dejé afectar por ellos. La exacerbación del calor en las manos hace que la sensibilidad del tacto sea más fina. De igual modo la mirada, en el intento por reencontrar texto e imagen en el desvanecimiento.

En efecto, la hoja de papel es distinta. Sus esquinas ahora no son rígidas ni punzantes, sus bordes nada cortantes. Arrugada, se desploma sobre mis manos como un pequeño manto, cae sobre ellas cubriéndolas, conservando el calor. Esa es la primera fase. Ahora extiendo y apilo cada hoja una sobre otra formando torres de papel.

Los torchos

Segundo paso: cortar cada hoja arrugada en segmentos. ¿Cómo? Hay que doblar cada hoja tres veces sobre sí misma —primero por la mitad uniendo las esquinas, luego doblar y doblar nuevamente—. Plegada, se corta en segmentos con una tijeras. Resultan entre doce y trece segmentos cortando horizontalmente de derecha a izquierda.

De cien hojas arrugadas se obtiene mil trescientos segmentos de papel. Los llamé 'tirillas'. Posteriormente, dediqué tardes enteras a entorcharlos. Sí, otro paso más. Hay que tomar cada tirilla con una mano y desenvolverla cuidadosamente. Aquí entra la técnica de entorchado de la fibra de chambira. Emulando esa técnica, pongo la tirilla sobre el muslo de mi pierna derecha y paso la caricia la palma de la otra mano abierta; varias logrando que la tirilla se enrosque en un filamento compacto y resistente de papel. Sí, se llaman 'torchos'.

Finalmente, agarro el primer torcho (he tenido cuidado de dejar un extremo sin entorchar para aplicar un punto de pegante para papel), agarro otro, y del extremo que sí ha quedado entorchado lo adherí sobre el extremo del que tiene pegante; con los dedos de la mano derecha, termino de cerrar la unión cubriendo ambos extremos. Luego, agarro otro torcho y repito el proceso nuevamente; cientos de veces. El resultado: hilo de papel. Tiempo después denominé el resultado 'fibra de papel'. Ese es todo el proceso.

Madejas de papel blanco

Problema: Una hoja de papel arrugada aporta 12 torchos de 13 centímetros de largo cada uno. Uniéndolos, se obtiene una madeja de 156 centímetros, es decir, 1.56 m. Entonces, mil madejas alcanzan una extensión de 1.56 kilómetros. Diez mil madejas una extensión de 15.6 kilómetros. 100.000 hojas serían 156.000 metros, es decir 156 km. ¿Cuántas hojas de papel para la distancia por tierra que hay entre Bogotá y Leticia, Amazonas?

Como decía, el color de las madejas dependía de la impresión de la fotocopia. Es decir, de la saturación del toner para el texto y de las imágenes. Con el toner ocurría también algo interesante: por efecto del ejercicio de arrugar, este se desprendía de la hoja manchando las palmas de las manos mezclándose con su sudor. Esa química mugrosa pigmentaba de un color sucio las madejas de papel; observándolas a cierta distancia, parecían seguir siendo blancas, pero de cerca, podía apreciar distintas tonalidades de gris sucio sobre ellas, como un hollín. Todavía algún segmento de ciertas madejas, quedaba con un viso estridente de color amarillo o rosado neón intenso o, también con tinta de bolígrafo. Era el resaltado de palabras y frases que capturaban ideas inspiradoras en aquellos textos.

Madejas de papel de color

Llegó un momento en que se acabaron las fotocopias a blanco y negro reunidas y me encuentro con no tener hojas para arrugar. Inicio la búsqueda de más hojas. Acudo a la colaboración de personas quienes esta vez aportan recibos de facturas de servicios públicos. Con ellas fue llegando el color a las madejas. Las arrugo todas. ¿Dónde hallar más hojas? No recuerdo cómo llegó una primera revista de National Geographic, lo cierto fue que corrió con la suerte de volverse fibra de papel.

El proceso es el mismo. Solo que hay que deshojar la revista primero, desprendiendo una a una cada hoja para después arrugarlas. En ese ejercicio repetitivo de transformación, encuentro ciertas cualidades de ese papel (propalcote): por ejemplo es más resistente a la acción de arrugado. Por su flexibilidad, logro madejas de diferentes calibres gracias a que en el proceso de entorchado, la fibra queda más consistente y llamativa por efecto de las imágenes a color. Agrupaba entonces las hojas por color: imágenes amarillas con naranjas y/o rojas; azules, morado, violeta; verdes y ocres, etc. En otro, reunía fotografías a blanco, negro y grises. En poco tiempo transformé aquella revista. Hubiese sido interesante recordar cuál fue esa edición pero la memoria no me alcanzó. Consigo otras ediciones las transformo. Llaman mi atención las fotografías coloridas sobre naturaleza: animales e insectos vistosos, selvas coloridas, glaciares monocromáticos, arrecifes de coral, entre muchas otras.

Llegan otras revistas: SOHO y Gatopardo (con llamativas imágenes y textos). Los contenidos de las revistas que he transformado observo expresan un lado particular de la realidad. National Geographic, un periodismo de divulgación científica, presenta artículos sobre temáticas acerca del medio ambiente, deforestación, polución atmosférica, calentamiento global y extinción de las especies de vida animal y vegetal. SOHO y Gatopardo muestran un estilo de vida humano acorde al consumo, la moda, la vida buena basada en automóviles y relojes lujosos.

Tuve varios ejemplares al mismo tiempo. Mientras transformo sus hojas, pienso en las distintas realidades que presentan; ¿son incongruentes? ¿incompatibles entre sí? Mientras pienso en eso, encuentro una imagen de petróleo derramado sobre las aguas de algún océano. Agua y aceite. ¿Incompatibilidad? Sí. Observo una cultura de consumo que alimenta una vida de lujo, por otro, la afectación del planeta Tierra —¿resultado de esa cultura?—.

Pienso que cada revista es un contenedor de un aspecto de la realidad. Por ese entonces, encontraba disonante la relación de sus contenidos entre sí, relación que en una actividad artística y creativa me interpelaba como individuo habitante de un mundo cultural y ambiental complejo. Y es que, en ocasiones, arrugaba mezclando dos o tres hojas de esas revistas entre sí. Textos e imágenes se mezclaban en incompatibilidad e incoherencia la realidad de vida lujosa (buena) con la devastación del planeta. Entre mis manos ambas realidades se juntaban en una misma, pero en mi mente era una realidad caótica. Caos que fue alimentando el vincularse con el tema ambiental gracias a la transformación de simples hojas de papel.

Imagen 4.
Madejas de papel de revistas y fotocopias.
Material para la regeneración escultórica de árboles talados.
Foto: John Nomesqui. 2018.



Genealogía del árbol-telar en nueve relatos cortos

Primera instalación artística "sin título"

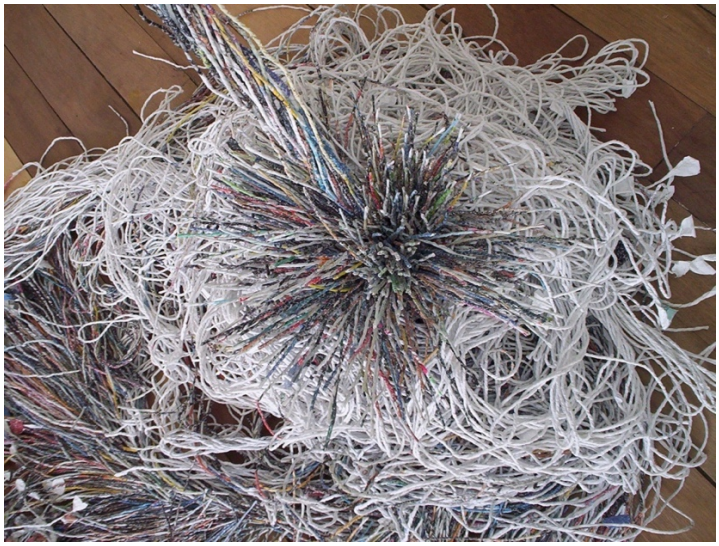
Llegado el momento, recogí todo el material creado dentro de bolsas plásticas (madejas y torchos que no aún no unía) y lo llevé a la Facultad de Bellas Artes. No tenía una idea clara de cómo presentar el material, ni qué hace con él. Simplemente fui sacando las madejas de las bolsas. Primero desparramé sobre el piso del recinto los torchos sueltos que no había unido en madejas. Vi poco el material en aquél gran espacio y sentí angustia. Cuando se vaciaron las bolsas con lo torchos, saque las madejas de color blanco y las puse sobre el piso. La angustia seguía. Las extendí y separé para que cubrieran más el espacio. Funcionó. Saqué y extendí sobre el piso las demás madejas (blancas, grises, azules, rojas, amarillas y naranjas). Todo quedó en el piso.

Imagen 5.
Trabajo de grado (segmento).
Instalación con madejas de papel elaboradas a
partir de transformar papel fotocopiado y papel de revistas.
Foto: John Nomesqui. 2005.



Con emoción, comencé a extender algunas madejas dentro de aquel espacio proyectándolas a los muros y al techo. Parece un bejuco. Agarro más madejas y las extiendo hacia una de las paredes del salón. Funciona. Luego extiendo otras a otros puntos, a otras paredes. Por efecto de la gravedad, algunas fibras se descuelgan sobre la pared y tocan el piso. Parecen lianas.

Imagen 6.
Trabajo de grado (segmento).
Instalación con madejas de papel elaboradas
a partir de transformar papel fotocopiado y papel de revistas.
Foto: John Nomesqui. 2005.



Con las madejas dentro del espacio, van apareciendo formas orgánicas. Me recuerda el haber estado dentro de la selva en mi pasantía estudiantil. Juego con los torchos puestos sobre el piso y los organizo en un diseño rítmico. Veo un río que fluye. Lo entrecruzo con las madejas blancas, y ese río de papel se extiende. Reúno algunos torchos y los junto en un ramillete, parece una planta.

Imagen 7.
Trabajo de grado.
Instalación con madejas de papel elaboradas
a partir de transformar papel fotocopiado y papel de revistas.
Lugar: Edificio de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
Año: 2005. Foto: John Nomesqui.



Así fue que presenté mi trabajo de grado en artes plásticas: una instalación escultórica que remitía a una selva de papel dentro de un salón de clases.

La transformación y el hacer aprendizaje del trabajo de grado

¿Qué dejó ese proceso? Cuando regresé de la pasantía en el Amazonas, comencé la transformación de hojas bajo la premura de presentar mi trabajo de grado para graduarme del pregrado e iniciar la vida laboral artística y creativa. Suena frívolo decirlo así, pero la premura respondía a mi contexto y necesidades de aquél entonces.

No obstante, durante el proceso de transformación de las hojas de papel olvidé, por un momento, la necesidad de graduarme. Tenía otras preguntas, por ejemplo ¿por qué transformar papel? Claro, me gustaba la idea de crear la obra de arte a partir de basura —y tanto las fotocopias como las revistas son 'resto que queda' de actividades humanas, formativa y del consumo, respectivamente—, y el trabajo de grado mantuvo el espíritu de esa idea. Sin embargo, en el proceso la acción repetitiva comencé a ver cosas, a ser consciente de ellas y centrándome en el hacer.

La transformación de simples hojas de papel en fibras sensibles, torchos, madejas y finalmente en una selva escultórica, no fue solo un ejercicio técnico ni una estrategia formal. Fue, sobre todo, una experiencia de transmutación interior. Este proceso de creación, nacido del contacto con la materia más frágil y cotidiana –el papel arrugado, fotocopiado, usado y desechado–, reveló que el arte no reside únicamente en el resultado, sino en el gesto, en el tiempo dilatado, en el vínculo íntimo entre las manos, la mirada y la memoria.

Transformar el papel fue también transformar la percepción: de lo residual a lo vital, de lo mecánico a lo sensible, de lo impersonal a lo encarnado. Así, cada hoja comprimida, cada tirilla entorchada y cada madeja extendida se convirtió en una metáfora viva de la posibilidad de recomponer el mundo desde lo diminuto y lo repetido. Fue una práctica que enseñó a mirar distinto, a sentir más fino, a pensar con las manos y a construir con la lentitud de quien respeta el proceso.

Esta primera obra no solo inauguró un camino estético, sino también ético y político. El gesto de entretejer con el 'resto que queda' implicó una crítica al consumo desde convertir el exceso impreso en una poética de lo orgánico, de lo vivo, de lo que resiste a ser descartado.

Así, esta experiencia fundacional no culmina en la obra "sin título", sino que se extiende como raíz y tallo de futuros proyectos. El acto paciente de arrugar y entorchar, de observar y componer, se gesta una visión: la de un arte que no representa la vida, sino que la cultiva.

Pequeño bosque tejido

¿Qué hacer ahora? Pues recoger la instalación escultórica
e ir al encuentro del trabajo.
Providencialmente, es el momento en que
encuentro trabajo como profesor de artes.

Sin embargo, continuo mi exploración artística con las madejas de papel y se hace fuerte la idea de ingresar en el circuito galerístico local. En el mismo año de inserción en la docencia, surge el primer Salón Premio

Fernando Botero (2006) ideado por la Fundación Jóvenes Artistas Colombianos. Animado por ingresar también al ámbito de exposiciones artísticas aplicó a la convocatoria siendo aceptado con la propuesta que presenté: un pequeño bosque compuesto por cuatro esculturas que parecen árboles plantados sobre una superficie acrílica de 2 m².

Así que con las madejas del pregrado me propongo elaborar los tejidos para la nueva instalación. Recordando ciertos conocimientos de carpintería de mi padre, me las apañe para construir un gran bastidor juntando cuatro listones de madera en cuyos palos horizontales clave puntillas separadas una de otra a 1 cm de distancia. Llamé a esa construcción telar.

Imagen 8.
Instalación. Sin título I.
Participación en Premio Fernando Botero. Corferias.
Año: 2006. Foto: John Nomesqui.



En él tensé urdimbres expandiendo un delgado hilo de nylon blanco. Desactivar ese telar, leí sobre técnicas de tejido en telar de puntilla y vi videos de su uso en YouTube. Luego, me arrojé a tejer pasando la fibra de papel por arriba y por debajo de cada urdimbre. Tiempo después conocería, con el maestro Nirco Andrade, que la técnica utilizada se le denomina "de ligamento tafetán simple". Tejí seis piezas de mediano tamaño. Su elaboración tomó alrededor de un mes. Desmontar cada tejido del telar fue como una separación. Fuera del telar, los tejidos seguían planos, pesados sí, pero maleables. Esos tejidos siempre me parecieron 'cortezas de

árboles'. De ahí, la certeza del regreso simbólico del papel al árbol; segunda instalación que tomó el nombre de Sin título I (2006).

Río de palabras

Con las madeja de color blanco a las cuales se les puede apreciar todavía palabras, elaboré otro tejido en aquél telar inicial. El tejido conserva las distintas tonalidades grises que ofreció la química sucia del proceso de transformación anterior. De lejos, el tejido se ve blanco, pero al acercarse a él, deja notar pequeños puntos oscuros: son las letras que han tomado un ritmo horizontal y ondulado. En otras partes del tejido, la letras se arremolinan generando un desorden de palabras. Es un río que tomó el nombre Sin título II. Después lo renombre haría como: Río de palabras.

Ambas obras hicieron parte del Salón Premio Fernando Botero del año 2006. ¿Contar lo problemático con la directora de la Fundación Jóvenes Artistas?

La obra Por favor pise el césped o *la primera esfera de comunitarización*

"De donde se saca y no se echa,
acabar se tiene."[124]

Con una nueva instalación escultórica, el proyecto plástico se insertó en la vida familiar. ¿En qué sentido se dio esa inserción? Luego de haber participado en la exposición que daba lugar al Premio Fernando Botero (el cual no gané), creció mi ánimo e interés por formar parte del circuito artístico bogotano. La experiencia de observar obras e instalaciones de gran formato me reveló la fuerza de lo monumental y su impacto social. Al elaborar los tejidos para el Premio, noté que el conjunto de madejas de papel se agotaba rápidamente: era necesario producir más material.

Ese dicho, heredado de mi madre, siempre me ha acompañado. Conseguir más material requería tiempo y dedicación, pero ya no podía brindarlo con la misma intensidad, pues trabajaba como docente siete horas al

[124] Dicho sabio de mi madre.

día, de lunes a viernes. ¿Cómo continuar creando más material? Mi respuesta fue clara: dedicar una parte de mi salario como profesor a sustentar la elaboración de las madejas de papel, permitiendo así la continuidad del proyecto artístico.

Mi madre fue la primera persona a quien expliqué el proceso de transformación de hojas de papel en madejas. Al principio se mostró escéptica, incluso cuando propuse la actividad como un trabajo remunerado. Sin embargo, comenzó, y poco a poco adquirió la destreza necesaria. Luego, dejó de participar en la actividad para dedicarse a un nuevo emprendimiento: un restaurante. Entonces el trabajo pasó a manos de mi padre y de mi medio hermano.

Les expliqué nuevamente el proceso. Mi padre, un hombre hábil con las manos y sensible al detalle, se comprometió tanto que buscó optimizar la técnica del entorchado para hacer el proceso más ágil y eficiente. Con el objetivo de incrementar la producción de madejas, empecé a recolectar cuadernos escolares usados de mis estudiantes. Cada vez que los visitaba para recoger el material elaborado en las últimas semanas, mi padre me mostraba con entusiasmo las variaciones que había logrado en el producto. Incluso llegó a diseñar una máquina casera para aumentar la producción. Yo salía contento de esos encuentros.

En ese tiempo vivía en el barrio Paraíso, arriba de la circunvalar con calle 45. Caminaba un largo trecho para tomar transporte hacia la casa o el lugar de trabajo. En esas caminatas observaba lotes vacíos invadidos por césped silvestre. Mientras tanto, seguía arrugando hojas de papel, y recuerdo que una vez encontré en una revista National Geographic la imagen de un césped recién podado con un letrero que decía: *"Por favor, no pise el césped"*.

Imagen 9.
Instalación. Por favor pise el césped.
Participación en Premio Fernando Botero.
Lugar: Antigua sede de la Galería Santa Fe. Planetario Distrital.
Año: 2008. Foto: John Nomesqui.



Una invitación extraña, pues uno suele sucumbir a la tentación de pisar el césped por su aroma tras la poda. Esa restricción a interactuar con lo natural me resultaba contradictoria. En revistas especializadas en medioambiente, leía sobre la creación de 'reservas forestales' como estrategia para proteger la naturaleza. Reflexionaba sobre eso mientras arrugaba hojas de papel. Entonces surgió una idea luminosa: crear césped de papel que pudiera ser pisado.

Así fue como presenté al Programa Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (hoy Idartes), en 2008, la propuesta de una instalación escultórica elaborada con césped de papel dispuesto sobre el piso de la Galería Santa Fe. La propuesta resultó ganadora, y obtuve un incentivo económico para realizarla. Gracias a ello, pude pagar con mayor tranquilidad el trabajo de transformación del material a mi padre y a mi hermano, integrándolos al nuevo proyecto. Mi ánimo mejoró notablemente. Continué transformando hojas de papel dentro y fuera del horario laboral: arrugaba hojas de revistas durante los trayectos en bus, en el aula mientras impartía clases, en reuniones docentes o mientras atendía a padres de familia. Mis manos, manchadas por el tóner y el sudor, despertaban miradas curiosas o desconcertadas.

El tejido: vestidos de pensamiento

En 2009 fui favorecido por el Ministerio de Cultura de Colombia para realizar una pasantía en la modalidad de aprendizaje con la propuesta El tejido: vestidos de pensamiento (2009) en la ciudad de Leticia, Amazonas. Fue mi segunda estadía en ese maravillosos lugar. La propuesta se realizó bajo la idea de explorar la creación de tejidos de papel (utilizando las madejas) para la exploración de creación de esculturas tridimensionales. Lo cual implicaba explorar distintas técnicas de tejido favorables a las características plásticas del material propuesto.

Yo venía indagando sobre el 'arte textil contemporáneo' como medio de expresión artístico, revisando y analizando el trabajo textil de mujeres artistas como Olga de Amaral y Sheila Hicks. De igual manera, revisaba distintos eventos donde se exploraba la creación artística con papel, por ejemplo, en eventos como la Bienal de arte en papel en Rijswijk (Holanda) o la Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo (España).

También porque estudiaba los tejidos andinos de Paracas (Perú). De estos últimos comprendí que el tejido es una manera de pensar y de contener el pensamiento y de contener información. Remití, la información contenida en el tejido al recuerdo de la planta que me habló en una toma de yagé, pues la hoja es tejido y según lo experimentado en ese tejido hay información.

En la ciudad de Leticia aprendí técnicas de tejido durante cuatro meses bajo la tutoría del maestro tejedor y escultor Nirko Ernesto Andrade (a quien conocí en mi primera pasantía). En compañía del maestro Andrade, realizamos un recorrido por técnicas de telar artesanal y de tejido ancestrales. Exploramos técnicas de tejido y de telar favorables al tejido con fibra de papel, logrando elaborar algunos tejidos que todavía conservo. Es el caso de un canasto iniciado con técnica de aguja (tejido compartido en el tiempo de realización de la presente investigación-creación con la investigadora social y especialista en textil Tania Pérez Bustos en su proyecto de investigación textil Cosas sin terminar en 2024).

Finalizada la pasantía, consigo elaborar tres piezas textiles de papel que exploro espacialmente y toman la posición de un manto. Me quedo observando. Veo en ella la forma en que queda una ruana vacía. En el manto de papel no hay persona, solo el manto revelando el vacío interior. Fue el encuentro con el vacío con el manto de la tierra. Pensé en la tierra como un manto y lo dibujé. Lloré por la Tierra.

La serie Oro y plata

Tras concluir la pasantía, regreso a Bogotá y continúo ejerciendo como profesor de artes mientras intento dar forma a mi obra artística. Mi forma de creación, pausada y reflexiva, resulta fértil para abordar problemáticas complejas del mundo y también para explorarme interiormente. Sin embargo, el contexto artístico donde podría insertarse mi producción es áspero, poco generoso y desafiante, al igual que lo era en ese momento mi entorno laboral.

Las experiencias vividas en la Amazonía y en el Putumayo, así como el rumbo que ha tomado mi práctica artística —cada vez más vinculada a lo medioambiental—, han suscitado interrogantes profundos que interpelan mis creencias sobre el arte y el sentido de la existencia. Me cuestiono sobre el propósito de la creación artística y su papel en el contexto de la educación. Mis antiguos ideales del artista exitoso, cuyas obras son adquiridas por coleccionistas, se ven desafiados, pues lo que hoy creo y deseo crear surge del dolor y la devastación provocada por la humanidad al planeta. También se quiebran en mí las herencias de la cultura de consumo, cuyas imágenes transformo al intervenir revistas repletas de rostros triunfantes y vidas aparentemente plenas. En esos reflejos, me descubro comparándome, debilitando mi amor propio. A veces me invadió la vergüenza y la sensación de estar rezagado frente a quienes logran lo que desean. Me sentí extraviado.

A pesar de las dificultades, continúo profundizando en la exploración del tejido con papel. Las tensiones económicas se alivian gracias al respaldo de quienes creen en mi potencial creativo. Empiezo a adentrarme en el arte textil contemporáneo y en los lenguajes de la tejeduría, descubriendo una vía fértil para la creación artística y la investigación. Me familiarizo con la obra de artistas tejedoras como Sheila Hicks, Olga de Amaral y Cecilia Vicuña. De Amaral me impactan especialmente sus mantos, cargados de fuerza simbólica y material. Prosigo la producción de madejas de papel a partir de fotocopias y revistas como SOHO, Gatopardo y National Geographic. La técnica de transformación del papel se vuelve más precisa y rigurosa. Junto a mi padre y mi hermano, intento transformar hojas del periódico de arte ARTERIA, pero la experiencia no prospera debido a la fragilidad del papel. En cambio, otras pruebas resultan más exitosas, utilizando hojas que contienen bocetos, dibujos y ensayos de impresión hechos en casa.

Llega entonces el tiempo en que realizo la serie Oro y plata (2011). La serie está compuesta por trece tejidos elaborados con fibra de papel. Cada tejido tiene un nombre que da cuenta de una inquietud relacionada con la naturaleza. De esa serie, describiré cuatro de las obras que la componen.

Es el caso Herida, un tejido cuyo color preponderante son las tonalidades grises. Las madejas empleadas para ese tejido, están elaboradas con cientos de hojas de revista donde fotografías a blanco y negro ocupan todo el formato de la hoja. A través del centro del tejido pasa, de arriba hacia abajo, una línea trabajada con hojilla de plata (de dos centímetros de grosor). La línea resalta por efecto de la compañía de dos líneas de color negro ubicadas a cada lado de la línea de plata central. Simétricamente, de ésta línea se desprenden dos segmentos también trabajados en hojilla de plata. Ese tejido, remite a la vista aérea cenital de una planicie donde se ha hecho una excavación: una herida abierta a la tierra dejando al descubierto una veta de plata.

Imagen 10.
Herida (tejido de la serie Oro y Plata).
Tejido con papel.
Año: 2011. Foto: John Nomesqui.



Otro tejido es Tronco blanco Tejido realizado con madeja de papel bond blanco sin imprimir y hojas de revistas. En el centro del tejido hay una franja vertical de color blanco de veintisiete centímetros de grosor. A

cada lado de ésta hay franjas de tejido de fibras coloridas. Al observar e imaginar con ese tejido, vi un río y un tronco de árbol blanco. Recuerdo los mitos indígenas amazónicos del río y el árbol.

Imagen 11.
Tronco blanco (tejido de la serie oro y Plata).
Tejido con papel.
Año: 2011. Foto: John Nomesqui.



Otro tejido es Vascular. En este tejido hay exploración de pigmentación de madejas blancas con pintura de vinilo de color rojo y morado. Se ha tomado la madeja blanca y se han pigmentado segmentos en color rojo dejando la secuencia blanco-rojo. De igual manera se ha procedido con otra madeja pigmentando con color morado. En el centro del tejido pasan de arriba hacia abajo dos fibras blancas pigmentadas con un desfasamiento que deja la secuencia blanco-rojo-morado. Simétricamente, a lado y lado de la línea central hay tejido de madejas coloridas cerrando con madejas pigmentadas. Con Vascular me refiero al tejido de una planta por donde circula el agua y los nutrientes. En él comparto la información de la planta que me hablo en la experiencia de toma de yagé en el Putumayo.

Imagen 12.
Vascular (tejido de la serie Oro y Plata).
Año: 2011. Foto: John Nomesqui.



Otro tejido es Núcleo. Es un tejido en formato rectangular planteado como horizontalidad. Las madejas de papel son de diverso color, no obstante, resaltan aquellas que poseen color blanco y azul. El sentido en diagonal de las madejas forma una estratificación de colores a la manera en que se organizan las capas de la Tierra. El tejido ha sido elaborado simultáneamente en la parte superior e inferior del telar. Es decir, el tejido no ha seguido una única secuencia de tejido de 'abajo hacia arriba' sino que logrado una porción de tejido en la parte inferior de la urdimbre, se teje la misma porción en la parte superior de las mismas. Seguidamente, se ha trabajado en las esquinas (inferior y superior) opuestas, fibras de papel con técnica de anudado propio del tapiz. El trabajo con las madejas mantiene el sentido diagonal y horizontal uniéndose en el centro del tejido en un segmento trabajado con fibra de papel de color azul. La superficie del segmento, en algunas zonas, ha sido recubierto con hojilla de oro, generando un núcleo dorado. Remitiendo así al centro de la Tierra.

Imagen 12.
Núcleo (tejido de la serie Oro y Plata).
Año: 2011. Foto: John Nomesqui.



En síntesis, la serie de Oro y plata refiere a la necesidad de construir un relato crítico sobre la apropiación de la Tierra como fuente de dónde sacar 'recursos naturales' provechosos para la industria. El relato que se construye no transita la vía de la denuncia ambiental. Antes bien, pone la discusión de la afectación de la Tierra en relación con la creación artística. La serie, creada en el año 2011, permaneció en mi casa-taller durante varios años. En la época de mi primera participación en ArtBo, en el año 2018, algunos de los tejidos de esa serie fueron adquiridos por el Hotel Hilton, construido junto a Corferias de la Cámara de Comercio de Bogotá (lugar donde se realiza esa Feria Internacional de Arte).

El resto que queda de arrugar hojas de papel

Otro resto más. La experiencia de arrugar una sencilla hoja de papel, me ayudó a construir una metáfora sobre la "capacidad humana de transformar la realidad hacia una más sensible". Metáfora que, muchos años después, recordé afiné e implementé en mi práctica de docencia de las artes plásticas. Con ella refería a la realidad ambiental del mundo como una hoja de papel aunque pareciere inocua, por ser blanca, posee la potencia de causar una herida por medio de una de sus cuatro esquinas punzantes, pues ¿quién no se ha cortado un dedo con la esquina o el borde una hoja de papel?

Mientras hablaba sobre la afectación al planeta Tierra, decía que nuestra manera de ver la Tierra es seca, y, en ese momento, le daba un golpe a la hoja con el dedo índice de mi mano derecha. Se escuchaba un sonido seco, un poco estridente. Luego comenzaba a arrugar la hoja, a comprimirla y descomprimirla buscando exacerbar el calor de mis manos. Me detenía un momento y posaba una de mis manos sobre el hombro de alguien, o buscaba el contacto con otra en gesto de estrechar la mano. Con ello verificaba que la acción de transformación generaba calor, cierta amabilidad. Compartía la transformación de la hoja, ahora como 'manto' que cubre el calor, que cubre la vida. Decía que ese manto era la Tierra, y que ahora ese manto nos ofrece otro sonido, y en ese preciso momento agarraba la hoja, asiéndola por sus extremos, con mis manos cerradas y ya no la golpeaba, sino que hacía con las manos un movimiento leve —parecido al movimiento que se hace al manipular un acordeón— de cerrar y abrir; ese movimiento producía un sonido, el sonido era distinto al de la hoja lisa, se escuchaba ahora el sonido que produce un corazón al latir. Estas ideas surgían mientras arrugaba las hojas de papel.

Aparece un segmento de árbol talado

Los árboles siempre han estado aquí en la Tierra. Muchos, incluso siendo talado su tronco permanecen arraigados a ella. En el periodo 2016-2019, segunda administración de Enrique Peñalosa, en Bogotá comenzó la modificación del espacio público para construir puentes y carreteras favorables al servicio de transporte masivo. En ese periodo gubernamental, los árboles empezaron a desaparecer.

Se veían los árboles cercenados al borde de las calles, en el trayecto hacia un supermercado para provisionarse de alimentos, o en el de llevar a los hijos al pediatra, o simplemente caminar. En mi caso, veía árboles talados todos los días de camino a mi trabajo en Usme. Incluso, llenando las bodegas de amplios asaderos de carne.

Esa realidad me impactó. Me sentí realmente triste de ver ese panorama y quise hacer algo desde la creación artística. Según Ricard (2008), los pasos del proceso creativo están dados "por una información específica compuesta por una realidad existente o por situaciones cotidianas, […] por la interiorización o reflexión de esa realidad […]" (Citado por Castro y Fernández, 2021, p. 109). Es una situación contradictoria si se tiene en cuenta que ocurre en tiempos de los diálogos de paz entre el Gobierno Nacional y representantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia —Ejército del Pueblo (FARC-EP)— en el que, cuatro años

después, asistieron el 24 de septiembre de ese año, para la ratificar la firma del Acuerdo Final para la Construcción de una Paz Estable y Duradera en Cartagena, Colombia[125].

Puede argumentarse la contradicción dado el Acuerdo de Paz en Colombia se manifiesta que este se sustenta:

> […] en un enfoque territorial a la vez que plantea el ideal de sostenibilidad para una Paz estable y duradera es pertinente plantear la idea de reparación de la naturaleza devastada toda vez que el acuerdo manifiesta como necesario estar atentos "…a que la nueva visión de una Colombia en Paz permita alcanzar una sociedad sostenible, unida en la diversidad, fundada no solamente en el culto de los derechos humanos sino en la tolerancia mutua, en la protección del medio ambiente, en el respeto a la naturaleza, sus recursos renovables y no renovables y su biodiversidad[…]."

Por otro lado, la consecución de Paz en Colombia avanzó en la última década con la Ley 1448 de 2011 donde se creó un sistema de protección, asistencia, atención y reparación integral a víctimas del conflicto en el país. Así mismo, estableció un vínculo con el arte para realizar obras artísticas en favor de la reparación de víctimas humanas; hecho que marca un hito para el arte en Colombia, pues valida al arte como agente para la consecución de la paz.

Sin embargo, la realidad difiere de lo firmado pues en la relación paz, arte, reparación de víctimas, la naturaleza está por fuera del sistema. La naturaleza, víctima silenciosa de las acciones humanas (entre ellas los conflictos armados), no es reconocida como sujeto, por tanto, la idea de su reparación no se concibe.

En consecuencia, decidí imaginar un modo de vincular la reparación de la naturaleza considerando la víctima del conflicto armado. Además, como víctima del desarrollo de la ciudad que no repara en la naturaleza que crece en ella. La naturaleza, no solamente es la selva, no solamente son los océanos, no solamente son las extensas llanuras y montañas. Hay naturaleza, por supuesto, en los bosques urbanos de la ciudad, en los grupos de árboles que podemos ver en las calles. ¿acaso el árbol que habita en la ciudad deja de ser naturaleza?

[125] https://www.comisiondelaverdad.co/acuerdo-final-para-la-terminacion-del-conflicto-y-la-construccion-de-una-paz-estable-y-duradera

En ese entonces llamó mi atención el enfoque del acuerdo de paz sobre la justicia y la reparación de víctimas humanas. Pero, ¿dónde quedaba la naturaleza dentro del conflicto armado en Colombia? Esta inquietud me hace pensar acerca de la naturaleza como otra víctima del conflicto armado. Y es que si Fragmentos lograba continuar el diálogo extraordinario de la paz en ese espacio permitiendo diálogos difíciles entre enemigos, mi postura era la de incluir en el diálogo de la paz a la naturaleza. La creación artística, en relación a la reparación de la naturaleza como víctima, pasaba por la posibilidad de re-generar simbólicamente el vínculo natura-cultura. Esto significaba hacer del acto creativo nuevamente ceremonia, rito, reencantamiento del mundo (Noguera, 2004).

La localidad de Usme no estuvo por fuera de la realidad de árboles talados. De hecho en el colegio donde trabajo habían segmentos instalados. Recogí los segmentos talados en compañía de alguno de los estudiantes con quienes los limpiamos y les dimos abrigo. Realizamos ejercicios de dibujo de esa naturaleza vulnerada. Pensando, día a día sobre cómo vincular la naturaleza al ámbito de víctima, surgió la idea de regenerar el árbol talado. Así, fue que lleve el segmento de tronco talado desde Guzmán al taller que por ese entonces tenía en el barrio San Felipe, allí fue donde empezó la regeneración desde el arte.

De igual manera El Acuerdo Final propone en el punto Disposición final del armamento "el procedimiento técnico por el cual las armas de las FARC-EP se proponen utilizar para la construcción de tres monumentos" (Acuerdo Final, 2016. p. 66). En Colombia, uno de los monumentos tomó la forma de Fragmentos. Espacio para el arte y la memoria un contra-monumento propuesto por la artista colombiana Doris Salcedo. En el proceso de su construcción Salcedo manifestó: "es extraordinario tener la posibilidad de destruir armas que generaron dolor y con esas armas construir una posibilidad de vida. El arte lo que permite es la continuación de la vida".

Según Mario Opazo artista colombo-chileno, a quien se le adjudicó la creación de otro monumento, manifiesta que la urgente necesidad de rito fue el gesto simbólico del des-ocultamiento de la balsa-monumento Kusikawsay :

> "[…]un des-ocultar que también incide en esa dimensión simbólica. Es poner delante, hacer imagen en nuestra conciencia de aquello que somos. Y si pensamos en lo que somos en términos de rito, es un volver a encontrarnos siendo distintos. Es la magia del rito. Volver al encuentro, a

> conmemorar nuestros vínculos, nuestras relaciones interhumanas, nuestra relación con el territorio y el paisaje siendo distintos".

Y es que en Colombia, durante más de cinco décadas la violencia ha alimentado la creación plástica de artistas nacionales. La firma del Acuerdo de Paz en Colombia a mi modo de ver propiciaría un giro en la plástica nacional hacia temáticas relacionadas con el medio ambiente[126]. Y en ese sentido sobre la posibilidad de continuación de la vida, que es la posibilidad de la reproducción de la vida fue la que mi práctica artística de creación tomaba ese rumbo con base en la indagación plástica sobre la devastación de la naturaleza y como posibilidad de su regeneración desde lo simbólico que permite el arte.

[126] Fenómeno que constituyó en su momento una primera hipótesis planteada en la propuesta de investigación-creación en su versión como propuesta. Es lo que denominé como el "giro hacia la naturaleza" en la plástica nacional. La iniciativa de ese giro ya había tomado curso a principios de la década del 80 en el arte en Colombia con la artista colombiana Alicia Barney Caldas en obras tempranas como *Río Cauca* (1982); *El Ecológico* (1987) y *Estratificando un basurero utópico* (1987).

El árbol-telar en dos ámbitos de circulación: desencuentros entre lo público y privado

Imagen 13
Los árboles-telar.
Fotografía: John Nomesqui



El árbol-telar nace como una práctica que entreteje memoria, cuerpo y naturaleza, y su circulación en los ámbitos del arte —privado y público— ha revelado tensiones fundamentales. Esta genealogía no sólo da cuenta de su llegada como símbolo artístico, sino que también permite cuestionar el modelo tradicional del artista genio y la estetización del sufrimiento ambiental.

Desde esa comprensión crítica, se abren dos caminos: el de la obediencia al circuito artístico comercial, y el de la respuesta ética desde lo público y lo colaborativo. En el primero, se participa en exposiciones dentro del sistema del arte privado; en el segundo, se activa una experiencia de creación con otras personas, en espacios abiertos a lo colectivo y lo sensible. En el primero obedecí. En el segundo respondí.

A partir de esa bifurcación, se despliegan fibras sensibles que atraviesan cada experiencia: lo ganado, lo perdido, lo expuesto y lo arriesgado. También se narran los intentos por insertar el árbol-telar como símbolo de la regeneración del vínculo humano-naturaleza en contextos como el Acuerdo de Paz, desde una perspectiva no comercial. Esta orientación contrasta con la tensión entre comercializar obras sobre la devastación de la naturaleza y generar procesos públicos de concientización.

El texto reconoce vulneraciones vividas en el ámbito del arte comercial, así como aprendizajes éticos y políticos que permiten comprender la necesidad de un giro. Por ello, esta introducción plantea desde el inicio una toma de posición: la decisión de convertir el árbol-telar en una práctica comunitaria, crítica y esperanzadora.

La práctica artística de creación del artista genio

El recuerdo en la infancia de haber dibujado las urracas parlanchín As y de haberme pavoneado en la casa mostrándole a mi familia imitando acento francés esta es mi obra maestra. Es un ejemplo de los imaginarios insertos en la cultura desde la infancia. Por ejemplo en el caso del arte, poniendo como figuras de éxito artistas paradigmáticos y famosos cuya relevancia creativa y aporte a la humanidad comparte terreno con el valor y precio de sus obras.

Internarse en el terreno profesional en el intento de exteriorizar la práctica artística de creación artística en el ámbito social.

Con el ánimo de insertarse en el ámbito institucional del arte local, accedí a los servicios de un promotor de artistas, y por supuesto invertí dinero para posicionar mi nombre y obra en el circuito del arte local. Así las cosas, en 2016 propuse la instalación artística *Ecología humana* (2016) para el espacio de arte independiente Sin Sala, en la ciudad de Bogotá.

Por eso entonces los espacios independientes surgían en contexto del Boom del arte contemporáneo bogotano, que se instalaba fuertemente en la localidad Barrios Unidos, exactamente en el barrio San Felipe. Mi participación en el espacio Sin Sala (un apartamento ubicado en el barrio Chapinero, cuya sala había sido

vaciada de muebles), coincidía con la propuesta de sus creadores quienes facilitaba en un espacio artístico para visualizar propuestas de instalación artística. Yo venía gestando la idea de compartir la idea de regeneración del árboles talados en un ámbito compartido, expositivo. Así que la propuesta que presenté a los curadores fue aceptada y así fue que llegue a ese lugar.

La tala de árboles en la ciudad seguía, y yo continuaba recogiendo los segmentos talados. De hecho, recuerdo haber recogido un segmento cerca a mi casa, subir con él a un bus azul de TransMilenio para llevarlo al espacio artístico: fue un gesto inesperado, un poema en movimiento, una performance sin libreto.

Llevé varios troncos. Algunos, aún llevaban consigo sus nombres urbanos, pequeñas placas como epitafios. Los llevé a ese 'refugio' de creación, y allí empecé a tender urdimbres como quien lanza hilos hacia otras posibilidades. Los troncos recostaban su memoria contra los muros de la sala vacía, mientras piedras en el suelo ofrecían gravedad y sostén. Poseía en mis manos la alquimia del papel y la sabiduría del telar. Decidí entrelazarlas con el cuerpo herido del árbol. Convertí las puntillas en brotes de conexión, clavadas con delicadeza en la parte superior del segmento como si de…

…ellas brotaban hilos tensados hacia el techo,
como si el árbol, desde su herida,
volviera a alzarse en un gesto de dignidad vegetal.
Sobre el suelo, dispuse babosas tejidas con tirillas de compras:
testigos silenciosos del consumo cotidiano.
Algunas se entrelazaban entre las urdimbres,
generando una textura que decía más de lo visible.
Una vez culminada la obra,
abrimos el espacio a otros corazones.
Activamos juntos los telares expandidos con fibras de papel:
memoria tejida, gesto ritual, acto de esperanza.
El arte como semilla de mundos posibles
donde aún podemos escuchar
el susurro del bosque.

Si bien en Sin Sala ocurrió la experiencia de los hilos tensados hacia el techo alzándose en gesto de dignidad vegetal fue en el espacio de arte Permanente, en el año 2017 donde la regeneración del árbol talado inició su exploración. Había alquilado con mi esposa (también artista), uno de los talleres de aquél espacio siguiendo la estrategia de mostrase como artista en la localidad, pues aquél espacio se ubica en el Barrio San Felipe.

Con el segmento del árbol ya abrazado por puntillas, volví a alzar urdimbres extendiéndolas hacia el techo del taller. Allí, suspendidas, las hebras dibujaron otra vez el árbol entero: el tronco aparecía como un espectro desvanecido, una transparencia viva. Lo dejé colgado durante días, mirándolo sin prisa. Una mañana, el papel me llamó. Comencé a tejer fibras entre el cuerpo-tronco-urdimbre, como si tejiera el cuerpo nuevo. Así comenzó la regeneración del primer árbol talado.

Terminé de regenerar el segmento talado en mi casa pues desistí de seguir en San Felipe. El regreso a la casa ¿Una señal? Es abril y ya no tejo más. Terminé y nombro esa creación Consumo cuidado. Y con ese nombre viene otro: árbol-telar. El artista Mario Opazo por ese tiempo está curando la exposición Y gentilmente, me invita a exhibir la escultura recién terminada en su propuesta de exposición.

Imagen 14.
Escultura *Consumo cuidado.*
Presentada la exposición Alrededor de la sombra. La palabra presente.
Lugar: Cámara de Comercio de Bogotá (CCB).
Año: 2017. Foto: John Nomesqui.



Presento un segmento de su gentil mirada:

> John Nomesqui teje y en tanto que teje, escribe. La palabra texto viene de textil y se entiende como el estado en potencia de la escritura, una escritura fantasmagórica, un entramado de experiencias, meditaciones, ideas, un tejido en potencia. El texto del rito, de cierto modo, es el mito. Nomesqui tiene la cualidad del silencio elocuente, un modo de hablar que se da en la duración como tiempo cualidad, un silencio por acumulación y despliegue temporal, rítmico, como modo de ser en una especie de mitología personal que promueve una mirada de afecto a la naturaleza […]

Esa experiencia anterior ayuda a insertar mi práctica artística creativa en el ámbito social, vía el circuito institucional del arte del sector privado, pues la exposición ocurre en la cámara de Comercio de Bogotá sede Chapinero. En ese camino que se abre, me interno realizando una primera exhibición del árbol-telar en un espacio comercial de arte en La galería donde propuse una instalación artística de un pequeño bosque talado, conformado por los segmentos de árboles que había recogido hasta ese momento, y que titulé *Textus Resistentiam* (2017).

Imagen 15.
Exposición *Textus resistemtiam.* Instalación.
Lugar: La galería. Arte Contemporáneo.
Año: 2017. Foto: John Nomesqui.



En esa exposición conozco a la directora de una galería de arte relevante, quien se interesa por las obras allí expuestas, invitándome a realizar una exposición en la galería que dirige. Efectivamente, en el año 2018, se cumple la invitación. Llego a un acuerdo contractual con esa galería para lo cual elabore un conjunto de esculturas a partir de segmentos de árboles talados los cuales regeneré con figuras de papel. Con sorpresa, firmó un contrato para la realización de la exposición. De igual manera, se presenta la oportunidad de participar en la feria de árbol de Bogotá como uno de los artistas de esa galería. Con sorpresa, también firmó un contrato en el que sustentó la participación con aporte económico. La exposición en Aurora, toma el nombre de *Consumo cuidado* (2018).

Imagen 16.
Exposición *Consumo cuidado.*
Instalación. Lugar: Galería Aurora.
Año: 2018. Foto: John Nomesqui.



Nuevamente el artista Mario Opazo aporta su gentil mirada elaborando el texto curatorial de la exposición. Acá un segmento de su escritura:

> 'Tejer, escribir: durar'. Asumir una escritura autobiográfica, por ejemplo, implica la persecución incansable de un fantasma, quizá no se pueda determinar aquí y ahora a ese yo que se intenta narrar, a esa sustancia fugitiva inatrapable. […] La escritura es finita, delimita, incluye y a la vez

> excluye; lo incluido de cierto modo nombra lo excluido; lo escrito ocupa espacio, produce tramas, se despliega en el tiempo. […] Tejer es escribir bloques de tramas – duración, es vincular trayectos.
> […] La obra de John Nomesqui es escritural, es persecución del fantasma, insistencia en el tejer como proceso que consiste en decir yo. En su profundidad, habla una mitología personal abocada a lo gregario, a esa enorme familia que somos. Su acción se hace torrente sanguíneo, ritmo que vincula los cuerpos, propagación que los completa, memoria que los restaura, tiempo que los reanima, rito que apela a la memoria, como tiempo retroactivo o acumulación de lo inolvidable; porque el papel fue árbol y éste, antes de ser escritura árbol fue en potencia trama de fuerzas: semilla–agua–aire–tierra–sol. Su gesto retoma y cabalga el movimiento, esa secuencia continua de tensiones entre la potencia y el acto.
>
> […] Los fragmentos de árbol cercenados, promueven la acción de tejer, orientando su sentido hacia una labor fraternal, filial entre hombre y naturaleza. Lo que podría evocar un bosque configurado por la memoria, a la vez, se abre como intervalo poético, como esa zona antigua y profunda visitada por el poeta, el lugar dónde las cosas no tienen nombre y que según María Zambrano: "(…) el poeta en la imposibilidad de nombrar esas cosas, tiene como único recurso: acompañarlas y amarlas".

La exposición Consumo cuidado tuvo lugar en el marco de la Feria Internacional de Arte de Bogotá, ArtBo, en 2018. En ese momento, el proyecto árbol-telar participaba en dos eventos privados. Uno de ellos fue con la galería Aurora, donde se logró una venta significativa de obras. Esta experiencia me maravilló y, al mismo tiempo, me obnubiló: me ofrecía una imagen seductora del éxito comercial que tanto había deseado.

Imágenes 17.
Exposición *Consumo cuidado*. Instalación.
Lugar: Galería Aurora. Feria Internacional de Arte de Bogotá, ArtBo. Corferias.
Año: 2018. Foto: John Nomesqui.



Imágenes 18.
Exposición de tejidos de la serie oro y Plata en
Feria Internacional de Arte de Bogotá, ArtBo. Corferias.
Año: 2018. Foto: John Nomesqui.



ArtBo exacerbó aún más ese impulso. El éxito me cegó, aunque no lo percibí como algo negativo en su momento. Sentía que por fin estaba logrando lo que durante tanto tiempo había anhelado. Mis expectativas, mis necesidades y mi ego se veían colmados.

En esa exposición presenté nueve árboles regenerados y un segmento de árbol talado del que se desprendían cinco ramificaciones también cortadas. Durante varios meses me dediqué a recolectar fragmentos de árboles talados. El de cinco brazos lo encontré en el barrio Chapinero, donde era vendido como leña para asaderos. Lo llevé a mi garaje, lo limpié, lo lijé y lo preparé. Posteriormente, lo instalé en una de las salas de la galería, amarrando urdimbres a cada una de sus ramas cortadas y extendiéndolas hacia diferentes puntos del techo y las paredes. Así reconstruía, simbólicamente, una memoria vegetal herida.

Imagen 19.
Tala de árboles en la ciudad de Bogotá.
Año: 2018. Foto: John Nomesqui.



La exposición fue intensa. Digo "participamos" porque, además de exponer, también contribuí económicamente al pago del alquiler del stand de la galería Aurora en ArtBo. Fue un momento de 'vacas gordas', ya que recuperé mi inversión y obtuve ganancias. Incluso obtuve una mención de honor en el Premio Mesoamérica al Arte.

Pero no todo fue celebración. También hubo momentos de maltrato y vulneración que dejaron un sabor agridulce. Aprendí que el éxito comercial puede ser embriagador, pero no siempre viene acompañado de respeto ni reconocimiento justo.

El año 2019 fue un buen año. Al finalizarlo, antes de salir a vacaciones, surgió la promesa de repetir la experiencia de participación en ArtBo para el año siguiente. Así, en el marco de esta segunda Feria Internacional de Arte de Bogotá (2019), presenté una nueva exposición con la Galería Aurora. En esta ocasión, elaboré una serie inédita de árboles regenerados, utilizando madera de alfarda, proveniente de árboles plantados específicamente para cerramientos de terrenos, lotes o estructuras de parques infantiles.

Nuevamente se formalizaron los contratos que permitieron la realización de la muestra y mi participación en la feria. La exposición llevó por título Más allá de toda reparación (2019).

Imagen 20.
Exposición *Más allá de toda reparación*. Instalación.
Lugar: Galería Aurora.
Año: 2019. Foto: John Nomesqui.



En ella trabajé el concepto de sostenibilidad desde una perspectiva no antropocéntrica, proponiendo una lectura donde la naturaleza también es víctima del conflicto armado en Colombia y merece procesos de reparación simbólica. Esta intención, sin embargo, disonó con los intereses de una galería comercial. El texto

curatorial de la exposición fue amablemente construida por el filósofo colombiano Germán Vargas Guillén, me permito compartir tres segmentos de su texto:

> 'Del otro a lo otro'. Más allá de toda reparación de John Nomesqui cuestiona el centro de la idea de justicia que hemos heredado de las filosofías de la alteridad. Si bien las figuras emblemáticas del Otro son: el huérfano, la viuda, el extranjero y, en todo caso, el pobre: lo que pone en cuestión esta obra —también en la estela de sus antecedentes, por ejemplo, en Árboles caídos en combate (2018)— es, en su conjunto, el antropocentrismo. No hay duda, los humanos son —puesto que somos quienes interrogamos— el punto basilar de todo cuestionar, de todo interpelar. Pero lo que nos concierne no puede ser sólo lo anímico, también lo vivo y lo físico nos tienen que interrogar […].
>
> […] Las víctimas son la sangre que clama justicia. La reparación es necesaria, pero siempre queda a medio camino entre hecatombe y la promesa. Por eso se hace imperativo el perdón; y no sólo otorgarlo, también pedirlo. Pero seguimos hablando y pensando como meros humanos. ¿Qué hacer cuando la debacle se torna, por ejemplo, ecocidio? ¿Qué hacer cuando el reclamo de justicia no puede ser restituido por la vida devastada? En fin, ¿cómo entender la injusticia con el entorno, con el medio ambiente, con la vida silenciosa de las plantas, de los árboles, de los bosques? […].
>
> […] Nuestra historia nos ha mostrado que la naturaleza es el campo de combate de los diferentes enfrentamientos, de los diversos sectores en confrontación dentro de la guerra. Ahora no nos preguntamos solamente por la posibilidad de sobrevivencia de los humanos sobre la faz de la tierra; nos interpela la sobrevivencia de las especies vivas: fauna y flora. Nos preguntamos: ¿cómo será la vida, con y sin humanos, después de los desmanes que se ciernen ante nuestros ojos? […].

Durante la inauguración, observé con incomodidad las actitudes frívolas de algunos asistentes. Recuerdo un evento social en el que debía hablar de mi obra, pero no me sentí con ánimo de participar ni de vincularme con el público. En un momento, una persona se recostó sobre una de las esculturas, colocando su codo en ella. Ante la fragilidad de la pieza, me vi obligado a pedirle, con firmeza, que lo retirara.

Estas experiencias me hicieron cuestionar profundamente la necesidad de buscar el éxito comercial y, en consecuencia, lo que se entiende como una "obra exitosa". Surgieron dudas y sospechas sobre el sentido de mi práctica artística centrada en la regeneración simbólica de árboles talados.

Imágenes 21.
Exhibición de árboles telar en
Feria Internacional de Arte de Bogotá. ArtBo. Corferias.
Año: 2019. Foto: John Nomesqui.



Paradójicamente, algunas obras vendidas en ese contexto me interpelaron con más fuerza. ¿Cómo era posible que una obra pensada para ser compartida colectivamente terminara como pieza de contemplación privada en manos de un coleccionista? No tengo objeciones hacia los coleccionistas; muchos tienen sensibilidad y derecho a hacer lo que hacen. Pero esta reflexión me llevó a reafirmar que el sentido de la creación artística debe ser una elección consciente. Aún tenemos la libertad de decidir qué propósito tiene nuestro hacer.

En paralelo, en marzo de 2019, inicié acciones en el espacio público, orientadas a insertar la práctica del árbol-telar en el ámbito social. Observaba cómo, frente a la tala de árboles en Bogotá, surgía una ciudadanía cada

vez más activa que exigía cuidado, respeto y protección hacia los árboles. Entre sus mensajes, se escuchaban llamados a proteger el aire y preservar la vida urbana.

Ese mismo mes realicé una acción ciudadana en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Instalé allí un segmento de árbol talado, justo bajo uno de los postes de luz, del cual extendí urdimbres hacia el espacio público. Luego comencé a regenerar ese fragmento con fibras de camisetas en desuso. La acción se llevó a cabo durante una movilización de docentes del distrito, y en ella se integró también una denuncia pública por la tala indiscriminada de árboles en la ciudad.

Imágenes 22-23-24-25
Acción de 'regeneración de un árbol talado" en Plaza de Bolívar. Bogotá, Colombia.
Año: 2019. Foto: John Nomesqui.



2



23


Instalé el pesado tronco debajo del poste de una farola. Un habitante de calle preguntó sobre esa labor. Dialogué con él. Quiso tejer. Otra persona

24



25

La fibra sensible vulnerada a causa de participar del circuito artístico institucional

Participar en una feria de arte internacional es una experiencia profundamente compleja, no solo por la magnitud del evento, sino por las tensiones emocionales y éticas que despierta. Se trata de un espacio marcado por la lógica comercial, donde el arte se convierte en espectáculo, en mercancía, en grandilocuencia monumental.

Durante mi participación, sentí que debía correr, hacerme visible, visitar galerías sin descanso para presentarme, para convencer a curadores y galeristas de que mi obra merecía un lugar. Pero en ese escenario, uno es un desconocido más. Y aunque se hable de trayectoria, sensibilidad o compromiso, lo primero que cuenta es el reconocimiento dentro del circuito. Forjar un camino implica, muchas veces, agachar la cabeza. Y sí, yo también lo hice.

Sin embargo, esta experiencia removió en mí una inquietud que ya venía gestándose: una sospecha ética. ¿Qué sentido tiene hablar de la devastación de la naturaleza —de la herida viva de la Tierra— dentro de un evento donde esa misma herida puede ser convertida en objeto de venta? ¿No hay allí una contradicción fundamental? ¿Es legítimo transformar el dolor ecológico en una obra transable dentro del mercado del arte?

La feria, con su brillo y promesas de éxito, terminó por hacer visible esa incomodidad latente. Y fue justamente desde esa fisura donde comencé a mirar mi práctica con otros ojos, más críticos, más conscientes.

Por ese año el Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana abre la convocatoria Arte en contexto. La convocatoria refería a la búsqueda para que los artistas se permitieran pensarse en sus realidades inmediatas bajo los ejes de "ecología integral" (Laudato Sî), "Reconciliación para la construcción de paz" o "Impacto en la transformación social". Además de proponer la regeneración de segmentos monumentales de árboles talados, propuse transformar ropa como materia sensible para la regeneración de esos árboles talados.

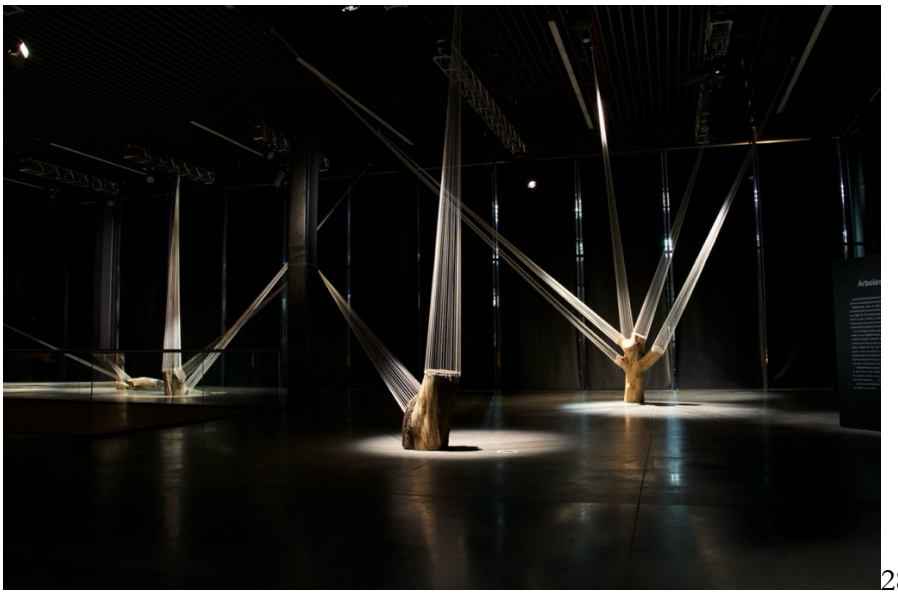
La elaboración implicaba analizar el tipo de ropa, ver su procedencia y su historia. Con ello el segmento de árbol y la ropa dejan de ser objeto. Y en relación con lo humano entramos en colectividad. La acción es el pretexto para que la colectividad se dé con la ropa y policromía, con la proveniencia de la prenda, es decir, la aportación de la prenda por parte de quienes se animen a regenerar el árbol talado. Esa regeneración se sustenta en el desprendimiento de algo propio para ofrecer en alteridad. Es el desprendimiento como símbolo para integrar a una acción. La ropa es de lo que más se desecha. Luego, la propuesta invitaba a experiencia el vínculo de un cuerpo humano a un cuerpo biológico. Allí había una relación entre naturaleza y cultura.

Recuerdo con especial sentimiento de aquella exposición un segmento de árbol en cuya corteza todavía había musgo adherido. Durante el tiempo que duró la exposición nutrí y refresqué ese musgo adherido a la piel, a la corteza del árbol. El musgo, reverdecía entonces, resistiéndose a desaparecer siendo alimentado. Esa relación configuró un diálogo entre aquello no-humano, es decir, el musgo y el segmento de árbol talado yacente en el suelo frío de una galería de arte y mi propia sensibilidad; diálogo silencioso y cercano que apaciguaba mi sentimiento de solastalgia.

Imagen 26-27-28-29.
Exposición Árboles telar. Instalación.
Lugar: Galería Gerardo Arango. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Javeriana.
Año: 2019. Foto: John Nomesqui.


26


27


28


29

Árbol-telar: intentos fallidos de aceptación

Entre 2019 y 2022, presenté diferentes versiones del proyecto árbol-telar, todas con el objetivo de visibilizar a la naturaleza como víctima directa del conflicto armado y de los procesos de urbanización que transforman violentamente los territorios. Sin embargo, ninguno de los intentos obtuvo una respuesta favorable.

La primera propuesta, presentada en la Convocatoria Fragmentos de 2019 bajo el título Árboles caídos en combate, proponía intervenir los espacios del contra-monumento con veinte segmentos de árboles talados convertidos en piezas escultóricas. El concepto partía de un enfoque biocultural del territorio, resaltando la ruptura entre territorio, naturaleza e identidad cultural causada por cinco décadas de guerra. El bosque escultórico se regeneraría mediante acciones colectivas de tejido como un gesto simbólico de reparación. Esta propuesta fue rechazada.

En 2020, se reformuló bajo el título Reparación de árboles caídos en combate para la Convocatoria de Estímulos Distritales. Se planteaba su ejecución en un parque público, proponiendo tres fases: Recorrer la ciudad en búsqueda de árboles talados, Transformarlos en telares de puntilla, y Reparar mediante acciones de tejido colectivo. A pesar de su componente participativo y territorial, tampoco fue aceptada.

Imagen 30.
Tala de árboles. Zona Chapinero, Bogotá.
Año: 2020. Foto: John Nomesqui.



Un tercer intento fue postulado al XI Premio Luis Caballero en 2022. En esta versión, la reparación simbólica de árboles se vinculaba al alimento, estableciendo un diálogo entre la Galería Santa Fe y la Plaza de Mercado La Concordia. Esta resignificación, sin embargo, tampoco fue acogida. También, una propuesta titulada *Un árbol en el MAMBO* fue enviada al Museo de Arte Moderno de Bogotá. Nuevamente, no fue aceptada.

¿Por qué ninguna de estas propuestas fue aprobada? Una posible respuesta apunta a que, aunque poéticamente potentes y conceptualmente sólidas, estas propuestas desbordaban los marcos curatoriales tradicionales. Al centrar la atención en la regeneración simbólica de la naturaleza y en prácticas de reparación no humanas, el proyecto cuestionaba de forma directa el antropocentrismo institucionalizado en muchos circuitos del arte. En contextos urbanos como Bogotá, donde la tala de árboles se justifica en nombre del progreso —y la deforestación parece un problema distante, de selvas remotas—, el árbol-telar confronta esa normalización del ecocidio, recordando que incluso los árboles talados, aún arraigados en tierra, son testigos silentes de la devastación. Precisamente por esto, el árbol-telar insiste: la naturaleza también tiene derecho a ser regenerada, y la creación artística, como espacio de sensibilidad política, debe abrirse a escuchar esa demanda.

Atendiendo a esa apertura, y a causa de las negativas me lancé a explorar una acción de regeneración en espacio público bajo la denominación *reparación de árboles caídos en combate* en compañía de un grupo de estudiantes del módulo de Propedéutica Filosófica de Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá, Colombia). Es contexto de la firma implementación de los Acuerdos de Paz, en conversación con el profesor Germán Vargas Guillén, comentamos para la acción que infortunadamente aparecía el ecocidio en la tala de árboles de la administración de la alcaldía de Bogotá. Lo que constituye una tragedia espiritual para una ciudad, de tenerse en cuenta el interés que en las distintas generaciones de humanos han tomado por el medio ambiente y la naturaleza. Observábamos, también que hay relativamente un silencio absoluto, una complacencia o, por lo menos, indiferencia gubernamental. Aun así, ha habido algunas manifestaciones de ciudadanos jóvenes y bajo la pregunta desde el ámbito de la educación pública de si había habido algún pronunciamiento, quisimos realizar la acción de regeneración en un espacio abierto de la ciudad.

Imagen: 31-32-33-34.
Acción performativa *Reparación de árboles caídos en combate*.
Lugar: Ciudadela Colsubsidio. Bogotá, Colombia.
Año: 2019. Foto: John Nomesqui.



31



32



33



34

La acción fue clave para la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional porque se propiciaba un espacio sensible en favor de la ética fenomenológica y formación. Según Sartre, para tener una formación de la conciencia política o de la conciencia moral es más importante producir una emoción que una razón (Sartre. Las palabras). Lo que se enlazó pues con la acción fue el "sentipensar" —como lo llamaría, por ejemplo, Javier Zubiria— que va generando una conciencia ecológica pero no necesariamente discurso ecológico. La acción tuvo lugar en un espacio público de un barrio al noroccidente de la ciudad de Bogotá con un grupo de estudiantes de primer semestre de la Licenciatura en Filosofía (UPN).

Al año siguiente, en 2020 llegó la pandemia por COVID-19, momento que detuvo todo. Poco tiempo después llegó el confinamiento y ahí mi práctica artística de creación en torno al árbol-telar se detuvo. Fue un tiempo para pensar y reflexionar la práctica.

Remate del tejido

Acá deflexiono de la tematización comercial de la devastación de la Tierra. En física, deflexión es "desviación de la dirección de un fluido o de una corriente"[127].Teniendo en cuenta esa definición concluyo este tejido conectivo con una tercera apuesta por "deflexionar", en mi caso, quiero decir, "apartarse de la corriente hegemónica que he transitado al vincular la devastación de la Tierra a la creación artística ligada a su comercialización y al riesgo de reducirse a una acción transaccional". Bien pudiera esta conclusión plantearse desde el reflexionar, pero considero, en tiempos álgidos ambientales actuales, que realizar una reflexión, ——sin demeritar que ello implica pensar atenta y detenidamente sobre algo——, en todo caso, es una acción estática; bien pudiera quedarse el individuo pensante en el reflexionar sin tomar acción. Pero en mi caso, dadas las heridas, las sospechas e intuiciones, la potencia de insertar la creación artística en un ámbito otro social, apuesto por deflexionar que implica un "apartarse", un "moverse" inherente a la acción. O por lo menos implica no quedarse en el mismo lugar.

El camino recorrido con el árbol-telar ha sido también un camino de desaprendizaje, de retirada deliberada de una corriente que convierte el dolor de la Tierra en espectáculo o mercancía. No es la devastación de la Casa Común lo que necesita ser exhibido para su compra, sino lo que debe ser sentido, compartido y transformado colectivamente. Las heridas de los árboles, los fragmentos de corteza, los troncos mutilados, no son objetos decorativos, sino huellas de una historia vivida que exige ser reparada con la ternura del vínculo, no con la lógica del lucro.

Desde esa comprensión, la creación artística se despliega como práctica de relación, como gesto ético y político, como acto de cuidado. Y es precisamente en el ámbito público, colaborativo y comunitario donde esa dimensión cobra toda su potencia. Allí el árbol-telar deja de ser "obra" para convertirse en territorio sensible compartido, en experiencia encarnada de reparación simbólica y emocional, en puente entre cuerpos humanos y no humanos.

[127] Según RAE

El tránsito por el circuito del arte comercial evidenció los límites de esa lógica: la estetización del sufrimiento ambiental, el maltrato institucional, la instrumentalización del artista y la banalización de lo sagrado. Frente a ello, se vuelve urgente apartarse de esa corriente pseudo-sensible que tematiza la devastación para capitalizarla, y en su lugar, reivindicar la creación artística como práctica situada de acompañamiento, escucha y transformación.

El árbol-telar se afirma entonces como una praxis que interpela el modelo dominante del arte y la creación artística. Es un llamado a regenerar no sólo los árboles talados, sino también los sentidos del hacer artístico. A construir desde el dolor una forma de estar en el mundo que abrace la colectividad, el cuidado y la vida en común. Y, sobre todo, a recordar que en medio del colapso, aún es posible tejer esperanza.

Urdimbre 5: ¡Árboles talados, aferrados a la Tierra!

Imagen 35.
Tala de árboles. Zona Chapinero. Año: 2025. Foto: John Nomesqui.



Fibras para tejer: Derechos de la naturaleza[128]

Un árbol, o los árboles con los que co-habitamos, ¿qué rol cumplen en la ciudad? Están ahí. Han sido puestos ahí, en múltiples aceras y parques. En el lugar donde han sido plantados, crecen; prestando servicios: hogar para los pájaros, sombra para el sofocado por el calor y purificación el aire del carbono. Pero esos árboles son fácilmente talados al momento de un proyecto de expansión urbana. Resultan ser un estorbo. No tienen derecho a permanecer y vivir en el lugar que, unilateralmente, la administración gubernamental les ha adjudicado. Y ¿un árbol no tiene derecho a existir?

[128] Sánchez Johana. (2024). Los derechos de la naturaleza y su repercusión en la defensa de *katsa su* del pueblo awá en Nariño (Colombia). Universidad del Rosario. Ed.

Según Acosta y Viale (2024), los Derechos de la Naturaleza plantean otros mundos posibles, implica salir de la academia, lo cual significa algo distintito: la naturaleza como sujeto de derechos y que parece una aberración todavía para muchas personas. Sin embargo, implica una madre Tierra sintiente; la naturaleza con derechos es un pensamiento vigoroso. Con ello, la idea de restauración de la naturaleza es una idea global. Para aquellos para quienes es una aberración darle derechos a la naturaleza es porque asumen que la naturaleza no es un ente vivo. Recordemos que los pueblos originarios, se decía, no tenían alma; cuando obtuvieron derechos fue considerado un absurdo. Contradictorio, pues todavía hoy es normal que las empresas y corporaciones tengan derechos.

El árbol talado que se aferra a la Tierra es una imagen fuerte que expresa el co-habitar con la devastación de la Tierra. Es decir, culturalmente significa una imagen inserta en la cotidianidad de la ciudad y del transeúnte. La devastación de la Casa común es una realidad naturalizada. Por supuesto, es importante notar la devastación en términos de devastación en grandes extensiones como, por ejemplo, bosques primarios, selvas amazónica, africana, asiática, etc., que cobijan diversidad de especies; pero un árbol o árboles en las ciudades frente a la devastación de cientos de árboles en el globo terráqueo ¿tiene relevancia?

Teniendo en cuenta la perspectiva de Demos (2022), entre los elementos naturales que afecta el *ecoarte*, "el árbol ocupa un lugar privilegiado, abordado solo o en grupo bajo la especie de bosque" (p. 413). Siguiendo al autor, considero que en la era del Antropoceno, el árbol es también víctima (deforestación) y solución (eliminación de carbono). Esta doble disposición convierte al árbol en un ser que podría considerarse ideal para "deplorar un derroche como por fundar una esperanza"[129].

¿Cómo dar voz a un segmento de árbol talado que aún se aferra a la Tierra? Y es que prácticamente todas las tradiciones y pueblos de la Tierra hablan de un paraíso primordial, de un tiempo del sueño; de una era en la que los árboles y el bosque tienen, tendrán, en el tiempo mítico, un papel crucial para el devenir de la humanidad o del propio universo" (Abella, 2022. p. 16). Dentro de mi proceso de investigación-creación, quise también apostar por dar voz al árbol que se aun siendo talado se aferra, se arraiga a la Tierra. Para ello, extendí la invitación a familiares y personas cercanas quienes respondieron y aportaron sensiblemente a dedicar un momento de su tiempo y dejarse 'encontrar', en sus recorridos cotidianos en la ciudad, por un

[129] Ibid.

segmento de árbol talado y aportar una fotografía del árbol talado encontrado. ¿Qué decir del árbol como sujeto de derechos?

Intento responder a esa pregunta con base en lo aprendido en el curso virtual sobre *Derechos de la Naturaleza: "ética, política y derecho"* que realicé en la Alianza Global por los Derechos de la Naturaleza – GRAN. El curso, como iniciativa académica, destacó la importancia de fortalecer el conocimiento y la acción en defensa de la Naturaleza y los ecosistemas en Latinoamérica y el Caribe, invitando a las y los participantes a reconocer, difundir y aplicar los principios de los derechos de la Naturaleza, con el propósito de convertirse en multiplicadores de un mensaje fundamental para el futuro del planeta y la convivencia armónica con todos los seres vivos. También intento responder desde la propia experiencia de vida resultante de permitir la inoculación de tres dosis de la vacuna contra del coronavirus del síndrome respiratorio agudo severo tipo 2 (SARS-CoV-2).

¿Por qué insistir en des-ocultar fibras sensibles?

"La vacuna" contra el covid-19 hizo mella en mí.
No fue el virus.
Antes de la pandemia, no padecí enfermedad a la que tuviera que prestar atención.
Fue después,
al permitir introducir en mi cuerpo tres dosis "experimentales" de "la vacuna".
Fue una afectación a mi cuerpo: mareos, agitación respiratoria.
Sentí desvanecerme varias veces.
Pensé lo peor sobre mi vida y salud a raíz de lo experimentado por personas que también permitieron inocular "la vacuna".
Por qué lo permití, aún me pregunto.
"Por presión social y por temor", me respondo.
Acudí por urgencias a la atención médica. Varias veces.
Mareo, agitación respiratoria; sentí desvanecerme.
Sentí temor por mi vida.
Ante los síntomas: exámenes para análisis de la química sanguínea.
Ante los resultados: sorpresa, temor, rabia y congoja.
El motivo: Triglicéridos y colesterol a niveles superiores del estado "normal".

Otra vez temí.
En adelante, vida y salud cambiaron drásticamente.
La "nueva condición", demandó tomar medicamentos del tipo "estatinas",
cada noche, de cada mes, de cada año.
(Ya son cinco).
Demandó migrar a la dieta baja en carbohidratos.
sostenida en proteína y grasa animal;
ahora como más carne y tomo medicamentos
¡ah! hago más deporte.
Me volví irascible.
Padecí "síndrome de abstinencia" a causa de la nueva dieta.
Tiempos muy, muy complejos.
¿Por qué insistir en des-ocultar fibras sensibles
en esta investigación-creación?
Por la experiencia cercana,
encarnada de inocular "la vacuna".
Modo expreso y evidente del poner en riesgo de perecer la vida.
Fuimos alterados.
Conejillos de indias del poder sobre la vida.
La vida fue puesta en riesgo, ha sido vulnerada la reproducción de la vida.
¿Más motivos?

Y, si la vida va siendo puesta en riesgo de perecer, su reproducción ¿se pone en riesgo la capacidad creativa de la naturaleza? Ya en época de la modernidad, una naturaleza que se pensaba se debía domar y domesticar para extraer su secretos[130], era domada para dominar, y también apropiar, su capacidad creadora, creativa, imponiendo la creatividad humana como superior a la de la naturaleza.

[130] Canal UISIL. (22 de junio de 2025). *Formación para la ciudadanía planetaria.* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/live/fL_fNlnpSGI?si=F-DuGhOJ3GjlpcvL

Imagen 36.
Fotografía: Santiago Valencia.



Si bien los derechos de la naturaleza podrían abordarse desde múltiples aristas —filosófica, bioética, ecofeminista, ética o en relación con los movimientos sociales y sus respectivas propuestas teóricas— (Sánchez, 2024). ¿Qué implicaría abordar los derechos de la naturaleza desde el arte?

Imagen 37.
Fotografía Santiago Valencia.



Trotar en el parque, incendios forestales y árboles muertos arraigados en tierra

No obstante la fibra sensible de salud afectada, fueron realizados los seminarios de Doctorado en Estudios Artísticos. En ellos tejí la emoción causada por el temor, rabia y congoja a la mirada decolonial sobre el dominio del poder sobre la vida. Pero, al momento de compartir ese tejido ante jurados, no lo supe argumentar, o por lo menos no tuve claridad. Obtenida la aprobación del proyecto de investigación-creación, debí iniciar el trabajo de campo, 'echarlo a andar' como suele decirse. Y, seguí visitando el parque público[131], para trotar, echando a andar la esperanza y fe de bajar los niveles altos de triglicéridos y colesterol.

Durante el trote, ocupé mi mente en inquietudes para iniciar la investigación-creación. Cada mañana, en cada ejercitación, pensé las aportaciones de jurados en un diálogo solastálgico, a "solas" con migo mismo, y juiciosamente recuperado en una grabadora de voz. Repasé así, lo por mi defendido y conversado: una

[131] Parque público Simón Bolívar (Bogotá, Colombia).

metodología en relación de la creación artística contemporánea y saberes ancestrales; un tránsito de la creación individual hacia procesos de creación más colaborativos; un diálogo con líderes indígenas tejedores alrededor del árbol-telar para explorar la apertura de esa obra. Pensé sobre todo en la sugerencia del jurado referente a 'salirse' del diálogo con la figura del 'líder indígena' para relacionar la investigación-creación en un ámbito más amplio, más de lo comunitario.

Imagen 38.
Árbol caído. Parque Metropolitano Simón Bolívar. Bogotá, Colombia.
Fecha: mayo 14 de 2022. Foto: John Nomesqui.



Dentro de aquella metodología propuesta, pregunté ¿cómo implementar comunitariamente el árbol-telar en el GABO para activarlo como práctica esthesica colaborativa si la sugerencia del jurado, era salirse del ámbito institucional cerrado y antes bien ubicarse en un ámbito más abierto, ciudadano? ¿Cómo, si, tanto el diálogo con lideres indígenas y comunidad estudiantil,
era claro que la metodología se sustentaban en el diálogo de saberes, la co-creación y el hacer textil como práctica artística de regeneración ética en favor de la vida?

Troté en el parque con aquellas preguntas. Al trote se sumaba otra ¿por qué los niveles altos de triglicéridos y colesterol? Obediente al cuerpo y al consejo médico, seguí yendo al parque. Cada zancada era una afirmación: estoy vivo, puedo moverme, quiero estar bien. Sin embargo, era otra la realidad que veía al trotar por el parque.

Imagen 39-40.
Árbol caído. Bogotá, Colombia.
Año: 2022.
Foto: Santiago Valencia.





Imagen 41.
Árboles talados sembrados en la tierra.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia. Año: 2022.
Foto: John Nomesqui.



En una de mis visitas, lo vi: un árbol caído

No era solo un tronco derribado,
era un cuerpo entero rendido sobre la tierra.
Yo me esforzaba por sostener mi vida;
ese árbol, en cambio, ya no ofrecía resistencia.
Y sin embargo, algo en él persistía: la forma aún erguida de sus ramas,
el hueco de sus raíces al aire, era una herida abierta.

Me detuve. No por cansancio, sino por conmoción.
Ese árbol no estaba allí para mí, pero yo estaba allí para verlo.
Y en ese instante, sin saberlo pero siguiendo la intuición,
comenzó otra carrera.
Una que excedió el interés por la salud del cuerpo,
sino hacia el vínculo roto con la Tierra.
El azar —ese otro tipo de sabiduría—
me había empujado al lugar exacto,
al momento preciso.
La necesidad de echar a andar el trabajo de campo
de mi investigación-creación,
no insistiría en la invitación a líderes sabedores indígenas
y las complejas talanqueras de su agenda.
Comenzó con un árbol caído y un investigador-creador
deteniéndose frente a él.

Por ese entonces, cayeron más árboles al interior del parque;
la causa: torrenciales lluvias que debilitaron el terreno freático.
Bogotá, sufrió por las lluvias intensas y suelos debilitados.
Los árboles cedieron sus raíces.
Según la Secretaría de Ambiente Distrital,
los árboles cedían ante la combinación letal
de humedad excesiva y peso acumulado en sus copas.

En diciembre de ese año,
me detuve frente a un árbol recién caído.
Su copa ahora horizontal.
Lo acompañé largo rato.
Entré en ella como quien entra en un herido.
Salí.
Me acosté a su lado, sentí su despojo.
Fue un acto de empatía radical.

Imagen 42.
Árboles talados sembrados en la tierra.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Fecha Noviembre 27 de 2022. Foto: John Nomesqui.



El destino de los árboles dentro del parque fue el mismo al de bosques en el planeta en 2024. Desaparecer. Incendios en América y en Europa. En Colombia, grandes extensiones de bosque fueron consumidos por el fuego a causa de las altas temperaturas. ¿Cambio climático? ¿Pirómanos? O ¿incendiarios intencionados, provocadores con premeditación y con ánimo de lucro, queriendo hacerse a la tierra o simplemente por hacer daño? En Bogotá, en los Cerros Orientales, extensos bosques endémicos corrieron la misma suerte. Mientras

el mundo ardía, yo trotaba respirando aire con olor a madera quemada; trotaba viendo una atmósfera azul-blanquecina; los ojos llorosos por el humo. Solastalgia… los ojos llorosos por la devastación.

Un día no logré trotar dentro del parque. El paso fue restringido. El cerramiento obligó a buscar otro lugar. Acudí, entonces a los alrededores de una biblioteca pública (La Virgilio Barco). Había pasado por allí, en otro tiempo, sin reparar en los árboles alrededor. Las fibras sensibles a flor de piel por los incendios, en esa sensibilidad apareció otra realidad: árboles muertos arraigados aun a la tierra.

Sus colores difieren del árbol sano. Son oscuros-casi-negros, sin hojas en sus ramas. Son como… aquellos árboles plantados en las aceras de las calles de la urbe. ¿Sus troncos oscuros son acaso por el material particulado de buses? ¿Será el smog? O ¿será la tristeza de esos árboles? El encuentro de árboles muertos arraigados en la tierra reveló el "vivir con la devastación de la naturaleza". Un asunto cultural. Vivimos dentro de la devastación. Se cree que la devastación de un bosque, por ejemplo, solo ocurre en lugares lejanos como en la Amazonía, o las selvas del Congo, o de África. ¿Y los Océanos? No. La devastación de un árbol también ocurre en las ciudades que habitamos, no solo en bosques prístinos y apartados donde pueden vivir, relacionarse y cuidarse entre ellos, incluso aportando nutrientes a aquellos ejemplares enfermos, hasta que se sientan mejor (Wohlleben, 2016).

Imagen 43-44-45.
Árboles enfermos.
Alrededores de la Biblioteca Pública Virgilio Barco.
Bogotá, Colombia.
Fecha: Julio 19 de 2024. Foto: John Nomesqui.


43



44



45

Aquellos árboles moribundos despertaron en mi un sentimiento de arraigo en la ciudad. Luego, quise ubicar otros, en otros lugares donde los árboles enfermos, caídos o talados se arraigaran a la tierra. Y los hallé. Los hallamos, pues pedí a distintas personas[132] que tomasen fotos de esos árboles. Ese des-ocultamiento fue nefasto, pues las fotos hace manifiesto el despojo de los que en otro momento fueron árboles erguidos. Es una realidad naturalizada. Habían árboles talados arraigados a la Tierra y vivimos con eso. Es una imagen que hiere la sensibilidad.

Imagen 46.
Árbol caído.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024. Foto: John Nomesqui.



De esa manera, mientras yo buscaba recuperar la salud mediante el ejercicio y la disciplina del cuidado, el árbol caído, al permanecer aferrado al suelo, me enseñaba otra forma de resistencia: la de la quietud viva. Ambos encarnamos la esperanza de que lo que ha sido herido puede volver a brotar si encuentra condiciones de afecto, respeto y reconocimiento. Esa fue la enseñanza más profunda: la salud del cuerpo humano y la salud del planeta no son procesos separados, sino raíces entrelazadas de un mismo árbol de vida.

[132] Con estas configuré un ensayo visual.

Imagen 47.
Árbol caído.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 48.
Árbol caído.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



El cuerpo enfermo y el árbol talado se convirtieron entonces en espejos de una misma realidad: la de la vida que lucha por regenerarse. La raíz que persiste bajo el suelo y la célula que resiste en el organismo comparten una inteligencia biológica que se niega a ceder. Fue necesario escuchar ese lenguaje silencioso, ese llamado del cuerpo y de la Tierra a detener el ritmo impuesto por la modernidad para reanudar el pulso natural del existir.

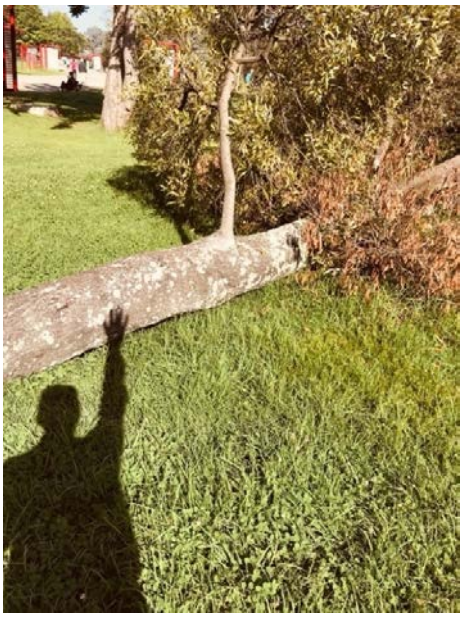
Imagen 49.
Árbol caído.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 50-51.
Árbol caído.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.

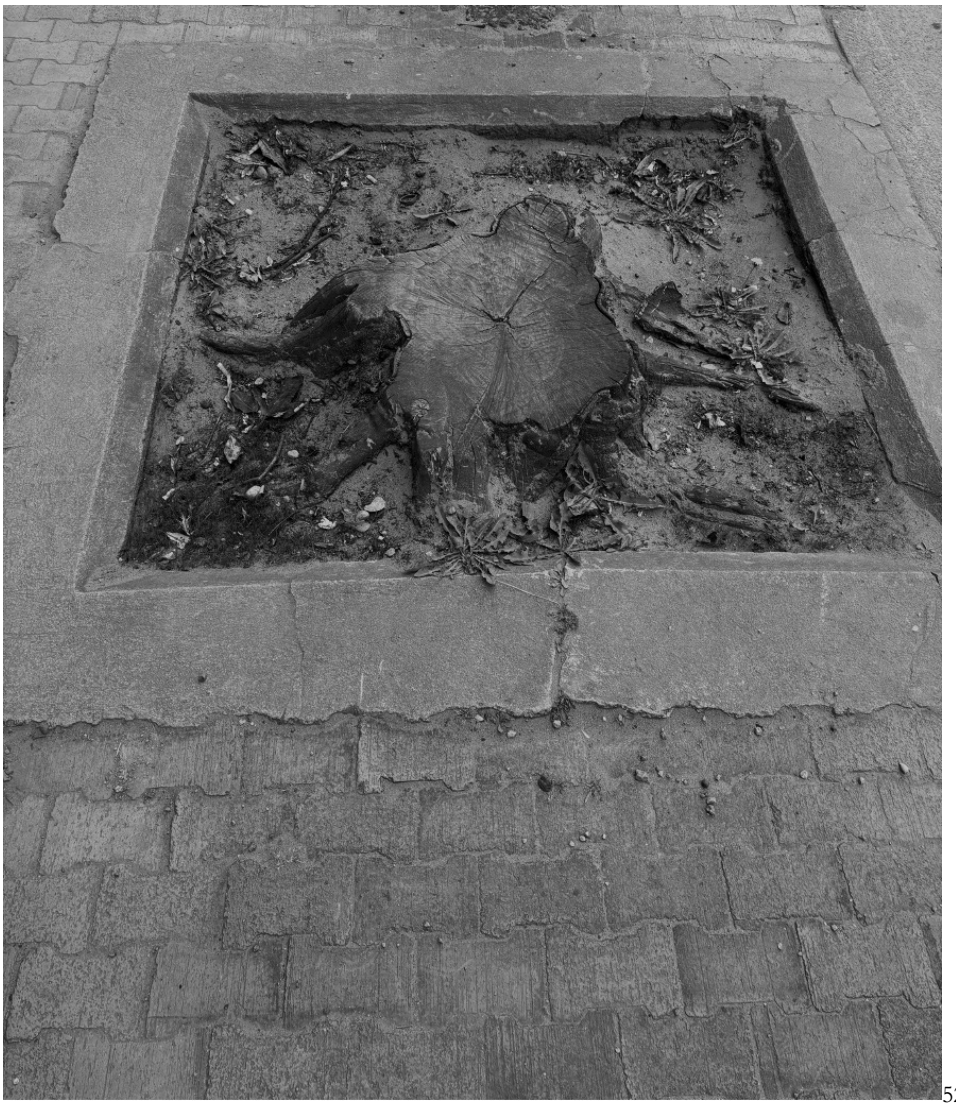

50

De la realidad de esos árboles talados en la ciudad —donde vivo, troto, amo y recupero la salud—, surgió el llamado a iniciar "acciones de regeneración de árboles talados", de esos árboles *in situ* dentro de mi investigación-creación; ya no dialogaría con líderes indígenas o con una comunidad en específico, dialogaría con el propio árbol talado e invitaría a otros a ese dialogo.


51

Me afectó ver lo natural que llega a ser la devastación ¿es cotidiana la tala de un árbol? ¿una vida que co-habita con los seres humanos? Era *solastalgia.*

Imagen 52.
Árbol talado aferrado a la Tierra.
Carrera 68 frente a Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Fecha: septiembre 14 de 2025.
Foto: John Nomesqui.



52

Comprendí que mi cuerpo, transformado metabólicamente de alguna manera por los efectos de las dosis de las vacunas, era como el tronco cortado que intenta aún sostener el follaje ausente de sus hojas. Ambos cuerpos vulnerados. Por ello, defender el derecho de los árboles urbanos a existir, mantenerse y regenerarse es también defender nuestra propia salud. En palabras de Gudynas (2011[133]), los derechos de la naturaleza

[133] Gudynas, E. (2011). Los derechos de la naturaleza en serio. En A. Acosta & E. Martínez (Eds.), *La naturaleza con derechos. De la filosofía a la práctica.* (pp. 239-286). Quito: Abya Yala.

pueden no ser iguales para todas las especies (p. 270), pero son una afirmación radical de que la existencia vegetal importa por sí misma. Cada mareo, cada agitación, era un recordatorio de la interdependencia entre la biología humana y los sistemas vivos del planeta. La tala de los árboles en la ciudad se reflejaba en la tala interior de mi organismo para metabolizar carbohidratos, grasas, etc.: ambas eran heridas del mismo orden, expresiones de una ruptura entre la naturaleza y la arrogancia humana de controlarlo todo.

Imagen 53.
Árbol consumiendo su respectiva cédula
Barrio Paulo VI, Segunda etapa. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.


53

(Ocurre en el barrio donde vivo).

Así como el árbol fue talado y aun se aferra a la tierra con lo que le queda de raíz, también mi cuerpo, tras la vacunación, se aferró a la vida desde su herida. Ambos —árbol y cuerpo— compartimos la condición de haber sido atravesados por una acción externa que pretendía proteger o mejorar, pero que terminó alterando los ritmos naturales del vivir. Y no estamos solos en esta trama. Walsh (2023)[134] nos invita a comprender que

[134] Walsh, C. E. (2023). *Rising Up, Living On: Re-Existences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham: Duke University Press.

cuerpo, tierra y vegetal respiran juntos, que "las formas de vida que se sostienen en los intersticios del sistema moderno-colonial (…) no están separados" (p. 13). Cuando mi cuerpo enferma, la ciudad ha perdido un árbol; cuando un árbol muere, mi salud se resiente. La salud humana y la vegetal son raíces entrelazadas de un mismo árbol de vida. Reconocer ese derecho no es capricho filosófico, sino acto de justicia. Como Escobar (2018)[135] lo expresa, reconocer "el derecho de los ríos, montañas o bosques a existir, florecer y regenerarse es reconocer la trama misma de la vida" (p. 34). Desde esa mirada, los árboles urbanos son nodos vivos de esa trama: guardianes de memoria biológica, conectores de humedad, sombra y oxígeno, cuerpos que median entre lo humano y lo terrestre.

En ambos casos, la confianza en el progreso —ya sea en nombre de la salud pública o del desarrollo urbano— produjo una fisura invisible: una pérdida de energía vital que obligó a volver la mirada hacia lo que verdaderamente sostiene la vida, aquello que respira desde lo profundo de la Tierra. En la ciudad, el árbol que persiste entre el concreto reclama no solo sombra o frescor: reclama el derecho a existir por sí mismo. Gudynas (2014)[136] nos recuerda que "el ambiente debe ser valorado en sí mismo, en formas independientes de cualquier utilidad o beneficio para los seres humanos" (p. 100). De ese modo, el árbol ya no es mera infraestructura verde: es sujeto de dignidad ecológica.

[135] Escobar, A. (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press.
[136] Gudynas, E. (2014). *Derechos de la naturaleza: Ética biocéntrica y políticas ambientales*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Urdimbre 6: El vínculo entre un lugar y el árbol-telar

Fibras para tejer

Llegar al lugar donde instalaría el árbol-telar, fue un encuentro no planeado. Y si… ¿imaginamos ese evento mirando al sol con los ojos cerrados? En 2012, llegué al barrio Pablo VI inserto en una localidad de gran tradición cultural y comercial en Bogotá. En uno de los trayectos de exploración del barrio llegué a un parque público en otro barrio: La Esmeralda. El parque, a mi modo de ver, escondía entre las demás zonas, un paraje con muchos árboles. La atmósfera tranquila del lugar llamó mi atención, pero, a causa de mi afán no visité el bosque. No obstante, su impresión quedo en mi mente.

Pasaron los años y seguí apenas pasando frente a aquel bosque. Lo visitaba fugazmente con la mirada. Observaba, sí, los árboles, como quien espía algo sagrado desde la distancia, reuniendo imágenes sueltas, tejiendo una familiaridad silenciosa.

Hasta que un día, decidí entrar. Lo recorrí sin prisa. Me asombró la vitalidad del lugar: árboles sanos, troncos y cortezas con musgo y líquenes, canto de pájaros, gallinas sueltas, huertas y jardines. Había también construcciones improvisadas: mesas armadas con estibas y bobinas de madera, reutilizadas y convertidas en comedores comunales. Para las sillas, segmentos de árboles talados. En el centro del bosque, un cartel coronaba el misterio: "JARDÍN UTÓPICO".

Cerca del jardín, un CAI de la Policía Nacional. Supuse que el lugar formaba parte de algún proyecto de esa institución. Me equivoqué. Al preguntarles sobre el origen, y responsabilidad del lugar, no supieron contestar. Seguí caminando. Encontré un nombre manuscrito sobre un cartel: Francisco Suárez. Más abajo, un número y un correo. Marqué al número y escribí al correo. Nunca recibí respuesta. El origen del Jardín utópico fue, para mí, un enigma intacto.

En 2015, mis visitas se volvieron más frecuentes. Al vincularme a la docencia pública, elegí pasar por allí para radicar documentos y hacer 'plantones' y 'manifestaciones pacíficas' ante la Secretaría de Educación Distrital. Así, el Jardín se convirtió en una parada ritual, un refugio tras las jornadas de protesta.

Cada visita traía nuevos descubrimientos: composteras, más comedores, una sala de estar al aire libre, etc. Todo parecía surgir espontáneamente. Mi lógica, buscaba un demiurgo detrás de esas transformaciones, pero no vi a alguien trabajando allí. Decidí, no indagar y deleitarme. Era mejor conservar el misterio.

Poco a poco me fui integrando al Jardín utópico. Recogí segmentos de árboles talados allí para explorar la idea de la naturaleza como víctima del conflicto armado. Una tarde encontré un árbol entero derribado; sus raíces expuestas. Días después, algunas de sus ramas fueron cortadas y diseminadas como si el bosque mismo se reconfigurara creando nuevos nichos para la vida vegetal y de aves. Aquellas "apariciones" me perturbaban y seducían. Pero nunca busqué explicaciones. Era mejor conservar el misterio.

Jardín Utópico

El Jardín Utópico nació de un gesto sencillo y silencioso: la siembra de dos árboles provenientes del cuidado ciudadano. Hace aproximadamente quince años, un vecino del sector, sembró en un terreno baldío y sin uso dos ejemplares de chacha fruto (también llamado sacha poroto), especie ancestral de la región andina. Estos árboles, germinados en su propia casa, fueron el punto de partida para una transformación profunda del lugar, entonces percibido como una escombrera.

El día 22 de agosto de 2024 tuvo lugar la visita No. 22 al árbol-telar:

> Este día ocurrió algo rarísimo: mientras conversaba con las integrantes de Tramadoras Colectivo, dos hombres (de edad avanzada) se acercaron y preguntaron qué hacíamos ahí, en el Jardín utópico. Me pareció extraño porque uno de ellos llevaba tapada la boca con un gran pañuelo y solo le veía los ojos. Por estos días ha habido manifestaciones y por el carácter de la zona hay bastante presencia policial y militar. Creí que eran policías encubiertos averiguando, como se suele decir, "cosas". Me intimidé un poco. Sin embargo, les conté sobre la propuesta de regeneración simbólica

> de los árboles talados a través del árbol telar y del tejido. Un rato después, ambas personas se fueron.[137]

Según lo vivenciado, creyendo que las dos hombres eran policías encubiertos, finalmente dejaron el lugar. Previamente, el día 21 de agosto, había logrado finalmente contactar a Francisco Suárez (creador del Jardín Utópico), acordando reunirnos en la tarde del 22 de agosto. Y así fue. Después de la conversa con Tramadoras Colectivo, me reuní en la tarde con el Sr. Suárez; tuve la certeza de que él era uno de los hombres que me interpelaron esa mañana, él era el hombre con el pañuelo tapando su boca.

En todo caso, tuve conversación con el iniciador del Jardín Utópico; en palabras del propio Francisco Suárez:

> Bueno, entonces le hago un recuento, pues para empezar de lo que cómo nació el Jardín utópico. El Jardín utópico, básicamente esos dos árboles grandes que están allá de chacha fruto. Yo los tenía en la casa, los semillé y entonces se crecieron los arbolitos, no había nada, no tenía nada que hacer con los arbolitos, no tenía dónde ubicarlos los traje aquí al parque y yo los sembré; nadie dijo nada y entonces yo me fui evolucionando fui, me compré una herramienta y fue hace 15 años, compré una herramienta y ahí me fui evolucionando, los arbolitos crecieron y ahí como los ve son altamente, son la insignia del Jardín utópico, el chacha fruto, Balú o sacha poroto. Es el frijol de la zona andina por excelencia. Entonces, más o menos eso fue hace 15 años. Yo empecé a trabajar alrededor de los árboles, a nadie le interesaba, al cabo, pues llegó doña Isaura y otros dos socios por ahí, les animó, me les pareció raro, realmente yo me veía como loco…[138]

Sin planificación institucional ni apoyo estatal, el Jardín Utópico surgió como una experiencia de autogestión ciudadana, sostenida por la voluntad de recuperar el sentido común del espacio público. La siembra inicial fue seguida por acciones cotidianas de cuidado y apropiación: limpieza, cultivo, instalación de senderos, y más tarde, la llegada de otros vecinos como doña Isaura, que encontraron en el proyecto un sentido compartido.

---

[137] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (páginas 20-21). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

[138] En conversación realizada con Francisco Suárez en 22/08/24. ANEXO E (pág.: 4). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_792b7899c198491e8c4339f111b77e0f.pdf

Lo que en un principio fue considerado por muchos como una excentricidad —un hombre con azadón en el parque— se convirtió paulatinamente en un referente comunitario. Apoyado por colectivos, fundaciones y habitantes del barrio, el espacio se expandió con la creación de estructuras simbólicas como "la estrella", y con la organización de actividades culturales y pedagógicas: talleres de literatura, danza, teatro, lectura al aire libre y agricultura urbana.

Durante la pandemia de COVID-19, el Jardín Utópico adquirió un valor especial. Se consolidó como un lugar de refugio emocional y alivio comunitario, donde las personas podían respirar, conversar, llorar y reencontrarse con lo esencial. En palabras de Suárez, el parque comenzó a ser visto como una extensión de la casa, un lugar donde cabía la vida plena y sin prisas.

El crecimiento del Jardín ha sido también una respuesta crítica al modelo de ciudad institucionalizada y extractiva. Lejos de esperar el lente gubernamental, sus impulsores han apostado por la autonomía barrial y la recuperación de saberes ancestrales. Esta resistencia simbólica incluye un cuestionamiento profundo al desarraigo campesino, al clasismo urbano y a la vergüenza social asociada al trabajo con la tierra.

Aunque ha tenido apoyos y detractores, el proyecto revela tensiones sociales vinculadas a la vergüenza por el pasado campesino y al deseo de ascenso social. Durante la pandemia, el parque se consolidó como un refugio emocional para la comunidad, impulsando el crecimiento del Jardín y generando nuevas iniciativas culturales como danza, teatro y pintura.

A día de hoy, el Jardín Utópico trasciende el barrio, ha inspirado procesos similares en otras ciudades como Ibagué, Cali y municipios cercanos a Bogotá. Ha tejido lazos con la Universidad Nacional, el Jardín Botánico y comunidades campesinas, apuntando a un horizonte de economías cooperativas y redes agroecológicas, donde el consumo esté ligado a la conciencia del origen y del esfuerzo detrás de cada alimento.

En su esencia, el Jardín Utópico es más que un espacio verde: es una utopía concreta en construcción, una apuesta política desde la raíz, un testimonio vivo de que la transformación social puede germinar desde el gesto más mínimo: sembrar un árbol y cuidarlo hasta que eche sombra sobre la comunidad.

Stereopicnic o la gota que rebasó el tolerar afectaciones

La pandemia trajo consigo cambios profundos: la vacuna y sus efectos secundarios, la obligación de modificar la dieta y ejercitarse, y la transformación de la educación hacia lo virtual e híbrido. Paradójicamente, ese mismo contexto me permitió ingresar al Doctorado en Estudios Artísticos y cursar con calma los seminarios gracias a una comisión de estudios remunerada. Sin embargo, aquella tranquilidad se veía opacada por la angustia ambiental.

Si existe la posibilidad del encuentro en la vía de que un lugar lo elija a uno para dar origen a experiencias, es el caso de esta investigación-creación. Existen encuentros que no se buscan, pero que nos encuentran. El Jardín Utópico quizá me eligió mucho antes de que yo estuviera listo para reconocerlo. Aunque años atrás ya había llegado a ese espacio, él supo esperar. Su silencio fue una invitación latente, una latencia que se transformaría en vínculo profundo entre cuerpo, arte y territorio. Este tiempo de espera no fue pasivo: fue incubación. Y sólo cuando estuve preparado, pude iniciar un diálogo de investigación-creación con ese lugar y con las personas que le han dado vida. Entre 2022 y 2024, mientras me dedicaba al doctorado y al ejercicio, la intranquilidad creció: los cerros ardiendo, el humo, opacando el cielo, se incrustaba en los pulmones, nuevamente tapabocas N-95, y otro confinamiento: el de ventanas cerradas, taponando con toallas y trapos húmedos el borde inferior de puertas de las casas. El aire se volvió amenaza. Al mismo tiempo, en Bogotá se levantaba el festival "Estéreo Picnic, UN MUNDO DISTINTO". Las carpas, cercas y tarimas ocuparon el parque donde me ejercitaba. Le siguieron cercas metálicas, restringiendo más aun el paso, y, finalmente, enormes tarimas acompañadas de gigantes altavoces y pantallas LED. Ruido y luces intranquilizaron aves, peces, insectos y reptiles.

Previa a la inauguración, calles aledañas fueron cerradas provocando caos vehicular. Buses escolares, ambulancias, y demás transportes quedaron atrapados en el tráfico bajo el intenso calor y el humo de los incendios. Niñas, niños y jóvenes dentro de buses con poca ventilación. Mis propios hijos fueron afectados por el cierre de vías. Mi angustia se transformó en rabia. Fue demasiado, la suma de las afectaciones: árboles, animales, niños, ciudad, me llevó buscar manifestarme. Me preguntaba: ¿Un mundo distinto a costa de qué y de quiénes? Decidí manifestarme. Con una cartulina reutilizada escribí: "¿UN MUNDO DISTINTO? ESTÉREO PICNIC NO RESPETA LAS OTRAS FORMAS DE VIDA. ¡AQUÍ HABITANTES!". Permanecí tres horas en silencio frente a una entrada del evento. Recibí burlas, pero también apoyo. Permanecí

en silencio tres horas con la pancarta expuesta frente a mí. Fui objeto de burlas, también de apoyo de algunos ciudadanos. Vi pasar la ciudad ante mí: dividida y confundida.

Imagen 54.
Manifestación ante Festival Estéreopicnic.
Parque Metropolitano Simón Bolívar.
Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



54

Entonces ocurrió la serendipia. Una joven se acercó: Luisa Fierro, coordinadora de Colombia Sin Ecocidio. Hablamos de mi duelo ecológico, de las aves y serpientes desplazadas. Ella me invitó a conocer la campaña global para tipificar el ecocidio como crimen internacional, y a visitar un lugar: el Jardín Utópico. El mismo que me había esperado en silencio y que se convertiría en el corazón de mi investigación-creación. La denuncia, el arte, el cuerpo, el dolor y el azar se entrelazaron para llevarme de nuevo a ese jardín.

Urdimbre 7: Lo no planeado y sus enseñanzas

Fibras para tejer

Llegar a una pasantía de investigación. En este tejido, que se abre como diálogo entre *modos de hacer*: inicio narrando los "eventos no planeados" que permitieron *echar a andar* mi investigación-creación doctoral. Decido compartirlos porque no son un detalle menor ni una simple digresión: son huellas que aclaran los *caminos otros* que se abrieron, a pesar de tener una metodología previamente aprobada por jurados en la sustentación del proyecto a mediados de 2024. ¿Qué valor tendría repetir de manera rígida lo ya autorizado, si la experiencia misma me iba exigiendo otra ruta? Aquí, los desvíos se convirtieron en materia, y el tejido en proceso.

Por otro lado, narrar lo inesperado significa seguir apostando por entrelazar fibras sensibles con la sensibilidad herida por la devastación ecológica. Este tejido no busca únicamente reproducir modelos, sino indagar en la investigación-creación a través de la escritura como espacio vivo, que no se limita a reflejar metodologías y teorías instaladas —esas que parecen definir de una vez por todas lo que la investigación artística "es" (Francés, 2022, p. 9)[139]—, sino que se deja atravesar por la experiencia concreta. Las fibras sensibles que se entrelazan con lo no planeado emergen del choque vital de intentar poner en marcha la investigación-creación. Se tejen, entonces, las circunstancias mismas, esos tropezones y hallazgos, dentro de un conocimiento sensible que surge al caminar por senderos distintos a los previstos. Quizá, si hubiese forzado los encuentros propuestos en la metodología inicial, la investigación habría tomado otro rumbo, menos fértil, más constreñido a lo normado.

El desencuentro se volvió fértil porque abrió relaciones con otros saberes. Me condujo hacia la transdisciplina y me vinculó con grupos como el *Climate-Ecosystems Interactions Research Group*, *Colombia Sin Ecocidio* y *Stop Ecocidio Américas*. Con ellos pude realizar los créditos de pasantía de investigación. El desencuentro con "lo uno" posibilitó el encuentro con "lo otro". De ahí surgieron conexiones imprevistas con campos como las Ciencias Ambientales y el Derecho Ambiental, y con categorías que tocaron fibras íntimas: *solastalgia* (Albrecht 2019) y *ecocidio*. Cada término se convirtió en detonante, en lugar de resonancia que amplió los horizontes de mi propio proceso creativo.

[139] Francés, V. (editora). *Coordenadas de la investigación artística 2. Prácticas y obras en el impasse*. Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV), Valparaíso, 2022.

Atender a esos vínculos imprevistos me condujo a formular una pregunta central: ¿cómo adherir "lo no planeado" como fibra sensible dentro del tejido mismo de la investigación-creación? Este tejido de diálogo entre modos de hacer no sólo se alimenta de vínculos con saberes externos, sino que también da valor a "seguir" lo inesperado como experiencia viva. ¿Cómo es posible eso? ¿No será que lo imprevisto es también una forma de escucha? ¿Acaso la Tierra misma busca comunicarse a través de estas contingencias, obligándonos a afinar el oído y la mirada? (Carson, 1962).

El valor de seguir lo no planeado no recae en la simple acumulación de sucesos azarosos, ni en tomarlos como estrategias improvisadas para suplir la ausencia de los encuentros previstos. Su potencia radica en la *atención prestada* y en la *intuición seguida* hacia aquello que irrumpe. Ese dejarse afectar abrió nuevas conexiones con otros saberes y produjo experiencias más allá del terreno disciplinar del arte. Tales experiencias nutrieron un conocimiento sensible en el que lo personal, lo ecológico y lo político se traman o se entrelazan. Así como no estaba planeado llegar al *Jardín utópico*, tampoco lo estuvo encontrarme con el primer grupo en el que realicé la pasantía. Ambos hitos se presentan como irrupciones que transformaron el camino y que ahora se convierten en relatos compartidos. A continuación, los narro en cuatro escenas cortas, como quien vuelve a mirar los nudos del tejido para reconocer en ellos su fuerza.

Primer desencuentro

Todo comienza en el preciso instante en que quise iniciar el trabajo de campo de la investigación-creación, una vez sustentado y aprobado el proyecto. Según la secuencia lógica de pasos, debía empezar con el primer objetivo específico. Este objetivo había sido diseñado, en buena medida, gracias al entusiasmo y a la apertura de la señora María Antonia Jacanamijoy —lideresa indígena del pueblo Kamëntsá, conocedora de la medicina tradicional y del arte del tejido, docente dinamizadora vinculada a la Secretaría de Educación Distrital, encargada de acompañar a estudiantes indígenas desplazados en instituciones de la ciudad—. Su disposición inicial había dejado en mí la certeza de que el camino se abría con la fuerza de una alianza —en el camino de la investigación-creación—.

El diálogo de saberes que imaginábamos proponía configurar una *práctica artística-aesthésica* desde el intercambio en torno al saber del tejido y al gesto del árbol-telar. La idea era que, de ese intercambio, surgiera una acción colectiva que pudiera ponerse en relación con el grupo de jóvenes indígenas desplazados que asistían al colegio

Gabo. Nuestra conversación inicial ocurrió a finales de 2023, en torno a un sancocho de gallina que ella había preparado para despedir el año lectivo. Esa comida compartida no fue un simple telón de fondo: se convirtió en escena fundacional, en símbolo de hospitalidad y de transmisión. ¿No es acaso en la mesa común donde el conocimiento sensible se hace más palpable, donde se entrelazan memoria y afecto? En ese ambiente se gestaba lo que sería el primer paso de mi investigación, un objetivo tejido con hilos de confianza.

Sin embargo, después de la aprobación del proyecto por parte de los jurados, volví a contactarla a mediados del primer semestre de 2024 con el deseo de iniciar la exploración de esa práctica artística-aesthésica que tanto habíamos proyectado. Y allí sobrevino la sorpresa. Me comunicó que había sido trasladada a otra institución educativa distrital, donde era necesaria para acompañar a otro grupo de estudiantes indígenas desplazados. Y se fue para allá, llevando consigo la posibilidad de ese primer encuentro planeado.

Ese traslado se convirtió en un *primer desencuentro*, en un corte abrupto del hilo que parecía asegurado. Imposibilitó iniciar el primer objetivo específico, y me confrontó con la fragilidad de todo plan investigativo. ¿Qué significa que un proyecto, cuidadosamente delineado, se derrumbe en su primera etapa? ¿Cómo leer esta imposibilidad: como fracaso, como desvío, o como apertura hacia lo no previsto? En lugar de clausura, ese desencuentro se me reveló como un llamado a repensar la relación misma entre investigación y vida, entre objetivos fijados y caminos que se deshacen bajo los pies (De Sousa Santos 2018). Quizá, pensé entonces, el valor no esté en forzar el cumplimiento de un plan, sino en atender al rumor de lo inesperado, en 'dejar que lo no planeado se convierta en fibra sensible del proceso'.

Encuentro de una fibra sensible muy fina

Tras el desencuentro inicial, decidí no quedarme detenido en la imposibilidad, sino avanzar por otra ruta. Opté por desplegar el tercer objetivo específico: implementar el árbol-telar en espacios públicos, en diálogo con alguna organización gubernamental, ONG o grupo de investigación. La primera puerta que toqué fue la de mi *alma mater*: la Universidad Nacional de Colombia. Allí, en medio de pasillos conocidos y al mismo tiempo distantes por la carga institucional, comencé una indagación sobre los grupos de investigación vinculados con temáticas ambientales. Ese gesto de regresar a la universidad no fue meramente pragmático: tenía algo de retorno a la casa, de búsqueda de refugio en un lugar que me era familiar, aunque no necesariamente acogedor.

En ese rastreo llegué a la oficina de la Dra. María Rosario Rojas Robles, coordinadora de la línea de investigación *Ecología y conflictos ambientales* del Instituto de Estudios Ambientales (IDEA). Bastó una primera escucha de mi relato para que ella lograra reconocer una afinidad conceptual: la relación entre mi noción de *regeneración simbólica* y el enfoque del *pensamiento ambiental* desarrollado por el filósofo colombiano Augusto Ángel Maya, considerado precursor del pensamiento ambiental latinoamericano. Ese reconocimiento, casi inmediato, me sorprendió. Fue como encontrar una fibra muy fina en la trama, un hilo que conectaba mi búsqueda con una genealogía intelectual de este territorio (Maya, 1996). Esa fibra, posteriormente, se adhirió a mi autoetnografía como un hallazgo inesperado, un hilo nuevo que enriquecía el tejido de mi propio proceso.

De igual manera, la Dra. Rojas me habló del trabajo de la Dra. Ana Patricia Noguera de Echeverry, especialmente de sus desarrollos sobre la relación entre lo simbólico, los ecosistemas y la cultura. Allí se entreveía una confluencia: las categorías no aparecían como abstracciones lejanas, sino como puentes para pensar la praxis del árbol-telar en un marco más amplio. Escuchar esas sugerencias me hizo preguntarme: ¿no es acaso la generosidad de los encuentros lo que abre posibilidades de pasantía y de diálogo real? Ese gesto de orientar hacia otra investigadora fue un acto de cuidado intelectual, una forma de tejer conexiones humanas tanto como conceptuales.

Finalmente, la Dra. Rojas me sugirió contactar directamente a la Dra. Noguera y presentarle mi propuesta. Antes de hacerlo, revisé algunas de sus publicaciones, y allí encontré conceptos que me interpelaron con fuerza, como el de *métodoestesis*: "los caminos del sentir" (Noguera, 2020). Esa idea resonó de inmediato con mi propia práctica: ¿acaso no se trataba también de caminar sintiendo, de dejarse guiar por la experiencia sensible como brújula metodológica? Comprendí que hay que estar dispuesto a esos encuentros que, sin ser planeados, se convierten en fibras delicadas, en hebras de sentido que no se pueden despreciar.

Tiempo después logré conversar con la Dra. Noguera, vía telefónica. Le presenté la propuesta de realizar la pasantía en su grupo de investigación *Pensamiento ambiental y complejidades rur-urbano-agrarias* del IDEA, sede Manizales. El diálogo fue estimulante: hablamos de la regeneración simbólica, del árbol-telar como gesto poético-político y de la necesidad de crear vínculos entre lo sensible y lo ecológico. Sin embargo, los compromisos laborales y la complejidad burocrática de formalizar un vínculo de pasantía hicieron inviable concretar la vinculación formal. ¿Cómo interpretar esta imposibilidad? ¿Como un nuevo muro o como otra llamada del azar? En lo personal, decidí leerlo como otra fibra fina: aunque invisible para la lógica institucional,

el contacto mismo abrió huellas de pensamiento que se incorporaron al tejido de mi investigación, confirmando que los caminos del sentir son también caminos de la creación (Ingold 2013; Noguera, 2020).

Serendipias

Agradezco a mi vinculación con la docencia distrital el haber recibido, en diciembre de 2023, una invitación inesperada: participar en el curso *Educación para enfrentar el cambio climático*, ofertado por la *Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* en convenio con la Secretaría de Educación del Distrito. Aquel mensaje llamó mi atención de inmediato, no sólo por el tema, sino porque entreví allí la posibilidad de establecer un puente para la pasantía de investigación. Acepté sin dudar. En la sensibilización inicial, ya dentro del curso, surgieron inquietudes fundamentales: ¿qué significa realmente "adaptarse" al cambio climático? ¿Se requiere de educación para adaptarse? Y, ¿qué lugar podría ocupar la creación artística en ese proceso? Las preguntas abrían un horizonte amplio, uno que me interpelaba como docente, como creador y como investigador.

A la "academia" llegamos docentes de instituciones públicas y privadas, portadores de saberes diversos: matemáticas, ciencias sociales, artes, biología, filosofía. Ese cruce heterogéneo se convirtió en espacio de diálogo transdisciplinar. Durante semanas nos instruimos en diez unidades temáticas sobre adaptación al cambio climático. Una de ellas, en particular, me conmovió profundamente: el módulo sobre *Ecoansiedad: al clima con las emociones*. Allí descubrí que el cambio climático no es sólo un fenómeno físico, sino también una transformación íntima de los afectos y la salud mental colectiva (Clayton, 2020). El concepto resonó en mí como eco de experiencias pasadas: el temblor, la angustia, la impotencia frente a la devastación de los ríos y los bosques. En ese momento, mientras reunía datos para mi autoetnografía, sentí que dos fibras se entrelazaban inesperadamente: la investigación académica y la vivencia personal.

Fue precisamente en esas lecturas donde me topé con un término que me marcaría: *solastalgia*. El encuentro ocurrió con el artículo *"Solastalgia: A New Concept in Health and Identity"* de Glenn Albrecht (2005). De pronto, lo que había sido una sensación vaga, un malestar persistente desde la infancia, recibió un nombre. *Solastalgia* daba forma a ese dolor que sentí al contemplar el río muerto de mi niñez; dolor que hoy sigue vivo al ver la transformación brutal de la Casa Común. Nombrar el sentimiento fue abrir una puerta para mi autoetnografía: reconocerlo, compartirlo, convertirlo en materia para la creación (Albrecht 2019).

Hacia el cierre del curso, cada docente debía diseñar una *estrategia didáctica* que abordara, pedagógica y sensiblemente, alguno de los temas estudiados. En mi caso, la elección fue clara: trabajar la *solastalgia* desde la creación artística. Propuse un ejercicio titulado *Re-sensibilizarnos sobre la importancia de los bosques en el planeta Tierra*. La idea era tramitar el sentimiento de devastación a través de la creación, y para ello sugerí-acudí el árbol-telar como símbolo de regeneración y de esperanza. Así, el nexo de la solastalgia con la creación artística (vínculo no planeado), no sólo aportaba el término para nombrar un sentimiento, también aportaba un modo pedagógico y estético de tramitar ese sentimiento.

La serendipia, sin embargo, no se detuvo allí. Estoy en la ceremonia de entrega de certificados, sentado dentro del auditorio de la Secretaría Distrital de Ambiente. Escucho la conferencia de cierre ofertada por el Dr. Benjamín Raphael Quesada, doctor en Ciencias Ambientales y asesor de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Habla con rigor, pero también con pasión, sobre los retos de adaptación al cambio climático. Al terminar su intervención, mientras se reparten diplomas, se toman fotografías y circula el "combite" propio de estas ocasiones, surge el momento propicio. En medio de la alegría del encuentro informal, logro acercarme a él.

Lo abordo con una pregunta sencilla y profunda a la vez: ¿qué papel puede cumplir la creación artística en los procesos de adaptación humana al cambio climático? La conversación que siguió abrió una puerta que no había previsto. Allí nació un *diálogo de saberes* entre las Ciencias Ambientales y el arte, un cruce que no había planeado. Retomamos esa charla informal en el primer semestre de 2024, formalizado en vínculo académico como *pasantía de investigación* (reconocida por el Consejo del Doctorado).

Con aquel vínculo, mi investigación-creación comenzó a andar con pasos más firmes. Por un lado, se abría el camino del *intercambio de saberes académicos de forma transdisciplinar*, tomando como problema central la relación entre prácticas artísticas y la afectación al planeta en el contexto del cambio climático. Por otro, emergía la posibilidad de *explorar el árbol-telar en espacios públicos* como acción concreta, simbólica y regeneradora. La serendipia había cumplido su papel: lo no planeado se transformó en eje, confirmando que el azar puede ser también un método (Merton y Barber, 2004).

Segundo desencuentro

Con el trabajo de campo ya echado a andar, recibí una noticia inesperada: la Secretaría de Educación Distrital (SED) envió al colegio Gabo una nueva docente dinamizadora. Así, el vació profundo que dejaba la Sra. Jacanamijoy, era remediado con ese relevo, pues cualquier intento de trabajo pedagógico de mi parte con el grupo de estudiantes indígenas desplazados resultaría inadecuado e incluso riesgoso: una población en condición de vulnerabilidad requiere de acompañamiento constante y especializado, y sin esa figura de enlace no podía, digamos, proceder 'pedagógico-legalmente'.

Entonces, fue así que conocí a Sol Muchachasoy, también líder indígena del pueblo Kamëntsá, portadora del saber del tejido y de prácticas vinculadas a la cosmovisión de su territorio. Con ella surgió una nueva esperanza de configuración conjunta de la *práctica artística-aesthésica* en torno al intercambio de saberes sobre el tejido y el árbol-telar. La propuesta le resultó interesante y respondió afirmativamente. Parecía abrirse una puerta que retomaba el camino inicial, pero con un matiz distinto, como si otra fibra se ofreciera para continuar la trama.

Sin embargo, nuevamente, la realidad tomó otro rumbo. A pesar de las múltiples invitaciones a dialogar y concretar el trabajo, Sol nunca llegó. Sus ausencias, que al inicio me produjeron desconcierto, comenzaron a adquirir otro sentido. ¿No era, acaso, otra manifestación de lo no planeado? ¿No estaba ya actuando silenciosamente para empujar la investigación-creación hacia una dirección distinta, no prevista en mis objetivos originales? (De Sousa Santos, 2018). Comprendí que debía estar atento: más que frustración, el desencuentro era un llamado a escuchar las señales, a dejar que el tejido se hiciera también con los hilos que se rompen o se sueltan.

Así, el segundo desencuentro no clausuró el proceso: lo transformó. Fue un recordatorio de que árboltelarizar no consiste en forzar la unión de fibras, sino en atender al modo en que ellas mismas buscan anudarse, incluso cuando se resisten a hacerlo. La investigación-creación, entendida desde esa lógica, se abrió a la deriva, al azar, a la contingencia como principio metodológico. La ausencia de Sol, más que un vacío, fue un giro en la trama: un modo de recordar que lo que llamamos fracaso puede ser, en realidad, el inicio de otra forma de escucha, otra manera de seguir caminando.

Urdimbre 8: deflexiones y conversas para descentrar el árbol-telar

Fibras para tejer

Recordemos que la serendipia no se detuvo. Tras escuchar la inspiradora conferencia del Dr. Benjamín Raphael Quesada sobre los retos de adaptación al cambio climático, surgió la oportunidad de trabajo conjunto bajo la inquietud sobre el papel que puede cumplir la creación artística en los procesos de adaptación humana al cambio climático. Lo que inició como un intercambio informal continuó en un diálogo de saberes entre las Ciencias Ambientales y la creación artística con el que mi proceso de investigación-creación fue caminando otro rumbo: la ruta del intercambio transdisciplinar en torno a la relación entre prácticas artísticas y afectación al planeta en tiempos de crisis climática, al tiempo que emergió la posibilidad de expandir el árbol-telar hacia el espacio público como una acción simbólica y regeneradora. Así, lo no planeado (encuentros no planeados) se adhirieron al proceso, confirmando que el azar también puede guiar los caminos del conocimiento.

Llegados a este punto, cabe aclarar al lector que a continuación el texto está estructurado en dos cuerpos textuales. El primero, narra la experiencia vivida en la pasantía tal y como ocurrió; el segundo, narra esa misma experiencia en modo de diálogo y conversa. En todo caso, el segundo es una apuesta por adaptar el formato textual y académico a un formato más versátil y de fácil lectura. El conjunto de textos, en cualquiera de sus formatos pueden ser leídos o no, es decir, si se opta por leer el cuerpo narrativo primero, bien puede omitirse la lectura del segundo. O viceversa. Aquí se apuesta por un modo de narración distinto. Aunque lo planteado conceptualmente se repite en ambos cuerpo textuales, el propósito narrativo, del segundo, es que puede seguir adaptándose a otros formatos para la socialización de la experiencia vida en las pasantías realizadas. Bien pueden tomar la forma de un podcast, de obra teatral, de performance, entre otras tantas. La motivación radica en que la investigación-creación no quede estática en el anaquel de las investigaciones posgraduales.

PASANTÍA 1: CLIMATE-ECOSYSTEMS INTERACTIONS RESEARCH GROUP

Adaptación: ¿Qué enfoque de la adaptación?

El término *adaptación*[140] guarda, al menos, cinco acepciones posibles. Puede entenderse como un ajuste técnico, como la modificación de un objeto o mecanismo para que cumpla funciones distintas de aquellas para las que fue construido. También puede referirse al traslado de una obra científica, literaria o musical hacia otro público, lo que supone un cambio de forma y de destino. Otra acepción se aproxima a la idea de acomodar o ajustar algo a otra cosa[141]; y cuando hablamos del ser vivo, se piensa tanto en la persona que logra avenirse a circunstancias diversas, como en el organismo que, en clave biológica, se ajusta a las condiciones de su entorno. Estas acepciones, aunque dispersas, configuran un campo semántico fértil.

No obstante, para los propósitos de esta investigación-creación, me interesa subrayar una acepción en particular: la adaptación cultural. Me pregunto, entonces: sobre la posibilidad de pensar sobre adaptación al cambio climático, no desde la adaptación biológica, sino de una adaptación desde el saber y conocimientos que promueven las práctica de creación artística ligadas a medioambiente y a cambio climático.

Para dar cuenta de esa pregunta, reflexionamos sobre dos asuntos: primero, reflexionar (a partir del vínculo con el grupo de investigación en Ciencias Ambientales) sobre prácticas de creación artística ligadas a lo ambiental como inspiradoras de un proceso de adaptación al cambio climático. Y segundo, cómo una noción de 'adaptación creativa' permea una obra de arte (resultado tangible de un proceso de creación artística) como lo es el árbol-telar. En ese sentido, podríamos decir que diferentes obras de arte relacionadas al medio ambiente, pueden ser adaptadas, no solamente replicadas como suele suceder, a diversos contextos desde otros formatos o, incluso, intenciones.

---

[140] Cf. RAE. tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. U. t. c. prnl. Sin.: acomodar, adecuar, amoldar, ajustar. tr. Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido. tr. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original. Sin.: localizar. prnl. Dicho de una persona: Acomodarse, avenirse a diversas circunstancias, condiciones, etc. Sin.: acostumbrarse, aclimatarse, familiarizarse, ambientarse, habituarse, acomodarse.
prnl. Biol. Dicho de un ser vivo: Acomodarse a las condiciones de su entorno.

[141] Cf RAE

Todavía, en medio de esas dos direcciones, al hablar de adaptación involucrando símbolos, prácticas y sentidos que componen la cultura, aparece el propio individuo investigador-creador. En ese sentido, hablamos de una adaptación que no sólo es un gesto aplicado al objeto, sino también un 'ajuste interior' del individuo creador, es decir, un "desenganche" respecto a expectativas que suelen acompañar a la creación artística: el éxito comercial, el aura del artista-genio, la obsesión con la originalidad. No se trata de adoptar un ascetismo rígido o un dogmatismo moral, sino de proponer un ajuste ético y afectivo: acomodar la práctica creativa a la conciencia de habitar un planeta devastado, donde el cambio climático es síntoma exacerbado de una crisis civilizatoria (Latour, 2004; Albrecht 2019). La adaptación, en este sentido, implica transformar el ánimo, el deseo, que mueve al acto de crear.

Los ejemplos en la cultura abundan: novelas que se adaptan del teatro al cómic[142] o al cine[143]; poemas que devienen piezas musicales; obras que, al migrar de un formato a otro, adquieren nuevos públicos y resignifican sus símbolos. En cada adaptación ocurre una ampliación de sentido, un desplazamiento hacia lo comunitario. ¿No podríamos pensar que algo semejante ocurre al "adaptar" el árbol-telar? Una obra que circula en el estrecho circuito del arte podría abrirse hacia espacios de experiencia colectiva, donde su potencia simbólica no se mida en transacciones de mercado, sino en el eco que despierta en la ciudadanía, en los transeúntes.

En efecto, así es la apuesta que guía pensar la adaptación en y desde el árbol-telar. Una adaptación al objeto (la obra de arte) que toma otro formato de circulación para ser compartido, en este caso *dirigido* a la creación artística transeúnte-comunitaria desinteresada, eventual, ocasional, azarosa y misteriosa. Ese modo de creación artística, se propone desde un modo de entender distinto al modo en que las propuestas contemporáneas de arte comunitario son diseñadas; toma otro camino al de la convocatoria comunitaria como estrategia de reunión. Es creación artística-transeúnte dado que esta se propicia con y en el hallazgo y encuentro con el árbol-telar; no hay artista, no hay mediador humano, de hecho el artista es uno más; solo está la 'obra' descentrada, y esta permanece *in situ* ante una comunidad. En ese sentido, la obra deja de ser un artefacto

[142] Por ejemplo la adaptación de la obra teatral *R. U. R* de Karen Capek al cómic. En el formato de novela gráfica, *R. U. R.* propone un vistazo actualizado a la naturaleza esencial del ser humano y a la deriva ética y filosófica que, si atendemos todos los indicios, parece inherente a nuestra existencia social y política. Escrita inicialmente en 1920 y estrenada el año siguiente en el Teatro Nacional de Praga, *R. U. R.* no es tal vez la pieza más conocida de la literatura distópica, pero tiene un lugar privilegiado en la ciencia ficción por contener la primera aparición del término "robot", derivado de la palabra checa *robota*, que significa "esclavo".

[143] En Vera, P. (2015). *Obras teatrales españolas adaptadas al cine*. Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, (18), 321–323, referencia el estudio *Juan de Mata Moncho Aguirre, Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert,* 2011, encontramos que la primera adaptación de una obra teatral española no se realizó en España, sino en México. Fue en 1898, con el cine convertido aún en una cada vez más popular atracción de feria, cuando se realizó la primera versión de Don Juan Tenorio para el cine (p. 321). Recuperado a partir de https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/227831.

cerrado para convertirse en símbolo compartido, que se ofrece sin pretensión de hegemonía, sin el gesto de dominio, abierto a múltiples resignificaciones.

Aquí el árbol-telar no busca un éxito individual ni comercial, sino devenir un símbolo en el que se entretejen duelos y esperanzas colectivas. Sin embargo, es importante aclarar que esto no implica afirmar que el arte occidental tenga de por sí pretensiones exclusivamente comerciales; más bien, es el sistema en el que la obra se inserta el que la convierte en hegemónica, no la obra en sí misma. Por ello es necesario ser cuidadosos con las afirmaciones y las posturas sobre la obra de arte, pues la crítica no se dirige tanto a la obra como a los circuitos que la cooptan y determinan su circulación. Incluso dentro de los circuitos más ortodoxos del llamado "bello arte", hoy ya casi nadie sostiene que la obra se cierre cuando el artista la termina; se afirma, más bien, que queda abierta a la reinterpretación. Aunque esta idea tiene algo de cierto, también exige cautela, porque muchas de las narrativas contemporáneas que se presentan como liberadoras siguen operando dentro de los mismos marcos de comprensión occidentales. Así, aun cuando la crítica moderna del arte ha producido ciertas aperturas, para muchos de nosotros estas pueden seguir funcionando como una trampa, en la medida en que continúan reproduciendo los términos desde los cuales se ha entendido históricamente la obra y su circulación.

Por tanto, en esta investigación-creación hablo desde la 'creación artística' tomando distancia del término ARTE y obra de arte; tomo distancia de un arte que está validado o justificado por los modos de hacer técnicos y narrativas institucionales, también capturado por las lógicas del valor de cambio. Mi apuesta es otra: que el árbol-telar propicie un ánimo distinto en un ámbito de lo transeúnte, donde el aporte creativo inesperado, gratuito y misterioso tenga lugar. Con 'misterioso', quiero decir que la creación artística es puesta por fuera del marco de lo técnico y de las habilidades. Supone que, cuando el árbol telar se comparte bajo la condición de técnica y manejo de la habilidad, por ejemplo, de tejer, existe la posibilidad de que la creación artística en función de regeneración simbólica que permita el saber del tejido de múltiples personas no resulte como se piensa, o se confía que ocurra. Con el misterio, la creación artística puede resultar de una manera distinta, azarosa, y eso azaroso es importante.

¿Acaso la Tierra no permite el acontecer del misterio a través de la creatividad de las tan distintas especies de vida? Precisamente la adaptación, también ocurre, por la diversidad de formas de vida favoreciendo así la subsistencia de las especies. Cada organismo, al transformarse (diríamos, al adaptarse en creatividad) abre espacio a la interdependencia (Ingold, 2013). Del mismo modo, el árbol-telar, en clave de adaptación, se transforma para abrir vínculos con creadores anónimos y misteriosos.

Hablar de adaptación, entonces, no es sólo cuestión de retórica. Implica asumir que, en el caso de ámbito profesional y disciplinar del arte, cabe la cuestión de la adaptación. Implica un ajuste en nosotros en cuanto a poner en cuestión los imaginarios que todavía contemporáneamente alimentan la imagen del artista-genio, la idea de la obra de arte exitosa, el símbolo que se convierte en capital económico. La idea de adaptación que propongo busca coherencia con la idea de caminar una senda distinta a las pretensiones de éxito individual y en las ansias de lucro, para dirigirse hacia el ofrecer de símbolos compartidos abiertamente y orientados al cuidado de la Casa Común.

En este sentido, planteo la idea de adaptación desde la creación artística como debate ético, epistémico y decolonial. Ético, porque cuestiona la finalidad del acto creativo en un mundo en colapso. Epistémico, porque desplaza las matrices del saber artístico hacia otros modos de conocimiento sensible. Y decolonial, porque rompe con la hegemonía del arte institucionalizado, abriendo la posibilidad de un hacer transeúnte abierto y anónimo y comunitario. La categoría de creación-adaptación sigue, por supuesto, en evolución: no es un concepto cerrado, sino en sí misma un proceso en adaptación, un tejido abierto a variaciones, siempre dispuesto a rehacerse.

En el Doctorado en Estudios Artísticos, las pasantías no son un trámite ni una estancia decorativa: son tránsitos formativos guiados por el intercambio académico, la interculturalidad y la inter/transdisciplinariedad. Sus actividades nutren, de manera articulada, cuatro planos que sostienen la tesis: lo experiencial situado, la reflexión teórica, la arquitectura metodológica y los procedimientos de trabajo. En ese marco, las pasantías robustecen la formación investigativo-creativa al tender puentes entre grupos, líneas y redes de investigación, y al propiciar un diálogo directo, horizontal y sostenido con pares que indagan o crean en campos afines. Ese diálogo expande marcos conceptuales, contrasta modos de hacer, ensaya dispositivos estético-epistémicos y devuelve hallazgos a la propia indagación. En suma, la pasantía deviene laboratorio de co-aprendizaje y co-creación que densifica el proceso doctoral y ancla la tesis en un ecosistema vivo de saberes.

Con el propósito de dar cuenta de la *metodología* del proyecto de investigación–creación, eché a andar el *tercer objetivo específico*: activar el árboltelarizar en espacios públicos y al interior de organizaciones o grupos de investigación. Al ponerlo en marcha sin seguir la secuencia lineal del diseño metodológico aprobado, respondí a la inquietud de Celedón: quizá eso que llamamos "metodología" en la investigación artística es, más que un guion previo, un *campo de plasticidad* donde el método se va tramando en el hacer (Celedón 2022, 10). No fue un gesto caprichoso, sino una forma de *escucha situada* que permitió que los procedimientos emergieran de las

relaciones concretas —personas, lugares, tiempos institucionales—, ajustando en tiempo real los protocolos ético–técnicos y habilitando iteraciones entre experiencia, reflexión y procedimiento; una metodología en acto que camina sintiendo y decide mientras crea.

La *plasticidad*[144] *metodológica* —esa que "se inscribe en el movimiento de lo que entendemos por indagación del arte" (Malabou, 2008)— no es ambivalencia difusa, sino tensión fecunda: por un lado, genera la *energía de la investigación artística* (Malabou, 2008) al permitir que el método se configure en el hacer; por otro, resiste las metodologías fosilizadas, esas "iluminadas en los estantes" y tratadas —o denunciadas— como manuales universales (Celedón 2022; Malabou, 2008). Atender a lo plástico del método implicó, en mi caso, afinar la escucha y la atención hacia lo que no estaba previsto en el diseño aprobado: la conversación emergente sobre *adaptación humana al cambio climático* y el *papel de la creación artística* en ese proceso. Esa apertura —más sensibilidad que protocolo— habilitó un *intercambio académico y transdisciplinar* entre las *Ciencias Ambientales* y la creación, desplazando el método del anaquel al territorio vivo de las relaciones y volviéndolo una práctica situada de co-aprendizaje (Noguera 2020; Latour 2004; De Sousa Santos 2018).

El eje de la *adaptación al cambio climático* emergió, precisamente, a partir de una pasantía no prevista —o no planeada— en el diseño metodológico: una incursión que, al incorporarse después al proyecto, operó como *fuente de ideas* que la metodología inicial no contemplaba. Ese hacer inesperado —más cercano a la serendipia que al cumplimiento de un plan— activó desplazamientos conceptuales y prácticos: reconfiguró objetivos, ritmos y alianzas; abrió protocolos de escucha y cuidado; y sostuvo la continuidad del diálogo entre las disciplinas prácticas de creación y ciencias ambientales).

El intercambio transdisciplinar fue, en efecto, desplazando la pregunta de pasantía —¿cómo propiciar la regeneración del vínculo humano con la Casa Común desde el arte en un contexto de devastación planetaria?— hacia un campo compartido de indagación: "adaptación" y "creación". En las primeras conversaciones, la experiencia del Dr. Benjamín R. Quesada como asesor en contenidos de cambio climático aportó marcos de adaptación (escenarios, vulnerabilidades, capacidades adaptativas), mientras que mi trayectoria en prácticas de creación con sensibilidad ambiental llevó la discusión a los protocolos del sentir y del cuidado (Noguera 2020). Esa doble entrada nos permitió delinear un laboratorio común: traducir métricas

[144] En el sentido que le da Catherine Malabou en su libro *La plasticidad en el atardecer de la escritura* (2008): "El vínculo, la elasticidad, la síntesis son actualmente plásticas […], a la vez resistentes y frágiles, sólidas y dispuestas a romperse. Querría demostrar también que la plasticidad configura las huellas, las borra para transformarlas sin, empero, rigidificarlas". (Malabou citada por Celedón, 2022. p. 10).

en gestos simbólicos situados sin perder rigor, y traducir gestos en aprendizajes adaptativos con sentido público (IPCC 2014). De esa fricción surgió la categoría operativa *creación–adaptación*: un dispositivo que articula ajuste cultural, imaginación ambiental y praxis de cuidado, capaz de sostener el diálogo entre ciencias del clima y árboltelarizar como método vivo (Latour 2004).

Así, reconocimos en la *adaptación* una lengua franca para el diálogo. Desde allí, organicé la pasantía cuidando que cada actividad —conversaciones y ejercicios de campo— mantuviera *afinidad y pertinencia* con los intereses, las preguntas y el andamiaje metodológico de mi proyecto doctoral, aun cuando el plan original contemplaba otros interlocutores. En la práctica, esto significó ajustar cronogramas y formatos, pero sin perder la brújula del proyecto: árboltelarizar como método vivo. La investigación-creación se abrió así a un diálogo de saberes y de haceres, horizontal y situado, entre investigadores del clima y creadoras/es, donde el intercambio no se limitó a conceptos, sino que incluyó protocolos de cuidado, modos de observación y decisiones materiales (Noguera 2020; De Sousa Santos 2018). En ese cruce tomó cuerpo, con mayor nitidez, la hipótesis de trabajo de la primera pasantía: estudiar la relación entre creación artística y cambio climático —no solo como correlación temática, sino como praxis de creación-adaptación frente a un fenómeno que es efecto y síntoma de la devastación de la Casa Común (IPCC 2014; Albrecht 2019; Latour 2004).

Atendiendo a esta nueva relación, fijé como criterio del componente experiencial, metodológico y procedimental la creación participativa fuera de la agencia institucional del arte. Esto supuso tomar distancia de convertir la idea del árbol-telar en "proyecto" acomodado a la lógica hegemónica de obtención de recursos, circulación y visibilidad profesional; es decir, no traducir árboltelarizar en marca, portafolio o plataforma de autopromoción, ni subordinar su sentido a requerimientos burocráticos propios de convocatorias y competencias donde lo medioambiental suele insertarse como espectacularización de la conciencia ecológica —un "ruido de fondo" obstinado dentro del espectáculo contemporáneo (Ardenne 2022, 130). En su lugar, opté por un marco de práctica situada: invitación comunitaria antes que postulación, tiempos lentos y recíprocos, acuerdos de cuidado con el árbol y el barrio, documentación no extractiva, devoluciones públicas y uso del símbolo como bien común. Esta decisión reorienta el método hacia la creación-adaptación: decrecer en aura para crecer en vínculos (Latouche 2009), desplazar la lógica de prestigio por la de cuidado compartido y sostener un diálogo de saberes/haceres que, más que competir por fondos, repara relaciones y fortalece la Casa Común (De Sousa Santos 2018).

A mi modo de ver, cuando la creación artística toma como materia la devastación y termina convertida en mercancía, algo se vuelve inmediatamente sospechoso: el dolor común corre el riesgo de estetizarse y cotizarse. Por eso mi apuesta fue sacar a árboltelarizar del circuito institucional y comercial del arte y situarlo en lo público abierto: andenes, patios, parques, bordes de barrio. No como espectáculo ni campaña, sino como gesto de cuidado que se comparte sin pretensión de propiedad ni firma grandilocuente; un signo que se ofrece para ser usado, alterado, sostenido por quienes habitan el lugar (Ingold 2013; Latouche 2009). Comparto la observación de Blanca Botero —"cada galería de arte hoy día, incluso en Colombia, tiene a su 'artista ecológico'"[145]— porque nombra un síntoma: la ecología como nicho de mercado. Frente a ello, preferí una *economía del don* y de la *hospitalidad* —pequeños actos que no buscan capitalizar la catástrofe, sino reparar vínculos con lo vivo—, atentos al malestar que Albrecht llama *solastalgia* y a su tramitación simbólica en lo común (Albrecht, 2019).

En concreto, esto implicó diseñar activaciones discretas: materiales de procedencia local, coautoría barrial y transeúnte, documentación no extractiva y devoluciones públicas austeras (conversaciones, lecturas al pie del árbol, bitácora personal). Sin precio, sin venta, sin circuito de prestigio: el valor no se mide en transacciones ni en visibilidad, sino en relaciones sostenidas, en la continuidad de los cuidados y en la capacidad del símbolo para convocar a quienes pasan —el ciudadano de a pie— a *hacer con* y *cuidar con*. Así, la práctica se mantiene fuera de la inercia del "artista ecológico" de vitrina y se alinea con la creación–adaptación: menos aura, más mundo.

Mi motivación inicial fue compartir el árbol-telar de modo participativo y poner en relación, sin jerarquías, solastalgia y adaptación al cambio climático. Este apartado profundiza esa relación a partir del intercambio académico que sostuvimos: por un lado, la perspectiva del Dr. Benjamín R. Quesada desde las Ciencias Ambientales —con sus marcos de exposición, sensibilidad y capacidad adaptativa, escalas temporales y territoriales, y alertas sobre maladaptación. El diálogo fue radicalmente transdisciplinar: no se limitó a traducir conceptos, sino que trenzó gestos simbólicos con criterios técnicos, permitió ahondar en la solastalgia —el dolor por la transformación del hogar— y, a la vez, situar la creación artística como vector de adaptación cultural: elaboración afectiva, fortalecimiento del tejido social y educación sensible para la acción (Albrecht 2005, 2019; Clayton 2020).

[145] En conversación personal (vía Meet) con Blanca Botero.

Un giro decisivo fue comprender el desplazamiento del viejo eslogan de "lucha contra" el cambio climático hacia el horizonte de la *adaptación*. Ese cambio no implica resignación, sino agenciar la solastalgia: transformar el duelo por la Casa Común en *prácticas de cuidado* y *aprendizajes compartidos*. Desde árboltelarizar, la adaptación se asume como creación-adaptación: ajustar símbolos, ritmos y relaciones para habitar la crisis sin estetizarla ni mercantilizarla, movilizar pequeñas tecnologías de lo común —fibra, árbol, conversación— que sostienen vínculos y preparan disposiciones colectivas para escenarios cambiantes (Latour 2004; Demos 2016; Ingold 2013).

En la apuesta por tejer una sustentación escrita desde fibras sensibles, presento el diálogo entre modos de hacer como posibilidad de un diálogo escritural: una forma de narrar que no separa método y experiencia, sino que los entrelaza en escena. En *Ética para Amador*, Fernando Savater advierte que cuando un adulto habla a una persona joven sobre ética, ésta atiende mejor si el tema se cuenta como relato y no como sermón (Savater 1991); inspirado por esa intuición, opté por relatar las pasantías de investigación como una historia dialogada entre sus intervinientes. Busco así una polifonía en la que cada voz —científica, artística, comunitaria— despliegue su propio timbre y produzca sentido en el 'entre' (Bakhtin, 1981). Mi propósito es que el texto conserve plasticidad y vida, que árboltelarizar se lea en movimiento, y que esta escritura, en vez de quedar fijada como expediente, salga del estante académico para volverse práctica compartida: conversación que abre, escucha que cuida, relato que convoca a hacer.

"Investigar, entender, consiste, sobre todo, en preguntar"[146]. Leer una obra vinculada al medio ambiente, la naturaleza, la devastación planetaria o el cambio climático exige, entonces, multiplicar las preguntas hasta desplegar sus capas: ¿qué materiales convoca y de dónde provienen?, ¿en qué territorio se inscribe y a quién afecta?, ¿qué relaciones activa —y con quiénes— durante y después de su aparición?, ¿qué cuidados demanda y qué cuidados instituye?, ¿qué permanece cuando el gesto concluye? No basta con el problema que "salta a la vista"; es preciso indagar en planos éticos, afectivos, políticos y ecológicos: la implicación del cuerpo que hace (Noguera 2020), la memoria que duele como *solastalgia* (Albrecht 2019), la capacidad adaptativa que promueve o bloquea (IPCC 2014), la colonialidad que reproduce o desarma (De Sousa Santos 2018), la manera en que hace mundo más que "representarlo" (Ingold 2013), y su inserción en ecologías culturales concretas (Demos, 2016). Preguntar así no es un ornamento metodológico: es la condición de posibilidad para que

[146] Sánchez Pacheco, J. (1985). Introducción general. En Platón, *Diálogos* (p. 9). Editorial Gredos.

árboltelarizar lea cada obra como práctica situada, capaz de transformar el campo de lo sensible y de aportar, modestamente, a la creación–adaptación.

No voy a legar un tratado prolijo sobre medio ambiente, estética, justicia o el cuidado de la Casa Común; prefiero *hacer hablar*. Reuniré un conjunto de obras de este tiempo y, con ellas, a sus creadoras y creadores; pero también dejaré que tomen voz los *árboles intervenidos, los barrios, los datos, las memorias* —esa polifonía donde el sentido se construye entre interlocutores (Bakhtin 1981; Latour 2004). En ese *habla cruzada* —obras con obras, artistas con vecindad, símbolo con territorio— y bajo el dispositivo de árboltelarizar como escena de encuentro, surge y se hace la idea de *creación–adaptación*: no un concepto previo que se aplica, sino una categoría viva que *aparece* en el diálogo y *se prueba* en la práctica.

El modo en que están escritos los siguientes párrafos toman también la forma de diálogo y/o conversación con lo que se propone diversificar el modo de narrar lo vivido; y con lo que el lector puede leer tanto los párrafos como los diálogos, o sólo leer los párrafos o sólo leer las conversaciones. En todo caso este modo de narrar es bien una apuesta por la adaptación en términos de la creatividad que puede tomar a futuro sobre todos los diálogos como por ejemplo una adaptación performativa o teatral con lo que se espera diseminar de una manera distinta la experiencia de esta pasantía.

Romper el hielo: presentación portafolio artístico

Llego con el portafolio de obras y, antes de mostrar piezas, pongo sobre la mesa las preguntas que nos van a mover: ¿cómo se encuentra la creación artística con el cambio climático sin quedar reducida a ilustración del dato?, ¿tiene sentido hablar de la creación como parte de la adaptación y no sólo de la "concientización"?, ¿qué lugar ocupan las acciones y los símbolos —como árboltelarizar— en ese campo adaptativo: pueden habilitar cuidados, reorganizar vínculos, modificar hábitos, sostener memorias del lugar? Y si proponemos la regeneración simbólica de árboles talados —no para "simular" su vida, sino para convocar cuidados y pactos comunitarios—, ¿qué podrían decir las Ciencias Ambientales sobre su pertinencia: cómo leerían sus efectos, qué riesgos de maladaptación señalarían, qué métricas blandas o indicadores mixtos permitirían acompañarla (IPCC 2014)? Mi hipótesis de partida es que estos gestos operan como tecnologías blandas de adaptación cultural: dispositivos mínimos que traman afectos, sentido y corresponsabilidad en el territorio (Ingold 2013; Latour 2004). La presentación, entonces, no busca "convencer" con resultados, sino abrir un laboratorio de

preguntas para probar si el símbolo puede traducirse en práctica situada y si la práctica puede, a su vez, alimentar aprendizajes adaptativos compartidos (Albrecht 2019).

Conversa 1

Aesthesicus. Traigo un portafolio que es menos un muestrario y más una pregunta: ¿cómo se encuentra la creación artística con el cambio climático sin quedar reducida a ilustración del dato? Me interesa pensar la creación como parte de la adaptación y no sólo como campaña de "conciencia". Estos gestos y símbolos —como árboltelarizar— ¿pueden reorganizar vínculos, sostener memorias del lugar, habilitar cuidados? (Latour 2004; Ingold 2013).

Scientificus. La adaptación, en nuestro campo, es el ajuste de sistemas humanos y naturales a condiciones cambiantes. Hay beneficios, pero también riesgos de maladaptación si las intervenciones generan nuevas vulnerabilidades. Si propones "regeneración simbólica" de árboles talados, conviene preguntar: ¿qué efectos esperas, cómo los leeríamos y con qué indicadores los acompañaríamos? (IPCC 2014).

Aesthesicus. No pretendo simular la vida del árbol, sino convocar pactos de cuidado: co-diseñar con la comunidad un signo mínimo que mantenga viva la relación con el sitio. Sospecho que estos gestos operan como tecnologías blandas de adaptación cultural: dispositivos que traman afectos y corresponsabilidad. ¿Puede ese "sensor afectivo" conversar con sus métricas sin ser absorbido por ellas? (Ingold 2013; Latour 2004).

Scientificus. Podríamos ensayar indicadores mixtos: ligeros ecológicos (sombra, humedad superficial del suelo, microbasura retirada) y socio-afectivos (participantes, compromisos de mantenimiento, relatos recogidos). Eso permitiría observar si el símbolo acompaña procesos adaptativos o, por el contrario, se agota en el gesto. También cuidaría que no derive en espectacularización ni sustitución de acciones necesarias (IPCC 2014).

Aesthesicus. Añado otra capa: estos gestos ayudan a tramitar la solastalgia, ese dolor por la transformación del hogar. Nombrarla y trabajarla colectivamente puede reorientar hábitos y decisiones cotidianas; es un modo de aprender a habitar el cambio sin negarlo ni mercantilizarlo (Albrecht 2019).

Scientificus. Si el símbolo facilita aprendizaje social y refuerza capacidades adaptativas —por ejemplo, organización vecinal de riegos, cuidado del árbol, acuerdos de uso del espacio—, entonces

su pertinencia crece. Sugiero abrir un "laboratorio de preguntas": probar árboltelarizar en sitios piloto, con permisos, ética de intervención y seguimiento temporal (IPCC 2014).

Aesthesicus. De acuerdo. Este portafolio no quiere "convencer" con resultados cerrados, sino invitar a ensayar: ver si el símbolo se traduce en práctica situada y si la práctica devuelve aprendizajes que ajusten nuestras formas de estar con lo vivo (Ingold 2013; Albrecht 2019).

Scientificus. Entonces empecemos por el cómo: criterios de consentimiento, co-diseño, indicadores y tiempos. Dejar que el diálogo entre métrica y gesto configure el método.

Aesthesicus. Y que el método permanezca vivo en su plasticidad, para oír lo que el lugar pida, no lo que el protocolo prescriba (Latour 2004).

(Se miran, asienten. Scientificus *abre su cuaderno;* Aesthesicus *despliega una fotografía de un árbol con fibras tenues. La escena se disuelve en el zumbido bajo del proyector en reposo.)*

¿Y qué me empujó a esto? El deseo. El deseo que, "como enseña el psicoanálisis, es motor de la vida, lo que lleva al sujeto a realizar y realizarse" (Hussak, 2022)[147]. ¿Qué deseo? Deseo de *vida en común*, de sostenerla en este presente de transformación climática. Desde ese pulso, el diálogo de saberes nos llevó a desplazar la posición de las obras: ya no sólo objetos frente a la devastación, sino mediaciones que ensayan nuevas formas de relación con la Tierra herida. Ese desplazamiento abrió preguntas y abordajes, "colocando el conocimiento en movimiento" (Hussak, 2022): leer procesos y piezas "al mismo tiempo artística y científicamente"[148], y trabajar en la zona indeterminada entre disciplinas para discutir cómo esas obras pueden colaborar en prácticas de adaptación (IPCC 2014; Latour 2004). ¿Qué aportan al enfoque científico de la adaptación? Indicios de lo sensible que activan cooperación, hábitos y cuidados; gramáticas de lugar que vuelven aprendible lo que duele como *solastalgia* (Albrecht 2019); y protocolos de co-diseño que conectan símbolos con capacidades adaptativas en contextos concretos (Ingold 2013; Noguera 2020).

147 En Francés, V. (editora). *Coordenadas de la investigación artística 2. Prácticas y obras en el impasse*. Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV), Valparaíso, 2022.

148 Esta perspectiva según el trabajo titulado *Atlas Mnemosyne* de Aby Warbug, presentado en la exposición *Nouvelles histories de fantômes*, con curaduría de Georges Didi-Huberman, en el Palais de Tokio (París, 2014). En el 'atlas' "Warbug proponía nuevas formas y procedimientos para abordar los métodos de investigación. El conjunto de paneles del Atlas relacionan a través de fotografías presiones culturales de diferentes contextos espacio temporales, ese montaje constituían una performance que modificaba la posición de las imágenes, proponiendo nuevas formas de relación entre ellas, lo que proporcionan nuevos cuestionamientos y abordajes, colocando el conocimiento en movimiento; luego tomando la historia del arte y de la cultura al mismo tiempo artística y científicamente, o Bug trabaja en una zona no determinada entre ambas esferas a fin de mostrar en qué medida del proceso artístico podría colaborar para enriquecer los procedimientos artísticos.

Escena. Cae la tarde sobre Bogotá. En la sala del ICE, la luz anaranjada se mezcla con el parpadeo de una chimenea de alcohol. Sobre la mesa: un cuaderno con anotaciones recientes de Scientificus, y, frente a él, las fotografías que Aestheticus hojea; las fibras del árbol brillan y se apagan con la llama.

El diálogo se reanuda. Scientificus levanta la mirada de sus notas se dirige a s interlocutor.

Conversa 2

Scientificus. ¿Qué te empujó a esto? ¿Cuál fue el impulso primero que trajo árboltelarizar hasta nuestro campo?

Aestheticus. El deseo. El deseo que, "como enseña el psicoanálisis, es motor de la vida, lo que lleva al sujeto a realizar y realizarse" (Hussak 2022). ¿Qué deseo? Deseo de vida en común; de adaptación en este presente donde la vida está herida por la transformación climática.

Scientificus. ¿Y cómo pasa ese deseo a método? ¿Cómo se vuelve más que consigna?

Aestheticus. Se desplaza la posición de las obras: deja de tratarlas como objetos que miran la devastación desde afuera y propone nuevas formas de relación con la Tierra herida. Ese giro abre preguntas y abordajes, "colocando el conocimiento en movimiento"; leer procesos y piezas "al mismo tiempo artística y científicamente", en esa zona indeterminada donde nuestras disciplinas se rozan (Latour 2004; IPCC 2014).

Scientificus. Si las obras han de colaborar con la adaptación, ¿qué esperamos de ellas en concreto? ¿Qué capacidades activan, qué riesgos de maladaptación debemos vigilar? (IPCC 2014).

Aestheticus. Indicios de lo sensible que movilicen cooperación, hábitos, cuidados; gramáticas de lugar que vuelvan aprendible lo que duele como *solastalgia*; protocolos de co-diseño que anuden símbolo y territorio. ¿No es ahí donde tu enfoque científico podría enriquecerse —en el registro de afectos situados y pequeñas tecnologías de lo común— sin perder rigor? (Albrecht 2019; Ingold 2013; Noguera 2020).

Scientificus. Tal vez. Los relatos recogidos, los compromisos de mantenimiento, la organización vecinal, pueden leerse como aprendizaje social y capacidad adaptativa. Pero dime: ¿cómo evitamos la espectacularización o que el símbolo reemplace acciones necesarias? (IPCC 2014; Latour 2004).

Aestheticus. Con criterios de consentimiento, co-diseño y seguimiento; con indicadores mixtos que no agoten el sentido: ecológicos ligeros y socio-afectivos; con cuidado de no mercantilizar el

duelo. Y ahora pregunto yo: ¿acepta tu enfoque que algo del deseo —su fuerza plástica— no pueda traducirse del todo en métrica?

Scientificus. Acepto que hay un resto que escapa y, sin embargo, orienta. La adaptación necesita tanto de métricas como de ese resto que nos mueve.

Aestheticus. Entonces, ¿basta con ese acuerdo mínimo? ¿O seguimos sin saber cómo medir sin empobrecer, cómo cuidar sin espectacularizar?

(La llama titila; el cuaderno queda abierto, las fotos vuelven a brillar un instante. Ambos guardan silencio. La escena se cierra en aporía: las preguntas persisten, sin una solución definitiva.)

Esas y otras preguntas brotaron en el primer diálogo transdisciplinar cuando puse mi práctica —nacida en la creación individual y orientada, simbólicamente, a regenerar árboles talados mediante árboltelarizar— en relación con otros saberes. Al cruzar el umbral del taller, la obra dejó de ser monólogo y entró en traducción recíproca: si la transformación del clima es, en gran medida, antropogénica (IPCC 2014), ¿qué puede —y qué debe— decir una acción humana como la creación artística frente al entorno? ¿Puede su gesto —aunque no mueva ppm de CO_2— mover hábitos, pactos y cuidados en el territorio; afinar la escucha del lugar, tramitar la solastalgia y abrir capacidades adaptativas en lo común (Albrecht 2019)? No se trata de reemplazar a la ciencia ni a la gestión, sino de introducir tecnologías blandas de vínculo que ajusten nuestra forma de estar con lo vivo (Latour, 2004; Ingold, 2013) y de ensayar, en esa zona compartida, una creación–adaptación donde el símbolo no adorne el dato, sino que lo vuelva habitable.

Soliloquio de Aestheticus

La llama de la chimenea de alcohol titila; Scientificus pasa página en su cuaderno y yo, distraído, giro la bombilla de infusión en mi taza como si fueran los hilos del árbol. ¿De veras empezó aquí mi primer diálogo transdisciplinar? Saqué mi práctica del refugio individual —ese impulso de regenerar simbólicamente árboles talados— y la puse a rozar otros saberes. Al hacerlo, la obra dejó de hablar sola y entró en traducción recíproca: si el clima cambia por acción humana, ¿qué puede una acción humana como la creación decirle al entorno? (IPCC 2014). No moveré ppm de CO_2, pero quizá sí hábitos, pactos, cuidados; quizá pueda afinar la escucha del lugar, tramitar la solastalgia que late en las manos que tejen y en los ojos que miran el río exhausto (Albrecht 2019). ¿Será árboltelarizar una de esas tecnologías blandas de vínculo que ajustan nuestra forma de estar con lo vivo, sin suplantar a la ciencia ni a la gestión, sino bordándolas por los bordes (Latour

2004; Ingold 2013)? Me repito: *creación–adaptación*; no el adorno del dato, sino el gesto que lo vuelve habitable. ¿Cómo se mide ese temblor que queda después del acto, ese acuerdo mínimo que nace en la sombra del árbol? Scientificus hablaría de capacidades adaptativas; yo veo pequeñas gramáticas del lugar que se aprenden haciendo. Tal vez eso baste por ahora: sostener la pregunta, dejar que el símbolo convoque y que el territorio responda a su modo. La bombilla golpea suavemente la porcelana. Sigo dándole vueltas a lo mismo: ¿cómo cuidar sin espectacularizar, cómo aprender sin contar victorias? La llama baja, pero no se apaga.

Esas y otras preguntas surgieron en el primer diálogo transdisciplinar, al poner en relación con otros saberes mi práctica —originada en la creación individual y orientada a regenerar simbólicamente árboles talados mediante árboltelarizar. Al sacar la obra del monólogo del taller, se volvió traducción recíproca: si el cambio climático es en gran medida antropogénico (IPCC 2014), una acción humana como la creación artística puede aportar tecnologías blandas de vínculo que no sustituyen la ciencia ni la gestión, pero ajustan hábitos, pactos y cuidados en el territorio; afinan la escucha del lugar, tramitan la solastalgia y abren capacidades adaptativas en lo común (Albrecht 2019; Latour 2004; Ingold 2013). En ese corredor compartido, la creación–adaptación no adorna el dato: lo vuelve habitable.

Continuación del soliloquio (Aestheticus)

No obstante —me digo, mientras la bombilla roza la porcelana y la llama de alcohol titila—, dejar volar la imaginación sobre el vínculo entre creación artística y adaptación al cambio climático trae su incertidumbre: ahí están los datos, la investigación "dura", la promesa de lo veraz en las ciencias exactas. ¿Es adecuado este cruce?, ¿pertinente en la lógica de las ciencias climáticas y ambientales? (IPCC 2014). Confieso que esa inquietud me atraviesa.

Pero compartir el trabajo —abrir el portafolio, contar el gesto, escuchar objeciones— es un rompehielos: fortalece mi confianza epistémica y abre un lugar común de entendimientos. En toda crisis —climática o de cualquier índole— se requiere creatividad e imaginación (Latour 2004): no para maquillar el dato, sino para traducirlo en prácticas; para que árboltelarizar sea una forma humilde de creación–adaptación, donde el símbolo convoca cuidados y el territorio responde a su modo. La bombilla vuelve a golpear, leve. Sigo preguntándome cómo medir sin empobrecer y

> cómo cuidar sin espectacularizar; quizá la tarea sea sostener esa tensión viva, mientras aprendemos a habitarla.

Mi angustia se fue disipando al compartir: poner sobre la mesa el método, el portafolio y la duda ante un par de las ciencias ambientales. Desde ahí, el diálogo tomó ritmo propio—tiempos de silencio para leer las imágenes, escucha para comprender premisas y palabra para traducir lenguajes. En ese clima de confianza, la pregunta por la relevancia de la creación artística —sus acciones y símbolos— en la adaptación climática dejó de parecer extemporánea y fue reconocida como pertinente por su vínculo con lo ambiental y su capacidad de activar aprendizajes sociales, cohesión y cuidados que fortalecen capacidades adaptativas en el territorio (IPCC 2014; Albrecht 2019).

En aquella primera reunión comenté algunas obras de mi trabajo artístico[149]. El Dr. Benjamín R. Quesada manifestó una primera motivación frente a los antecedentes personales que alimentaron la investigación–creación y, en particular, ante la regeneración simbólica de un segmento de árbol talado en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Según sus palabras, aquella acción "adquirió un profundo sentido simbólico" y "puede leerse en clave ecológica" como "metáfora de la interdependencia entre los hongos y los árboles en los ecosistemas forestales". Ese reconocimiento abrió un terreno común para el diálogo: el gesto no quedaba confinado a lo estético, también pensaba ecológicamente.

Desde su enfoque, explicó que la acción remitía al micelio y a las micorrizas: redes subterráneas de organismos fúngicos que conectan sensiblemente a los árboles entre sí. A través de esas conexiones —detalló— los árboles pueden enviar señales químicas para advertir amenazas (como ataques de termitas u hormigas) e incluso compartir nutrientes con individuos enfermos o debilitados. "Estas son formas de adaptación de los árboles"[150], subrayó. Escuchar aquello fue revelador e inspirador: me permitió imaginar una práctica artística vinculada a la necesidad de adaptación climática, en la que el símbolo no adorna, sino que anuda relaciones de cuidado.

El relato de la adaptación al cambio climático se insertó (fecha) en un contexto donde, durante años, el énfasis público estuvo puesto en "detener" el fenómeno. Hoy, cuando el cambio ya ha ganado terreno, se impone

[149] Como por ejemplo: *Por favor pise el césped* (2008); *Oro y plata* (2011); *Cortezas* (2014); *Con sumo cuidado* (2017); *Más allá de toda reparación* (2019).
[150] Dr. Quesada en comunicación personal, 2025.

adaptarse —sin renunciar a otras acciones—, y comprender que, en términos culturales, ciertos ajustes simbólicos y de sentido pueden operar con mayor agilidad temporal que los lentos ritmos de transformación ambiental (IPCC 2014). Este corrimiento de foco no es resignación: es orientación práctica para habitar escenarios cambiantes.

Con las palabras del Dr. Quesada, visualicé el tejido micorrízico: el micelio enlazando raíces y compartiendo señales y recursos. Lo pensé como símbolo conductor del compartir sensibilidades. Desde ahí, el árbol–telar cobró un nuevo espesor: un entrecruzamiento metafórico entre el cuerpo del árbol talado y el cuerpo de quien lo observa, donde el signo invita a co-presencia y co-cuidado. Esa intuición avizoraba que la regeneración simbólica podía adaptar la obra hacia una experiencia más emocional y relacional, capaz de sostener vínculos y disposiciones colectivas acordes con la creación–adaptación.

Conversa 3

La escena continúa en la misma sala del ICE. Afuera se encienden las primeras luces ante la caída del sol. Sobre la mesa, mi portafolio; en la pared, mapas climáticos. Scientificus hojea su cuaderno. Aestheticus sostiene unas fotos del árbol intervenido en la Plaza de Bolívar.

*Aestheticus***.** Traje algunas obras. Entre ellas, la *regeneración simbólica* de un segmento de árbol talado en la Plaza de Bolívar.

*Scientificus***.** Esa acción "adquirió un profundo sentido simbólico" y "puede leerse en clave ecológica" como "metáfora de la interdependencia entre los hongos y los árboles en los ecosistemas forestales".

*Aestheticus***.** ¡Ah! Quisiera coincidir con Ud. ¿Puede explicarlo un poco más?

*Scientificus***.** Pienso en el micelio y las micorrizas: redes fúngicas subterráneas que conectan a los árboles. A través de ellas circulan señales químicas ante amenazas —termitas, hormigas— y también nutrientes hacia individuos debilitados. "Estas son formas de adaptación de los árboles".

*Aestheticus***.** Vaya. Ya lo veo**.** Eso me sugiere una práctica artística *vinculada a la adaptación climática*: el símbolo no adorna, *anuda* cuidados.

Scientificus**.** Recuerde que el relato de la adaptación al cambio climático se insertó (fecha) en la agenda pública. Antes el foco era "detener"; hoy, con el fenómeno avanzado, hablamos de adaptarse (IPCC 2014).

Aestheticus**.** ¡Ah! Y, en lo cultural, esos ajustes simbólicos operan más rápido que los lentos ritmos de cambio ambiental.

*Scientificus***.** Exacto. No es *resignación*, es *orientación práctica* para escenarios cambiantes.

*Aestheticus***.** Al oírle, visualizo el tejido micorrízico: el micelio como símbolo conductor del *compartir sensibilidades*. Vaya… Entonces el árbol-telar gana espesor: *entrecruza* el *cuerpo del árbol talado* con el *cuerpo de quien lo observa*; convoca *co-presencia* y *co-cuidado*.

*Scientificus***.** Y esa *regeneración simbólica* podría *adaptar* la obra hacia una experiencia más emocional y relacional.

*Aestheticus***.** Coincido con Ud. Ahí aparece, sin grandilocuencia, la creación-adaptación.

Apostilla

La sensibilidad frente al cambio climático: un temblor que afina el oído, una brizna que nos toca la piel y nos despierta.

La imaginación y la creatividad frente al cambio climático: la chispa que abre senda donde parecía no haber camino.

Según Quesada, su aporte es el de "hacer elevar la mente" hacia ámbitos y realidades no esperados:

"mostrar aquello otro que la teoría no puede mostrar

o hacer pensar fuera de la caja de la disciplina."

El ámbito de la formación emocional es muy importante para el cambio cultural

(—y el ámbito de la formación emocional es muy importante para el cambio climático—);

luego, todo lo que pueda evocar cosas —emociones, sensaciones— sirve a la adaptación.

Ya no basta con el relato que repite:

"hay que dejar de quemar combustibles fósiles";

"esto al final no es algo que sea comprensible para la gente del común."

¿Qué tendríamos que hacer, sabiendo que estamos sumergidos en un sistema?

El arte tiene esa posibilidad: proyectar aquello que no se había pensado,

aportar otros modos de hacer.

Y eso es importante en un contexto de necesidad de adaptación al cambio climático.

La sensibilidad frente al cambio climático no es un adorno emotivo: es un umbral de percepción que afina el oído y despierta la piel ante lo que cambia. La imaginación y la creatividad, por su parte, operan como potencias de apertura: la chispa que encuentra senda donde antes sólo veíamos bloqueo. Desde esta clave, el aporte del

intercambio con Scientificus/Dr. Benjamín R. Quesada fue claro: "hacer elevar la mente" hacia ámbitos y realidades no esperados, "mostrar aquello otro que la teoría no puede mostrar" y "hacer pensar fuera de la caja de la disciplina" (Quesada, comunicación personal, 2024). No se trata de renunciar al rigor, sino de ensancharlo con dispositivos sensibles que habiliten la comprensión situada.

De ahí su insistencia en que el "ámbito de la formación emocional es muy importante para el cambio cultural" —y, por extensión, para la respuesta climática—: todo aquello que evoca emociones y sensaciones sirve a la adaptación, porque convierte la información en inclinación y la consigna en disposición (Quesada, comunicación personal, 2024). En este punto aparece la crítica al relato repetitivo —"hay que dejar de quemar combustibles fósiles"— que, dicho en abstracto, "no es algo comprensible para la gente del común". No porque sea falso, sino porque no logra traducirse a prácticas cotidianas. ¿Qué hacer, sabiendo que estamos inmersos en un sistema? Activar mediaciones que vuelvan inteligible y practicable la consigna: relatos situados, co-diseño de cuidados, gramáticas de lugar, tecnologías blandas de vínculo que acerquen el dato a la vida (Latour 2004; Ingold 2013).

Ahí el arte —y, en nuestro caso, árboltelarizar— proyecta lo impensado y aporta *otros modos de hacer*: no sustituye a la política pública ni a la ciencia del clima, pero traduce el diagnóstico en prácticas comunitarias, produce aprendizajes sociales y fortalece capacidades adaptativas (IPCC 2014; Albrecht 2019). En un contexto de necesidad de adaptación, la creación deja de ser ilustración del desastre para volverse creación–adaptación: un conjunto de signos, gestos y protocolos que inclinan hábitos, reorganizan vínculos y abren posibilidades de cuidado compartido.

Conversa 4

> *Escena de cierre del diálogo*. La tarde ha caído del todo. En la sala del ICE se apaga la pantalla; la chimenea de alcohol es ya una brasa mínima. Scientificus guarda su cuaderno; Aestheticus desliza las fotos en el portafolio. Abrigan sus chaquetas. Se ponen de pie; aún conversan mientras recogen.
>
> *Scientificus*. Antes de irnos: hoy confirmamos que la sensibilidad no es adorno, sino umbral; afina el oído ante lo que cambia.
>
> *Aestheticus*. Así lo creo. Y la imaginación/creatividad abre sendas donde parecía no haber camino.

Scientificus. Lo sostengo: el arte puede "hacer elevar la mente", "mostrar aquello otro que la teoría no puede mostrar", "hacer pensar fuera de la caja de la disciplina" (Quesada, comunicación personal, 2024).

Aestheticus. Vaya… esa elevación no renuncia al rigor; lo ensancha con dispositivos sensibles.

Scientificus. Por eso insisto en la formación emocional: es el núcleo del cambio cultural y, por extensión, para la respuesta climática. Todo lo que evoca —emociones, sensaciones— sirve a la adaptación.

Aestheticus. Coincido con Ud. Si la consigna se queda en abstracto —"hay que dejar de quemar combustibles fósiles"— no siempre se traduce en práctica comprensible.

Scientificus. ¿Qué hacemos, sabiendo que estamos inmersos en un sistema?

Aestheticus. Activar mediaciones: gramáticas de lugar, co-diseño de cuidados, tecnologías blandas de vínculo que acerquen el dato a la vida (Latour 2004; Ingold 2013).

Scientificus. Y medir sin empobrecer: aprendizaje social y capacidades adaptativas como señales de que algo se mueve (IPCC 2014).

Aestheticus. árboltelarizar traduce el diagnóstico en prácticas comunitarias; no sustituye políticas ni ciencia, pero las borda en lo cotidiano. Así lo creo.

Scientificus. Entonces queda nombrado el campo común: creación–adaptación.

Aestheticus. Un método vivo, no un eslogan; que tramita solastalgia sin mercantilizarla y reorganiza vínculos (Albrecht 2019).

Scientificus. Hoy cerramos la sesión; la investigación continúa.

Aestheticus. Aquí o a distancia —*in praesentia* o *in absentia*—, seguiremos la conversación.

(Se estrechan la mano. Scientificus apaga la brasa; Aestheticus carga el portafolio. Salen. Queda la sala en silencio: las preguntas, despiertas.)

Análisis de creación artística universitaria relacionada con cambio climático

Como primera actividad de indagación del Plan de Trabajo de la pasantía, desarrollé el módulo "Análisis de prácticas artísticas en relación con el cambio climático". Consistió en revisar el archivo de informes de trabajos de grado del último semestre del Programa de Artes Plásticas y Visuales (Facultad de Artes de la Universidad Nacional), con el propósito de indagar si —y cómo— el cambio climático aparece vinculado a la creación artística contemporánea realizada por estudiantes de ese programa.

Una de las preguntas guía fue: ¿qué puede entenderse como "obra artística sobre cambio climático"? En el intercambio, el Dr. Quesada advirtió un común denominador cuando se trabaja con temáticas ambientales —incluida la climática—: la tendencia a remitirse a la basura, en especial a los plásticos. "Es lo que más se ve —señaló—, sobre todo en escuelas cuando se hacen planes de educación ante el cambio climático; si se le pide a un artista 'sin sesgos' que haga algo sobre el tema, es muy probable que vaya a los plásticos u otros desechos. Ese énfasis es más propio de temas ambientales que de cambio climático" (Quesada, comunicación personal, 2024). Su observación no descalifica esas obras, pero alerta sobre un posible reduccionismo y encuadra mejor la pregunta que orienta esta fase.

Resultados de la primera indagación. La tabla de revisión recupera 28 trabajos de grado –de un total de 281 producidos entre 1984 y 2020, realizados por estudiantes del Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá)–, creados entre los años 1986 y 2016. Cada registro de obra incluye año de realización, autor, título, temática y palabras clave. Este conjunto de trabajos[151] constituye el *corpus* de análisis a partir del cual se organizan las tendencias y se formulan los hallazgos que se presentan a continuación.

TABLA 1.

AÑO	AUTOR	TÍTULO	TEMÁTICA	PALABRAS CLAVE
1986	Sánchez Delgado Raquel	*Memoria del trabajo realizado durante el IX y X semestre. Taller integral de pintura I y II, Pintura Mural I y II*	Memoria del taller	**EXPRESIONISMO ABSTRACTO, PAISAJE**
1992	Díaz Fabio	Monografía *En busca de una imagen*	Experiencia pictórica	**PINTURA Y VIDA**
1992	Vásquez Gómez Fernando	Ensayo	Ensayo	**REPRESENTACIÓN NATURALEZA, REALIDAD**

[151] Es interesante la idea de realizar una indagación más profunda sobre temáticas e inquietudes sobre el tema medioambiental lo cual revelaría diversidad de necesidades que los jóvenes en formación artística abordan y/o plantean en sus trabajos de grado.

1993	Camacho Caycedo Patricia	*¿Reflexiones y respuestas?*	Reflexiones sobre la práctica artística	**HOMBRE COTIDIANIDAD, VIDA**
1993	Vargas Mejía María Helena	Monografía Trabajo Final	Reflexiones sobre la práctica artística	**ARTE, COTIDIANIDAD, VIDA**
1994	Benavides Mónica María Molano Juan Andrés Franco Mauricio Bernal Ramiro Villamil Andrés	*Amanecer piedra*	Representación de la armonía de las fuerzas vitales de la naturaleza	**EQUILIBRIO UNIVERSO, PIEDRA**
1994	Villamil Andrés Benavides Mónica M. Franco Mauricio Moreno Rogelio Molano Juan Andrés	*Naturaleza herida*	La piedra como elemento esencial de la naturaleza representando al hombre y su evolución destructiva	**INFORME DE PROYECTO**

1995	Aguirre Franklin	*Pro-tesis pre-tesis*	Paisaje	**DISTANCIA, DESCENTRALIZACIÓN DEL ARTE**
1995	Perico Daza Darmely	Trabajo de grado	Razonamiento tecnocientífico	**TECNOLOGÍA, CUANTIFICACIÓN, MATERIA, ESPACIO**
1996	Chacín Adela	Tesis de grado *Maloka de visitantes*	Memoria del proyecto	**SELVA, MUSEOGRAFÍA**
1998	Álvarez Jacanamejoy Vicente	*Naturaleza espiritual*	Naturaleza y tradición indígena	**HOMBRE, ANIMAL, CULTURA, ESPIRITUALIDAD**
1998	Cuesta Florez Alexa	*Cuarto de baño (o del espacio re-creado)*	Relación entre lo tangible del arte y lo invisible	**NATURALEZA**
1998	Macías Barriga Madeleine	Trabajo de grado: *Ejercicios de variaciones plásticas sobre las relaciones "Hombre- Entorno natural"*	Relaciones formales entre los elementos que componen la naturaleza	**MATERIA, NATURALEZA, CIUDAD**
1998	Manrique Julieta	*Mujeres de agua*	El agua y lo femenino	**NATURALEZA, CUERPO PAISAJE**
1999	Corzo C. Gerson A.	*Paisaje*	Naturaleza paisaje origen	**COLOR, COTIDIANIDAD, RELACIÓN HOMBRE-NATURALEZA**
1999	Soler Niño Rodrígo	*Animal de cinco apoyos estrella rodante*	Observación sobre los objetos que el hombre	**CUERPO, OBJETO, ESPACIO, ACCIÓN**

			ha creado para trabajar la tierra	
1999	Trujillo Polanco Sande Marcela	*Para contrarrestar la desaparición o para compensar la pérdida*	Inquietudes sobre el proceso deshumanizador/mutación	**ANATOMÍA, SIMBIOSIS, NATURALEZA**
1999	Valvuena Rojas César Walmer Jerome	*Abya- yala: Tierra en plena madurez*	Proceso de búsqueda de iconografía personal desde las expresiones precolombinas y africanas	**IDENTIDAD, TRANSCULTURALIZACI-ÓN, COLONIALIZACIÓN**
2000	Forero Lucas	*Arcaísmos naturales*	Antagonía hombre - naturaleza	**ECOLOGÍA, REFLEXIÓN**
2000	Perea Angélica	*Ciclos de lavado*	Los procesos de limpieza como metáfora de corrección, acceder a lo nuevo o lo puro	**LEVEDAD, CONTAMINACIÓN, CEREMONIA**
2001	Valencia Cruz Emmanuel Dante	*Campo minado*	Reflexiones sobre la temporalidad de la existencia humana	**FRAGILIDAD, DEVENIR, ECOLOGÍA**
2002	Plata Rodríguez Santiago	*Entrañamorfosis*	Estudio abstracto de paisajes recorridos en bicicleta	**PSICOLOGÍA, ECOLOGÍA, MATERIA**
2003	Castellanos Leonardo	*Sueño azul*	La tendencia autodestructiva de la especie humana	**VIOLENCIA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN, MEDIO AMBIENTE**

2004	Bernal Ospina María Margarita	*Hacia occidente*	Consecuencias de la globalización en la agricultura colombiana	**MONOCULTIVO, COLONIALISMO, TRADICIÓN, IDENTIDAD**
2011	Marcovich Valbuena Verónica	*Materia rodante en Sabrinsky Point*	Investigación multidisciplinar desde el habitar-desplazarse	**TERRITORIO, GEOGRAFÍA, GEOLOGÍA, PAISAJE**
2015	Cruz Guerra Luisa Fernanda	*Cats make you want to stay in*	Del habitar un espacio con otro ser no humano	**DIBUJO, GATOS, COTIDIANIDAD, PENSAMIENTO**
2016	Chávez Benitez Paul	*Ruido Blanco*	Exploración plástica sonora del amazonas	**SELVA, RÍO, MITOLOGÍA**
2016	Rozo Carreño Marthin	*Espacios coloridos de transformación*	Reflexión sobre la posibilidad de agudizar los hábitos de observación para modificar la percepción de la naturaleza y la interacción con ella	**ANTROPOCENO, CONVIVENCIA, ARMONÍA**

Tendencias temáticas

El archivo respira múltiples derivas: de la introspección conceptual a la geografía sensible, del temblor existencial a la trama social. A modo de constelación, algunas vetas se iluminan así:

- Reflexión sobre la práctica artística — una recurrencia que vuelve sobre el propio hacer, lo interroga, lo afina; aparece en más de un trabajo.
- Exploraciones ambientales y territoriales — la escucha del lugar y su materia: "Exploración plástica sonora del Amazonas", "Observación sobre los objetos que el hombre ha creado para trabajar la tierra".

- Preocupaciones existenciales — la cuerda tensa de nuestra especie y su tiempo: "La tendencia autodestructiva de la especie humana", "Reflexiones sobre la temporalidad de la existencia humana".
- Investigación del habitar y la alteridad — convivencias con lo más-que-humano: "Del habitar un espacio con otro ser no humano".
- Propuestas experimentales — desvíos formales y ritmos de desplazamiento: "Estudio abstracto de paisajes recorridos en bicicleta".

Conjunto diverso, sí, pero atravesado por una misma pulsación: preguntarse cómo ver, sentir y hacer en el territorio que nos mira.

Palabras clave:

En la columna de palabras clave se repiten, como una constelación mínima, los términos: pintura, vida, cotidianidad, naturaleza, representación y realidad. Este léxico trenza tres ejes: el medio y la imagen (pintura/representación), la existencia y sus ritmos (vida/cotidianidad) y el territorio vivo (naturaleza/realidad). En conjunto, señalan una búsqueda transversal: vincular la creación artística con la experiencia vital y el entorno.
Observaciones destacadas

1. Pulso de los noventa. Más de la mitad de los trabajos se concentra en esa década, marcando un momento de alta producción y definición de agendas.
2. Diversidad temática. Del expresionismo abstracto a problemáticas globales como la agricultura y la autodestrucción humana: amplitud de registros, enfoques y materialidades.
3. Cruce arte–vida. Las palabras clave confirman una insistencia en articular práctica artística y experiencia vivida, con el territorio como mediación constante.

Creación artística y cambio climático: estudio en nueve casos de creación artística

Desde las Ciencias Ambientales, el cambio climático se aborda con métodos cuantitativos y marcos de validación orientados a comprender procesos físicos y biológicos (forzantes, retroalimentaciones, tendencias,

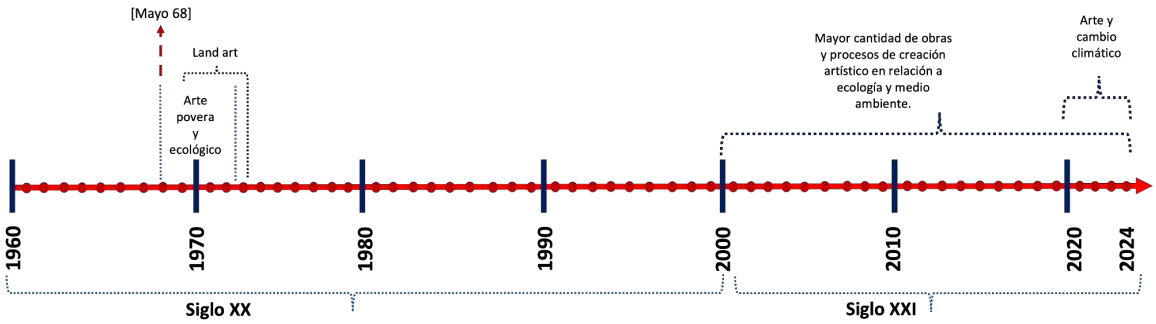
vulnerabilidades). Es, en rigor, un proceder científico. Desde la creación artística, en cambio, el cambio climático se trabaja desde una mirada situada, subjetiva y emocional, agenciada por medios de expresión —escultura, pintura, dibujo, performance, fotografía, literatura, teatro, etc.— que no sólo traducen el fenómeno en experiencia sensible, sino que abren reflexión ética y cultural sobre su impacto en la red de la vida. En ese punto intermedio, árboltelarizar actúa como mediación: no reemplaza la ciencia, la ensancha volviendo habitable el diagnóstico en prácticas y signos compartidos.

La pista de la solastalgia y el giro hacia la adaptación. La indagación sobre la solastalgia iluminó un primer aspecto: el sentimiento de pérdida de la Casa Común es colectivo; nos alcanza a quienes vivimos este tiempo (Albrecht, 2019). Un segundo hallazgo fue reconocer los límites del imperativo de "detener" o "revertir" el cambio climático sólo mediante cambios inmediatos en nuestras acciones: aun siendo imprescindible mitigar, un reequilibrio climático exige tiempos largos y persistencia sistémica. En el contexto contemporáneo, lo álgido fue aceptar y comprender la necesidad de adaptarse a los cambios climáticos, sobre todo porque las poblaciones más vulnerables están en mayor riesgo de padecer sus embates (Hernández y Forero, 2015). Adaptar, aquí, no es resignarse: es cuidar con inteligencia, fortalecer capacidades adaptativas y sostener justicias posibles.

Enfoque del trabajo de campo y línea de tiempo (1960–2024). Con esa brújula, el trabajo de campo se centró en explorar la relación entre arte contemporáneo y cambio climático[152], para lo cual se estableció una línea de tiempo que va de 1960 a 2024. Este recurso permitió ubicar obras, procesos y desplazamientos semánticos desde "lo ambiental" hacia "lo climático", y afinar la lectura de prácticas que funcionan como creación–adaptación.

[152] En esta investigación-creación han sido importantes encuentros bibliográficos que recogen estudios valiosos como, por ejemplo, *Art and Climate Change* (Fowkes and Fowkes. 2020); *Un arte Ecológico* (Ardenne. 2022); *Descolonizar la naturaleza* (Demos. 2020); *Art in Anthropocene* (Turpin. Ed. 2025).

Imagen 55.
Línea de tiempo.



Frente a los hallazgos de la línea de tiempo, la línea de tiempo recoge 19 obras y muestra un aumento de piezas y procesos ligados a ecología y medio ambiente a partir del año 2000. En cuanto a la relación explícita arte–cambio climático, el corpus la ubica con mayor claridad desde el año 2020. En conversación con Dr. Quesada, se planteó que esta relación posiblemente emergió hacia 2010, cuando ya circulaban tres reportes del IPCC y tomaba forma la educación para el cambio climático. Es plausible que entre los años 80 y 2000 predominaran tratamientos sobre contaminación por carbón y residuos: problemáticas ambientales que prepararon el terreno para el lenguaje y las preocupaciones climáticas posteriores.

En conjunto, estos elementos ayudan a distinguir: lo ambiental como entrada visible (residuos, contaminación) y lo climático como escala y proceso (forzantes, impactos, temporalidades, justicia, adaptación/mitigación). Entre ambos campos, árboltelarizar sitúa su aporte: tejer símbolos y cuidados que conviertan el dato en disposición compartida para habitar el cambio.

En esta clave, la creación artística —y, en particular, árboltelarizar— opera como creación–adaptación: no decora el dato, lo vuelve habitable; ofrece mediaciones sensibles que articulan conocimiento y vida, fortalecen capacidades adaptativas y cuidan, simbólicamente y en común, la Casa que compartimos: la Casa Común. En síntesis de la línea de tiempo podemos decir que:

- La línea de tiempo evidenció un aumento de obras y procesos ligados a ecología y medio ambiente a partir del año 2000.

- En cuanto a la relación explícita "arte y cambio climático", el *corpus* revisado la ubica con más claridad a partir de 2020.
- En conversación con Dr. Benjamín R. Quesada, se sugirió que esa relación pudo emerger antes, hacia 2010, considerando que para ese momento ya existían tres reportes del IPCC y comenzaban a consolidarse programas de educación para el cambio climático (IPCC 2014).
- Asimismo, es verosímil que entre los años 80 y 2000 parte de las prácticas se articularan en torno a contaminación por carbón y residuos, categorías ambientales que no siempre se nombraban como "climáticas", pero que prepararon el terreno para el desplazamiento posterior hacia el marco del cambio climático.

El salto del énfasis "ambiental" (2000+) al enfoque climático (2010–2020+) puede leerse como un desplazamiento semántico y político: del problema visible de la contaminación hacia los forzamientos e impactos del clima; del gesto de denuncia hacia prácticas que piensan adaptación/mitigación, escalas temporales, justicia y educación. En ese tránsito, árboltelarizar se posiciona como mediación sensible capaz de traducir diagnósticos en prácticas situadas, fortaleciendo capacidades adaptativas sin perder el anclaje territorial (Demos 2016; IPCC 2014).

Línea de tiempo como bisagra autoetnográfica. Esta línea de tiempo fue el punto de partida —e inspiración directa— de la línea de tiempo de la autoetnografía. ¿Por qué? Porque me permitió relacionar mi experiencia sensible con el contexto ampliado de la realidad ambiental planetaria: un mapa donde los hilos íntimos de árboltelarizar se trenzan con hitos, discursos y prácticas del campo artístico y ecológico, evitan el solipsismo y sitúan el gesto en una historia compartida.

El estudio se abre con Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (6.ª ed., 1994). En esa constelación, el artista próximo al *arte povera* trabaja "junto" al saber científico: biólogos o ecólogos acompañan procesos donde interesan el crecimiento vegetal, reacciones físicas y químicas y propiedades minerales. Se afirma una suerte de relación arte–vida para significar —o argumentar— el uso de nuevas materialidades: lo pobre, lo encontrado, lo perecedero (Marchán Fiz, 1994). En aquel período, el saber científico es una fuente externa a la que el artista se acerca para dotar de sentido (y legitimidad) a su práctica material; el arte observa la ciencia desde fuera, la invoca, y la incorpora como horizonte de experimentación.

De las genealogías ecológicas al problema del cuidado. En contraste, Paul Ardenne propone leer las prácticas contemporáneas bajo la categoría de "arte ecológico": una genealogía que problematiza el cuidado en el marco de un planeta vulnerado (Ardenne, 2022). Si con Marchán Fiz la cercanía al laboratorio servía para fundamentar materialidades, con Ardenne el interés por el saber científico se desplaza: ya no sólo legitima un "cómo" material, sino que imagina modos de respuesta ante la afectación planetaria, tanto en el registro simbólico como en prácticas más pragmáticas. La pregunta cambia de sitio: de "¿qué materiales nos permiten pensar de otro modo?" a "¿cómo esos símbolos y prácticas intervienen éticamente —y con eficacia situada— en los ecosistemas sociales y biofísicos?" (Ardenne, 2022).

Consecuencia para árboltelarizar: de material a ecosistema de vínculos. Ese arco —de Marchán Fiz a Ardenne— me ofreció la clave para situar el *Arboltelarizar*: del énfasis en la materialidad experimental (lo pobre/lo encontrado) a la ecología de relaciones donde importan cuidados, vulnerabilidades y aprendizajes adaptativos. Así, la línea de tiempo no sólo ordena referencias; ordena mi propio gesto: la obra ya no se agota en su materia, sino que se 'adapta' como mediación entre cuerpos, árboles y barrios, en diálogo con la necesidad de adaptación al cambio climático —una creación–adaptación que toma en serio el saber científico, pero lo ensambla con saberes situados para hacer habitable el diagnóstico (Marchán Fiz, 1994; Ardenne, 2022).

Isamu Noguchi y la primera herida planetaria. Entre las primeras obras referenciadas en el estudio sobre la afectación a la Tierra aparece Isamu Noguchi —artista estadounidense de ascendencia japonesa— con *This Tortured Earth* (1943). La pieza, en bronce, se presenta como una placa golpeada, abollada hasta volver visible la contusión del planeta: un gesto material que no busca una alegoría distante, sino marcar la superficie como si fuese geología lastimada. En el contexto en que se produce —años en que el surrealismo articulaba gran parte del debate estético—, Noguchi desplaza la pregunta artística hacia una realidad ambiental concreta: no sólo imaginar, esculpir la Tierra. Él mismo sostuvo esa idea durante décadas, usando parques infantiles como metáforas de esa acción modeladora sobre el terreno; y, sin embargo, *This Tortured Earth* nombra, en su origen, la tragedia de la guerra. Para Paul Ardenne, la obra puede considerarse una de las primeras que refiere de forma explícita a la afectación de la Tierra como tal (Ardenne, 2022).

En la presentación del estudio, el Dr. Quesada fijó dos observaciones que nos orientan: "la afectación planetaria no es sólo local, sino que somos un mismo ecosistema planetario" y "el artista logra conceptualizar la afectación de esa manera, lo cual podría ser una condición para categorizar un arte del cambio climático". Es decir, la potencia de *This Tortured Earth* no reside sólo en la materialidad herida, sino en el salto de escala:

del golpe en el bronce a la interdependencia global que late bajo la superficie. Ese gesto —hacer inteligible el sistema planetario en la forma de una lesión común— aproxima la obra a los criterios con que hoy leemos prácticas de arte y cambio climático: reconocer escalas y conexiones, hacer pensable lo sistémico, abrir imaginación para la adaptación (Quesada, comunicación personal, 2024; IPCC, 2014).

Acotar el campo: del Antropoceno al cambio climático. Dado que Ardenne (2022) trabaja con la categoría *Antropoceno*, puede recorrer históricamente "la menor afectación que tiene el humano sobre la Tierra" hasta su escala planetaria. Pero ese arco es demasiado amplio para una tesis doctoral que no pretende abarcar todas las huellas humanas. En consecuencia, y atendiendo a la línea de tiempo construida, el Dr. Quesada propone concentrar el foco en lo que estrictamente es cambio climático y, en ese marco temporal, dejar de lado la afectación ambiental general o la contaminación local que no establece un nexo claro con forzantes e impactos climáticos (Quesada, comunicación personal, 2024; IPCC, 2014).

De un embrión a un corpus específico. Con la obra de Noguchi tenemos un embrión de la relación arte–planeta, útil para entender el salto de escala. Sin embargo, el desafío del estudio es identificar y analizar obras que específicamente abordan el cambio climático: piezas que conceptualicen causas, efectos, temporalidades y adaptaciones, y no sólo la afectación ambiental en general (Ardenne, 2022; Demos, 2016).

Diferenciar educación ambiental de educación climática. En el terreno educativo ocurre un desliz frecuente: se asume "educación al cambio climático" como educación ambiental ("cuidado del agua", "de la huerta", "de los residuos"). Son frentes necesarios, sí, pero no bastan si no conectan con forzantes, trayectorias de emisiones, vulnerabilidades y capacidades adaptativas propias del clima (IPCC, 2014). El estudio pregunta, entonces, por la especificidad del cruce arte–clima: ¿Qué hace que una obra sea sobre cambio climático y no sólo sobre ambiente? ¿Cómo han logrado las y los artistas pensar el clima —sus escalas, injusticias y adaptaciones— desde lenguajes sensibles? Son preguntas cuyas respuestas no están cerradas en el ámbito científico —y allí radica, según Quesada, el valor añadido del análisis: reconocer y poner en circulación obras que conceptualizan el cambio climático desde el arte, ampliando el repertorio de mediaciones para la comprensión pública y la adaptación cultural (Quesada, comunicación personal, 2024).

Siguiendo estas aportaciones, emergieron dos preguntas rectoras: ¿cómo una práctica artística de "regeneración de árboles talados" se relaciona con el cambio climático? y, en un contexto de adaptación, ¿qué y cómo favorecen las prácticas artísticas vinculadas al clima dentro de esa necesidad de ajuste cultural y social?

A la luz de estas preguntas, propusimos adaptar/parafrasear las "condiciones" que Ardenne (2022) formuló para un *artista ecológico* hacia unas condiciones para un "artista climático", a fin de precisar qué es una obra climática en el interior —siempre vasto— del problema ambiental.

Ahora bien, en la conversa, las condiciones tentativas para un "artista climático" (a partir de Ardenne, adaptadas):

- Vínculo explícito con el clima: la obra declara su relación con forzantes/impactos (energía, uso de suelo, movilidad; olas de calor, agua, salud), no sólo con contaminación local.
- Escala y temporalidad: sitúa horizontes del clima (tendencias, variabilidad) y diferencia lo climático de lo inmediatamente ambiental.
- Adaptación y/o mitigación: abre prácticas o aprendizajes que fortalezcan capacidades adaptativas o discutan/ensayen transiciones.
- Justicia climática y co-diseño: reconoce vulnerabilidades diferenciales y trabaja con quienes las viven; incorpora consentimiento y ética del sitio.
- Indicadores mixtos: combina observaciones ecológicas ligeras con señales socio-afectivas (aprendizaje social, compromisos de cuidado).
- Evitar espectacularización/*greenwashing*: el símbolo media y cuida, no convierte la crisis en ruido de fondo mercantil.

Estas condiciones no excluyen lo ambiental: lo especifican para pensar arte y cambio climático (Quesada, comunicación personal, 2024; IPCC 2014).

Caso 1: Nicolás García Uriburu, Coloraciones (1968)

https://nicolasuriburu.com.ar/obras/

Analizamos la obra *Coloraciones La piedad del agua* —conocida también como *Los ríos de Venecia verde*—, donde el artista argentino Nicolás García Uriburu propone teñir los canales venecianos con un pigmento no contaminante (clorofila). Para el artista, volver verde el agua es una forma directa de concienciar sobre contaminación y degradación ambiental, usando el agua como lienzo.

- Pertinencia: pedagogía sensorial potente; visibiliza un malestar ecológico compartido; activa conversación pública.
- Acotación climática: bajo los criterios climáticos arriba propuestos, la pieza se ubica en el borde: su foco está en contaminación local más que en forzantes/impactos del clima. Con todo, contribuye al campo de la adaptación cultural mediante formación emocional y sensibilización, dimensiones relevantes para cambiar hábitos y abrir disposición a la acción.

Caso 2: Helen y Newton Harrison: "artistas del care"

Helen y Newton Harrison son referentes importantes en el contexto de la relación afectación planetaria y creación artística. Sus obras exploran el saber científico para explorar la idea de "¿cómo crear tierra dentro de la práctica artística?" (Ardenne, 2022). Para crear tierra, ellos, reúnen residuos orgánicos y los mezclan con otras materialidades; observan transformaciones; compostan como gesto artístico. En palabras del Dr. Quesada, serían artistas del *care*, del cuidado. Tras comprender la amenaza global sobre la capa superficial del suelo, "crearon tierra" en varias ocasiones: arena, arcilla, lodos de depuradora, material foliar y estiércoles (pollo, vaca, caballo), regados y mezclados una y otra vez durante cuatro meses, hasta lograr olor a suelo de bosque.

- Pertinencia: su práctica bordea lo ambiental y toca lo climático cuando apunta a resiliencia y restauración (suelo sano = mejor adaptación frente a sequías/inundaciones).
- Acotación climática: para calificarse como obra climática, según nuestras condiciones, la pieza debe explicitar el nexo con impactos/forzantes y con capacidades adaptativas; de no hacerlo, queda como valiosa obra ambiental con relevancia adaptativa.

Derivaciones para Arboltelarizar

De estas lecturas se desprende que una práctica de "regeneración de árboles talados" puede relacionarse con el cambio climático si:

1. Declara su vínculo con impactos locales del clima (olas de calor urbanas, gestión de agua, pérdida de cobertura) y con capacidades adaptativas (cuidado vecinal, mantenimiento del arbolado, educación sensible);
2. Se sitúa en temporalidades de seguimiento (no gesto aislado);
3. Integra co-diseño y ética del sitio;
4. Evita la espectacularización y propone indicadores mixtos para aprender en común.

Así, *arboltelarizar* puede participar como creación–adaptación: una mediación simbólica y práctica que no reduce lo climático a temática, sino que traduce diagnósticos y realidades en vínculos, hábitos y cuidados capaces de fortalecer la respuesta adaptativa en los contextos donde pudiese actuar.

Caso 3: Art Park – Spoils' Pile Reclamation (1976–1978)

https://www.theharrisonstudio.net/art-park-spoils-pile-reclamation-1976-1978-ongoing

Esta obra de Helen y Newton Harrison, originalmente fue una cantera saturada de escombros procedentes de la construcción de la central eléctrica del Niágara. Durante dos años, unos 3.000 camiones desviaron al lugar tierra y desechos orgánicos (hojas, troncos, césped, lodos), en colaboración con servicios de parques, municipios, constructoras y granjas. La mezcla y dispersión de estos materiales permitió transformar y recuperar ~20 acres de una superficie de 40 de arcilla y roca, hasta establecer una pradera viable con árboles y parches de bayas.

Lectura desde arte/ambiente → clima.

- Pertinencia ambiental: el proyecto actúa como restauración ecológica y aprovechamiento de residuos (basura) a escala territorial; instala la colaboración interinstitucional como parte del lenguaje de la obra.
- Deriva climática (si se explicita): la pradera y el arbolado pueden mejorar infiltración, retención hídrica y albedo, aporta amortiguación térmica y hábitat, es decir, capacidades adaptativas frente a olas de calor e inundaciones (IPCC 2014).
- Cuidados y cautelas: el costo energético del acarreo masivo y la necesidad de mantenimiento (riegos, control de invasoras, seguimiento de suelos) deben ponderarse para evitar maladaptación.

- Condición "obra climática": si la pieza declara su vínculo con impactos/forzantes del clima, fija temporalidades de seguimiento y protocolos de cuidado comunitario, entonces cruza del estatuto de "obra ambiental" al de obra climática (Demos 2016).

Lección para árboltelarizar.

Actuar con y desde la escala del sitio (suelo/agua/gente), explicitar qué impacto climático se aborda y cómo se mantiene: clima no como tema, sino como régimen de cuidados.

Caso 4: Joseph Beuys, 7000 Eichen

https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/eichen-von-joseph-beuys.php

(Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung), Documenta 7–8, Kassel (1982–1987). Beuys apila 7.000 rocas de basalto y propone plantar un árbol por cada piedra a lo largo de Kassel, deja ambos *in situ*. La plantación concluye en 1987. La obra persiste y hoy es un símbolo cuidado por la ciudad: un pacto material entre piedra y árbol que convierte la urbe en bosque en proceso.

Lectura desde arte/ambiente → clima.

- Pertinencia ambiental: la pieza instituye un protocolo (árbol + piedra), distribuye el gesto por toda la ciudad y ancla la obra al cuidado público.
- Deriva climática (si se explicita): el arbolado urbano aporta sombra y evapotranspiración, mitiga islas de calor, mejora calidad del aire y salud pública; también secuestro de carbono (limitado, pero real) y cohesión social como capacidad adaptativa (IPCC 2014).
- Cuidados y cautelas: el valor climático depende de especies, sitio, sobrevivencia y mantenimiento; sin seguimiento, el símbolo se desvanece.
- Condición "obra climática": cuando la ciudad asume el cuidado y la obra explicita su papel adaptativo (sombra, confort térmico, salud), el gesto adquiere densidad climática y no sólo "verde" ornamental.

Lección para árboltelarizar.

Parear símbolo y cuidado en el tiempo (como "árbol + piedra", aquí árbol + telar/cuidados); pactar mantenimiento e indicadores mixtos (ecológicos ligeros + socio–afectivos) para sostener el sentido.

Derivación metodológica: hacia "obra climática" (a partir de Ardenne, afinado con Quesada)

Para acotar el campo inmenso de lo ambiental y precisar arte y cambio climático, proponemos —adaptando a Ardenne (2022) y siguiendo las discusiones con Quesada— un conjunto de condiciones operativas:

1. Vínculo explícito con forzantes/impactos: la obra nombra qué aspecto climático aborda (energía, uso del suelo, agua, calor, salud).
2. Escalas y temporalidades: reconoce horizontes del clima y fija seguimiento (no gesto único).
3. Adaptación/mitigación: abre prácticas/ aprendizajes que fortalezcan capacidades adaptativas o discutan transiciones.
4. Justicia y co-diseño: trabaja con quienes viven la vulnerabilidad; consentimiento y ética del sitio (Ingold 2013).
5. Indicadores mixtos: ecológicos ligeros + socio–afectivos (aprendizaje social, compromisos de cuidado).
6. Evitar espectacularización/*greenwashing*: el símbolo media y cuida, no mercantiliza el desastre (Ardenne 2022).

Con estas lentes, *Art Park* y *7000 Eichen* se leen como hitos que preparan el terreno: del ambiente al clima, del gesto aislado al protocolo de cuidado, de la obra al régimen adaptativo. Y ahí, árboltelarizar puede situarse como creación–adaptación: un símbolo habitado que organiza vínculos, hábitos y responsabilidades en el tiempo y en el lugar.

Caso 5: Alicia Barney Caldas — Río Cauca (1981) y Río Yumbo (1981)

https://www.aliciabarneycaldas.com/obra?lightbox=dataItem-in23ish0

Por la misma época, en Colombia, la artista caleña Alicia Barney desvió la mirada dominante —el eje arte/violencia de los años 80— hacia la afectación ambiental. En *Río Cauca* y *Río Yumbo* (1981) realizó un

análisis de contaminación de ambos ríos para materializar la obra: urnas de vidrio cuya base pirograbada dibuja el curso del río, y a lo largo de ese trazo dispuso tubos de ensayo con muestras de agua contaminada. La pieza señala, con precisión casi clínica, la polución asociada a Yumbo —"Ciudad Industrial" del Valle— y la contaminación del Río Cauca, incluyendo impactos que afectaron el abastecimiento de agua potable en Cali. El agua deviene archivo: el vidrio, un dispositivo de lectura.

Lectura

Estrategia: indexación material del daño (muestra de agua del río), que hace visible la contaminación a causa del vínculo directo con la industrialización y el saneamiento urbano. Es puente hacia lo climático, aunque su foco es contaminación local, pues la obra puede conectarse con debates climáticos al activar formación emocional y conversación pública; abre un umbral para pensar adaptación cultural.

Caso 6: Alicia Barney – Estratificando un basurero utópico (1987).

https://www.aliciabarneycaldas.com/obra?lightbox=dataItem-in23isf3

La primera versión de la obra estuvo compuesta por diez tubos de acrílico transparente (1,80 m de alto x 5 cm de diámetro). Se llenaron en sus dos terceras partes con materiales geológicos propios de la cordillera occidental en los Farallones de Cali (Piedras Blancas); la parte superior se completó con basura, cubierta de purba (carbón vegetal) y arena. Esta versión fue destruida en la IV Bienal de Medellín. En la hipótesis técnico–poética de la obra, un basurero sellado con turba y arena podría permitir sembrar alimentos en cinco años. La intención es figurar un "basurero utópico": crítica a los vertederos expuestos al aire —práctica usual en la época— que retardan la biodegradación e impiden la recuperación rápida del suelo.

Lectura

Estrategia: laboratorio escultórico de residuos o 'restos que quedan'; una pedagogía de compostaje y cierre que denuncia prácticas de disposición de la basura, a la vez que es una propuesta de remediación simbólica. Es puente hacia lo climático pues su eje es ambiental; roza lo climático cuando propone restauración de suelos como base de resiliencia.

Delimitación: ¿cuándo "obra climática"?

Para determinar obras colombianas que puedan llamarse "climáticas", se propone —siguiendo la discusión con el Dr. Quesada— un criterio de autoría y enfoque: que el/la artista enuncie explícitamente clima/cambio climático/cambio planetario en su discurso o declare el vínculo con forzantes/impactos propios del clima. Bajo este prisma, el trabajo de Barney es local (contaminación de cuerpos de agua regionales) y requeriría la traslación al plano global/climático para entrar de lleno en esa categoría. Este punto es relevante: el análisis sugiere que la relación arte–cambio climático en el contexto colombiano aparece aún embrionaria. En Barney, la afectación del río; en otros, el árbol talado como motivo. Su criterio explícito no es todavía "cambio climático"; sin embargo, a partir de estas obras es posible construir una narrativa climática —conexiones, escalas, adaptaciones— que enriquece la lectura y precisa el campo de una obra climática dentro del vasto problema ambiental.

Caso 7: Amy Balkin, Public Smog (2004–2022)

https://www.amybalkin.com/work-1/publicsmog

Por otro lado, la obra de la artista estadounidense Amy (Ami) Balkin se inscribe de lleno en la relación arte y cambio climático. En *Public Smog* (2004–2022), en el contexto de la contaminación industrial, la artista compró derechos/bonos de emisión en mercados regulados y los retira de la circulación; es decir: aprovecha la reglamentación de límites de contaminación para adquirir cuotas que permitirían sobrepasar topes de emisiones… y no las revende; las congela para que otras industrias no puedan usarlas, obstaculiza así su capacidad de contaminar el aire.

La pieza se activa, en su origen, ante el aire contaminado de San Francisco: al retirar compensaciones, Balkin "crea" un parque de aire limpio pensado para la atmósfera. El "parque" ocurre virtualmente en la estratosfera y, por la vía jurídica, existe en el espacio aéreo público no fijado sobre la región donde se compran y retiran las compensaciones. Su tamaño varía según la cantidad de derechos adquiridos y la duración de los contratos, y su "calidad" se ve agravada o modulada por las fluctuaciones estacionales de la calidad del aire. Las acciones de la obra incluyen, además, un intento en curso de postular la atmósfera terrestre a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Lectura desde lo climático

Mecanismo artístico–jurídico: la obra opera dentro de los marcos regulatorios del carbono; no solo representa, interviene en la gobernanza del aire (mitigación por vía de escasez creada).
Espacio y escala: desborda el sitio físico y convierte la atmósfera en espacio público conceptual y legal.
Componente crítico: evidencia los límites y paradojas de los mercados de emisiones, a la vez que activa una imaginación institucional (la nominación UNESCO) sobre el aire como *bien común*.
Condición "obra climática": vincula de modo explícito forzantes/mitigación, políticas de emisiones y comunicación pública; por ello, cumple las condiciones propuestas para una obra climática y ofrece un modelo de mediación sensible entre regulación, ciudadanía y atmósfera.

Derivación para árboltelarizar

En contraste y complementariedad, *Public Smog* actúa en la escala de la política del aire, mientras árboltelarizar lo hace en la escala situada del árbol y el barrio.

Caso 8: Eve Mosher — High Water Line (2007)

https://www.evemosher.com/highwaterline

La obra de la artista norteamericana Eve Mosher se trabajó como un ejemplo inequívoco de cruce entre arte y cambio climático. *High Water Line* toma el pigmento con el que se demarcan y señalizan calles y lo lleva al borde mismo de la ciudad como cartografía de riesgo. Guiada por la inquietud de una catástrofe por exceso de agua —tormentas, mareas de tempestad, subida del nivel del mar—, la artista realiza un estudio para estimar el nivel que alcanzaría el agua en Nueva York/Manhattan y, con esa base, delimita la zona hasta donde podría llegar la inundación.

La intervención se extendió a lo largo de setenta millas del paseo marítimo de Nueva York: caminó por calles, patios delanteros y callejones de Manhattan y Brooklyn marcando una línea de tiza de seis pulgadas de ancho, a tres metros sobre el nivel del mar, para indicar el posible alcance del aumento de las inundaciones provocadas por el calentamiento global. Según científicos, agencias gubernamentales y aseguradoras, el agua subiría hasta esa línea e inundaría la zona por periodos de cuatro años a causa del cambio climático. Para el Dr. Quesada,

esta pieza "entra por completo" en la relación arte–cambio climático: usa el entorno urbano como punto de partida para explorar problemas climáticos y traduce un modelo de riesgo en un gesto legible para la ciudadanía.

Lectura desde lo climático (criterios aplicados)

Forzantes/impactos: inundación costera y subida del nivel del mar, explícitos. Escala/temporalidad: línea a cota 3 m s. n. m.; horizonte de ocurrencia comunicado. Adaptación/mitigación: activa imaginación adaptativa (mapa de riesgo) y conversación pública.

Justicia/territorio: inscribe el trazo en barrios reales (patios, calles, comercios). Ética del sitio: intervención *in situ* de baja huella y alta legibilidad. Evita espectacularización: prioriza claridad cívica sobre el efecto.

Caso 9: Angie Montenegro (Colombia) — Sin arroz no como (2019)

https://www.instagram.com/p/DRiwe6pDsfC8ZjCsZm-xP3FNUJyeLEXSDruEeo0/?img_index=1

Angie Montenegro (Florida, Valle del Cauca, 1997) realiza una serie escultórica que reproduce productos de la canasta familiar —el "kilo" o la "libra" de arroz y azúcar—. El procedimiento es preciso: reúne bolsas plásticas de esos productos, las llena de cemento conservando la forma original del empaque (pliegues, caída, huella del peso); luego pinta cada pieza y la exhibe como si fuese un paquete real. El resultado es un muestrario de consumo vuelto piedra: la apariencia cotidiana conserva su legibilidad, pero su peso y rigidez impiden el uso; el objeto queda detenido entre deseo y basura.

Lectura (según el canon adoptado).

- Estrategia material y semántica. Vaciado en cemento de bolsas recuperadas: el gesto amarra plástico–consumo–residuo y convierte el "producto" en escultura inerte. La pintura final refuerza la ilusión de objeto de góndola y subraya la economía afectiva del mercado (lo que "no puede faltarnos").

- Anclaje territorial. En el Valle del Cauca, el circuito arroz–azúcar conecta agroindustria, uso del suelo y cadenas logísticas. Desde la obra es posible hablar de clima porque el cultivo industrial (por ejemplo, caña de azúcar) implica deforestación de bosques nativos y transformaciones del uso del suelo, factores que inciden en vulnerabilidad del agua, calor, salud laboral).

- Del ambiente al clima. Si bien la pieza nace como crítica ambiental/consumo, su especificidad climática aparece al explicitar: (1) el vínculo con cambios de uso del suelo y cadenas energético–materiales de esos alimentos; (2) la dependencia urbana de sistemas alimentarios cuya producción y transporte emiten y que, a la vez, requieren adaptaciones (suelos vivos, agua, trabajo) para sostenerse en escenarios cambiantes.
- Formación emocional y alfabetización climática. El título —*Sin arroz no como*— encarna una necesidad cultural (básico alimentario) y permite discutir seguridad alimentaria, precio/escasez y justicia en la transición: ¿cómo adaptamos dietas y sistemas sin cargar el costo en quienes menos pueden?

Aplicación de criterios "obra climática" (afinados con Scientificus/Dr. Quesada).

- Impactos: cuando la obra declara su nexo con uso del suelo (deforestación/monocultivo), energía de la cadena y salud/agua en territorios productivos, se desplaza del plano "ambiental" al climático.
- Escala y temporalidad: la serie funciona como archivo de hábitos; si suma seguimiento (por ejemplo, variación de empaques, precios, disponibilidad), integra una temporalidad propia del clima y sus shocks.
- Adaptación/mitigación: abre conversación sobre transiciones agroalimentarias (suelo, riego, transporte) y hábitos de consumo (decrecimiento del desperdicio, sustituciones), fortaleciendo capacidades adaptativas culturales.
- Justicia y territorio: sitúa la producción en paisajes específicos (Valle del Cauca), reconoce trabajo rural y vulnerabilidades.
- Ética del sitio / co-diseño: potencial de diálogo con organizaciones agrícolas y comunidades para evitar espectacularización y producir devoluciones situadas.
- Indicadores mixtos: posibilidad de articular señales socio–afectivas (percepción, hábitos) con observaciones ligeras (proveniencia, huella de transporte) para aprender en común.

Derivación para árboltelarizar

La pieza de Montenegro enseña a nombrar con precisión el impacto climático de lo cotidiano (alimento, empaque, suelo) y a materializar el debate sin perder legibilidad popular. Para árboltelarizar, la lección es doble:

1. Anclar el símbolo en cadenas reales (alimento–suelo–agua–trabajo) del barrio/ciudad;
2. Diseñar protocolos de cuidado y conversación pública que transformen el "dato" en práctica: sombra, agua, residuos, compras locales, memoria del árbol/mercado.

Así, *Sin arroz no como* se vuelve un puente entre consumo urbano y territorios productivos, y contribuye a la creación–adaptación al traducir la crisis en vínculos, hábitos y responsabilidades compartidas.

Otras obras analizadas

Título de obra	*Atlantis* https://tea-makipaa.eu/Atlantis/
Año	2007
Artista	Tea Mäkipää (Finlandia).
Descripción	Obra de la artista Atlantis es una instalación de cabaña dentro del agua. Una pequeña cabaña aparece en medio de un lago/río; flota precariamente, inclinada, mientras las luces del interior siguen encendidas y suena la vida cotidiana. Alegoría directa de peligros del calentamiento global: crecida, desbordamiento, desplazamiento con la paradoja de una normalidad que no percibe su destino inmediato.
Pertinencia climática	Fuerte imagen pedagógica sobre exposición y negación; potencia la discusión de vulnerabilidad y preparación.

Título de obra	*Midway: Message from the Gyre* https://prix.pictet.com/cycles/growth/chris-jordan
Año	2009
Artista	Chris Jordan (EE. UU.)
Descripción	Serie fotográfica de, sobre aves en Midway con plástico en sus estómagos. Borra el límite entre arte y activismo; cuestiona la cultura de consumo y su efecto en los océanos.

Pertinencia climática	Pieza ambiental de enorme impacto; la conexión con el clima es indirecta (sistema de extracción/consumo/emisiones). Su fuerza reside en despertar percepción y responsabilidad individuales y colectivas.

Título de obra	*Cloud Car) y Breather* https://www.flickr.com/photos/andreapolli/albums/72157608296802934/
Año	2008/2011
Artista	Andrea Polli (EE. UU),
Descripción	En Cloud Car, un automóvil equipado con sensores y efectos emite una nube cuando alguien pasa, visualizando las emisiones de gasolina y abriendo debate público con material informativo sobre tráfico, contaminación y salud. En Breather, un coche queda encapsulado en una burbuja transparente que se infla y desinfla al ritmo de un pulmón humano, concebida para la atmósfera de Nueva Delhi, donde caminar en ciertas zonas equivale a fumar quince cigarrillos al día y muere una persona cada hora por afecciones respiratorias.
Pertinencia climática	Lectura climática: ambas obras conectan emisiones (transporte) con aire y cuerpo; anudan mitigación (reducción de emisiones) con salud y justicia del aire. Hacen visible lo invisible y conversable lo técnico.

Ahora bien, puestas en serie, estas obras aportan una derivación para árboltelarizar donde muestran un arco de mediaciones: del trazo urbano que mapea riesgo (Mosher), a la alegoría doméstica que expone vulnerabilidad (Mäkipää), pasan por la evidencia material del consumo (Jordan) y la traducción sensorial de las emisiones (Polli). Para árboltelarizar, el aprendizaje es doble:

1. Nombrar con precisión el impacto climático trabajado (calor, agua, aire) y situarlo en el barrio.
2. Diseñar señales legibles y protocolos de cuidado que conviertan el símbolo en capacidad adaptativa (mapa, sombra, conversación, acuerdos).

Así, la creación no sólo ilustra el clima: lo vuelve habitable en prácticas de creación–adaptación.

Casos adicionales en la constelación arte–clima

Título de obra	*House and Universe*
Año	2013
Artista	Mary Mattingly (EE. UU.) https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe
Descripción	Investigación del impacto ecológico de un sistema económico basado en la acumulación de objetos y de la carga psicológica de quedar atrapados en el ciclo desear–poseer–descartar. La obra se materializa en bultos/paquetes de pertenencias que la artista acumuló durante años: el peso del consumo hecho cosa.
Lectura y pertinencia climática	Conecta el consumo con materiales, energías y logísticas que sostienen emisiones; desplaza la crítica del residuo a la cadena de valor. Especificidad climática: el vínculo con forzantes (producción/transporte) es indirecto pero legible; su aporte principal es cultural: imaginar el decrecimiento del deseo y la adaptación de hábitos.

Título de obra	*PET–environment*
Año	2017
Artista	Diana Lelonek (Polonia). https://slowlife.ludwigmuseum.hu/en/artist/lelonek-diana/
Descripción	Cartografía de "terrenos post–estireno", hábitats de polímeros y entornos post–electrónicos/textiles. La artista documenta vertederos ilegales urbanos y forestales y observa la emergencia de hábitats híbridos: flora y fauna sinantrópicas que colonizan bolsos, zapatos,

	botas de caucho, poliestireno. Propone la noción de "plastisfera": comunidades vivas adaptándose al plástico.
Lectura y pertinencia climática	Nombra una adaptación no humana a materiales antropogénicos; hace visible la co–evolución en entornos alterados. Especificidad climática: foco ambiental (residuos) con tangencias climáticas (ciclos de materia/energía del petróleo, resiliencias de sistemas). Valiosa para pensar adaptación y justicia ambiental, cuidando no confundir contaminación con clima.

Título de obra	*Paradoxes of Plenty* https://www.marziamigliora.com/en/works/paradoxes-of-plenty-18/
Año	2020
Artista	Marzia Migliora (Italia).
Descripción	Desde su biografía agrícola, investiga la intensificación por mecanización, fertilizantes/pesticidas y modificación genética, con efectos de agotamiento del suelo, contaminación y "transformación completa" de alimentos y vidas rurales. Serie de collages que interrogan la producción de alimentos bajo el capitalismo global y su huella sobre personas, animales y planeta.
Lectura y pertinencia climática	El agro industrial es forzante (energía, N_2O, CH_4) y frente de adaptación (suelo, agua, salud, trabajo). Especificidad climática: más cercana al núcleo clima: enlaza mitigación (transformación de sistemas alimentarios) y adaptación (suelos vivos, transiciones justas).

Para una síntesis operativa, de este conjunto de obras se desprenden rasgos cercanos a la relación arte y cambio climático; primero: desplazar lo visible (residuo) hacia sistemas (consumo, logística, agricultura); segundo:

nombrar adaptaciones —humanas y no humanas— y sus ambivalencias; tercero: traducir diagnósticos en imaginarios practicables (disminuir consumo, restaurar suelos, responsabilizar cadenas). Aplicando el criterio trabajado con el Dr. Quesada, Mattingly y Lelonek operan como puentes desde lo ambiental hacia lo climático (en clave de hábitos y adaptación cultural), mientras Migliora se sitúa más de lleno en el campo climático al interpelar forzantes y transiciones en los sistemas alimentarios. En conjunto, estas piezas amplían el repertorio de mediaciones sensibles para pensar creación–adaptación: del objeto cotidiano al territorio productivo, de la 'plastisfera' (nuevo ecosistema marino) al suelo vivo.

Pesquisas para la ruta 'creación–adaptación'

En una reunión de trabajo —entre el Dr. Quesada y quien escribe, investigador–creador— dejamos sobre la mesa una inquietud: desde la mirada científica, ¿qué eficacia tienen las prácticas artísticas frente a la adaptación al cambio climático? No para someter la creación a una métrica reductiva, sino para afinar sus alcances y evitar malentendidos entre gesto simbólico, expectativa técnica y necesidad pública.

Biomateriales como cruce y prisma

Tomamos el bioplástico a modo de ejemplo. Su producción es, de entrada, un territorio transdisciplinar donde confluyen ciencias de la vida (biología, biotecnología) e ingenierías (de materiales, química, agroindustrial). No "pertenece" a un solo campo: se sitúa en el cruce. Su investigación y fabricación tienen aplicaciones cotidianas (empaque, preservación), y, aunque no nace de la creación artística, sí ha operado como fuente de inspiración para artistas que interrogan materiales, residuos y ciclos.

Esta comparación nos permitió distinguir planos:

- La ciencia de biomateriales produce soluciones con validación técnica y uso directo.
- La creación artística produce mediaciones sensibles que cambian percepciones, agencian afectos y organizan vínculos.

Ambas pueden colaborar, pero no son intercambiables.

¿Qué aporta, entonces, la obra "bio–ambiental" a la vida cotidiana?

Preguntamos en voz alta lo que muchas veces se susurra: una obra bio–plástica o medioambiental no sustituye un bien de primera necesidad; no reemplaza el kilo de arroz de la canasta. ¿Cuál es su aporte específico a la adaptación? Volvimos a los criterios que hemos venido afinando: cuando la obra nombra con precisión un impacto climático (agua, calor, aire, suelos), se ancla en un territorio, convoca prácticas y deja seguimiento, su aporte es operativo: forma y motiva hábitos, ordena cuidados, asocia acuerdos. No "soluciona" como un dispositivo técnico, pero hace practicable la solución al traducir diagnósticos en disposición colectiva.

Activar árboltelarizar: del símbolo a la práctica

Este encuadre fue relevante porque nos acercábamos a activar Arboltelarizar —taller–acción— en espacios públicos con árboles talados, secos o muertos aún arraigados a la tierra. El sentido era doble:

1. Acción simbólica de regeneración del vínculo humano–Casa Común.
2. Acción pedagógica abierta para la adaptación, nutrida por el análisis de obras vinculadas al clima.

La pregunta al Dr. Quesada fue directa: ¿qué deja, qué beneficia una práctica como Arboltelarizar en términos de adaptación? Su respuesta iluminó el eje temporal–afectivo del método:

> Sí, también de nostalgia […]. O sea, […] claro, no vamos a regenerar un árbol muerto, pero el árbol era de esta manera, ¿sí? el árbol funcionaba de esta manera. Entonces, podemos revertir, una vez que esté muerto […] podemos verle […] cómo era antes también. Entonces, esta dinámica temporal es interesante[153].

Revertir, evocar, tramitar

Es claro: la acción simbólica no revive un árbol. Pero sí puede revertir —en el plano de la memoria— su presencia: evocarlo ("traerlo a la memoria") para tramitar la solastalgia que deja su ausencia. En ese revertir–

[153] Dr. Quesada. Comunicación personal.

evocar hay un trabajo del tiempo: recordar cómo era y cómo funcionaba el árbol, para derivar en cuidados actualizables —sombra que falta, agua que escurre, aves que ya no llegan, temperatura que aumenta—. La nostalgia como energía de cuidado hacia adelante.

Eficacia situada: de la emoción al acuerdo

A la luz de lo anterior, árboltelarizar aporta cuando:

- Vincula el símbolo con hechos del sitio (p. ej., pérdida de sombra e isla de calor; escorrentía en lluvias intensas).
- Convoca prácticas: riego comunitario de arbolado joven, protección de alcorques, acuerdos con vecinos y jardinería, micro–cartografías de cuidado.
- Documenta sin extraer: relatos, micro–indicadores socio–afectivos (quién cuida, qué cambia en hábitos) y ecológicos ligeros (humedad del suelo, supervivencia de plantines, limpieza de micro–basura).
- Deja continuidad: un antes–después que vuelva medible la inclinación que el símbolo genera, sin empobrecerlo.

Así, la creación–adaptación no pretende el lugar del bioplástico ni de la ingeniería; coopera con ellos desde su propia potencia: mover imaginarios, organizar vínculos, sostener prácticas y dar tiempo a la comunidad para aprender a cuidar en un clima que cambia. Imaginemos esta escena: El aire agita las copas de los árboles; una brisa tenue refracta el sol. Se oye la quebrada al fondo y, a intervalos, pájaros. *Aestheticus* y *Scientificus* caminan despacio junto al borde del agua; hablan, callan, vuelven a hablar.

Conversa 5

Aestheticus. *Scientificus*, déjame insistir: desde tu mirada, ¿qué eficacia tienen nuestras prácticas artísticas para la adaptación al cambio climático?

Scientificus. Buena pregunta. No para medirlo todo con una sola regla, sino para afinar alcances. ¿Qué entendemos por "eficacia": cambio de hábito, organización vecinal, confort térmico, gestión de agua?

Aestheticus. Todo eso. Y también la disposición —el *temple*— de ánimo que sostiene esas acciones. No deseo someter el gesto a una métrica reductiva; sí evitar malentendidos entre símbolo, técnica y necesidad pública.

(Pasa una ráfaga, la luz vibra.)

Aestheticus. Probemos un prisma: los biomateriales. Bioplástico, por ejemplo. Cruce transdisciplinar: biología, biotecnología, ingeniería de materiales, química, agroindustrial. ¿Cierto?

Scientificus. Cierto. Soluciones con validación técnica y uso directo: empaques, preservación. Campo técnico.

Aestheticus. En cambio, la creación produce mediaciones sensibles: cambia percepciones, agencia afectos, organiza vínculos.

Scientificus. Coincido. Colaboran, pero no son intercambiables.

(Un silencio breve; se oye la quebrada.)

Aestheticus. Entonces, dime: una obra bio–ambiental no sustituye el kilo de arroz. ¿Cuál es su aporte específico a la adaptación?

Scientificus. Cuando la obra nombra con precisión un impacto climático —agua, calor, aire, suelos—, se ancla en un territorio, convoca prácticas y deja seguimiento, su aporte se vuelve operativo.

Aestheticus. Operativo… ¿aunque no "solucione" como un artefacto?

Scientificus. Sí. Traduce diagnósticos en disposición colectiva. Mueve la rueda: hábitos, cuidados, acuerdos.

Aestheticus. Ahí entra árboltelarizar.

Scientificus. Ahí entra árboltelarizar.

Aestheticus. Estamos por activarlo: taller–acción en espacios públicos con árboles talados, secos o muertos aún arraigados. Pienso dos sentidos: regenerar el vínculo con la Casa Común y abrir la pedagogía para la adaptación. ¿Qué deja algo así?

Scientificus. Te lo dije y lo repito: "Sí, también de nostalgia […]. O sea, […] claro, no vamos a regenerar un árbol muerto, pero el árbol era de esta manera, ¿sí? el árbol funcionaba de esta manera. Entonces, podemos revertir, una vez que esté muerto […] podemos verle […] cómo era antes también. Entonces, esta dinámica temporal es interesante."

Aestheticus. Revertir… evocar. Tramitar la solastalgia.

Scientificus. Exacto. Memoria que orienta cuidado: sombra que falta, agua que escurre, aves ausentes, temperatura que sube.

Aestheticus. Entonces, para que árboltelarizar aporte: ¿Es preciso vincular el símbolo con hechos del sitio —isla de calor, escorrentía—?

Scientificus. Sí.

Aestheticus. ¿Convocar prácticas —riegos comunitarios, protección de alcorques, acuerdos con vecinos y jardinería, micro–cartografías de cuidado—?

Scientificus. Sí.

Aestheticus. ¿Documentar sin extraer —relatos, micro–indicadores socio–afectivos y ecológicos ligeros—?

Scientificus. Sí.

Aestheticus. ¿Dar continuidad —un antes/después que registre la inclinación que el símbolo provoca, sin empobrecerlo—?

Scientificus. Sí. Ese es el método.

(Una pausa larga. Un mirlo canta.)

Aestheticus. Y, sin embargo, algo queda fuera de cuadro: ¿cómo medir sin cerrar?, ¿cómo cuidar sin espectacularizar?, ¿cómo sostener la plasticidad del gesto?

Scientificus. Tal vez la respuesta sea un régimen de conversación: ciencia y arte co–ajustándose en el tiempo. Indicadores mixtos, ética del sitio, y la humildad de aprender en marcha.

Aestheticus. Aprender en marcha… árboltelarizar como práctica que no pretende el lugar del bioplástico ni de la ingeniería; coopera desde su potencia: mover imaginarios, organizar vínculos, sostener prácticas, dar tiempo.

Scientificus. Y aceptar que la brisa —como ahora— mueve las copas de los árboles sin que podamos fijarlas en un número único.

Aestheticus. ¿Entonces quedamos así? ¿Con un acuerdo mínimo y una pregunta abierta?

Scientificus. Quedamos así.

(La quebrada insiste. Se miran; asienten. El diálogo no concluye: queda en suspenso, como la luz que tiembla entre las ramas.)

Activaciones de árboltelarizar en espacio abierto: exploración de creación–adaptación

Llegado este tramo de la pasantía, se hacía necesario probar el gesto en modo de experiencia compartida. Un principio metodológico guio la decisión: no convertir el símbolo en "proyecto" espectacular ni en

convocatoria masiva. Cuidar la escala fue, aquí, cuidar el sentido: evitar el desgaste de árboltelarizar y proteger su potencia de acto sencillo que abre conversación, disposición y cuidado.

Las motivaciones eran precisas. Por un lado, desapegarnos de la inercia de la creación solipsista y grandilocuente; por otro, desplazar la obra hacia un uso humilde y público, donde el signo se teje con el lugar y su gente. De ahí la elección del parque público Jardín Utópico (bosque urbano), en el barrio La Esmeralda de Bogotá, para mayo de 2024: un sitio cotidiano, transitado, suficientemente abierto para recibir el gesto y devolverlo en ecos de práctica. Instalé árboltelarizar en tres puntos del Jardín Utópico, empleando árboles erguidos y segmentos de árboles talados, encontrados allí. Este primer encuentro con la materia viva del lugar obligó a ajustar la idea de un telar exclusivamente vertical: el árbol que "apunta hacia arriba" dio paso a tramas tendidas sobre la horizontal del tronco y la pendiente del terreno. Nombré cada activación para su seguimiento: árbol-telar 1, árbol-telar 2 y árbol-telar 3. Para las urdimbres, utilicé puntillas e hilaza de algodón, anclando y expandiendo el tejido con nudos simples que respetaran la piel de la madera y el ritmo del sitio.

Imagen 56.
Árbol-telar 3 — Tronco curvo, urdimbre en abanico.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Un segmento de tronco yace sobre la hierba. Es curvo e irregular; conserva corteza y musgo: marrones húmedos, verdes apagados, zonas oscuras donde la savia fue memoria. Alrededor, pasto, tierra desnuda, hojas secas, restos de ramas. Dos abanicos de cuerdas blancas se abren desde los cortes del tronco: la urdimbre tensa líneas paralelas que comienzan en el cuerpo del árbol y se proyectan hacia fuera. El nudo visible en el extremo cercano organiza el haz; al otro lado, la tensión sostiene el despliegue. La pieza hace audible un diálogo material: la madera cortada como soporte del tejido humano; la herida como lugar de sutura. Aquí, árboltelarizar restituye una dirección a la materia caída: no revive el árbol, religa su presencia.

Imagen 57.
Árbol-telar 2: segmentos de árboles talados.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Dos troncos macizos ocupan un claro de tierra oscura y hojas secas. La erosión ha labrado grietas y vetas; el marrón vira a gris en las zonas gastadas. Cerca, una plataforma de tablas y troncos cortados a modo de bancos sugieren un ámbito de reunión. La urdimbre, nuevamente blanca, se sujeta con puntillas y nudos; corre recta

por la superficie, hace del tronco telar. La escena condensa el tránsito de lo orgánico a lo artesanal: lo que fue árbol ahora sostiene un tejido en ciernes; lo que fue sombra deviene sitio de conversación. Entre la materia y la mano, el gesto organiza un uso común del espacio.

Imagen 58.
Árbol-telar 1: segmentos de árboles talados.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Un tronco alargado reposa sobre un suelo de restos orgánicos. Corteza con tonos verdosos y anaranjados; en el extremo, el corte circular revela un núcleo más vivo. Alrededor, árboles en pie y pequeñas delimitaciones de madera que insinúan una huerta urbana. La hilaza de algodón corre en paralelo desde puntillas clavadas en los extremos; un lado inicia la trama y el otro toma tensión hacia un punto externo. La composición cruza lo orgánico con lo artesanal: el tronco caído presta su cuerpo para que el tejido acontezca; el sitio presta su cotidiano para que el símbolo se ancle.

Notas de método: por qué así, por qué aquí

- Escala y cuidado. La decisión de no masificar la activación preservó la calidad de la escucha: cada telar pedía su propio ritmo, su propia orientación. La sencillez permitió conversaciones de proximidad —sin megafonía, sin espectáculo— y un tiempo para que el lugar respondiera.
- Ética del sitio. El uso de hilaza de algodón y anclajes mínimos buscó reversibilidad y respeto por la piel del árbol y del suelo. La instalación no introduce elementos duros permanentes ni impone tránsitos; acompaña.
- Temporalidad y memoria. La horizontalización del telar —su negociación con el peso, la curvatura y la humedad— nos obligó a aprender del cuerpo del árbol. En ese ajuste vive la noción de creación–adaptación: la obra se adecua al sitio y, al hacerlo, hace visible el tiempo de la materia (la herida, el musgo, la textura).
- De símbolo a práctica. Cada activación invita a pequeños acuerdos: quién riega el arbolado joven, quién limpia la micro-basura, quién cuida los nudos para que el telar no estrangule la corteza. El arte no resuelve como técnica; traduce el diagnóstico en disposición y cuidado compartido.

Naturaleza: visita a la Feria Internacional del Libro de Bogotá

La FILBo 2024 eligió como eje la naturaleza (Brasil, país invitado). Entre salas y pabellones, la conversación pública se detuvo en "la naturaleza como víctima del conflicto armado en Colombia", y yo me detuve, con particular atención, en la muestra El árbol que devoró el mundo. Los rumbos del caucho en *La vorágine* (2024), curada por Erna von der Walde y Ximena Gama: un recorrido de arte indígena amazónico que hace del árbol herido un espejo de nuestras historias.

Fui a la feria con un ánimo de descentramiento: exhibir fuera del cubo blanco, someter el objeto al pulso del espacio abierto. El 18 de abril de 2024, frente a la entrada del Pabellón 3, deposité en el asfalto un *art toy* construido con cajas de leche. La acción fue mínima —dejarlo y retirarme—, pero el teatro de reacciones fue elocuente: manos que intentaron arrojarlo a la basura y se detuvieron, miradas que se acercaron, voces que preguntaron: "¿de quién será?", "está bonito, hay que cuidarlo", "¿será una obra de arte?", o simplemente "¿qué es esto?". Ese vaivén —entre 'resto que queda' y cuidado— era ya una lectura situada: la materia cotidiana, vuelta figura, interpela.

Con ese experimento todavía en la retina, regresé al diálogo con el Dr. Quesada. La pregunta que llevé era directa: ¿qué eficacia tiene lo que hacemos los artistas frente al cambio climático? Propuse leer el *art toy* como un símbolo crítico: si la caja de leche narra una cadena (ganadería, deforestación amazónica, transporte, consumo), la pieza puede hilar ese relato con la crisis climática. Paralelamente, ya exploraba árboltelarizar en espacio público: ¿cómo relacionar la regeneración simbólica del árbol talado con la necesidad de adaptación?

Cultura y adaptación: del imperativo abstracto al hábito practicable

La conversación nos llevó al ámbito de la cultura. El Dr. Quesada insistió: adaptarse exige cambio cultural, no sólo consignas. La educación climática suele quedarse en el trazo teórico; para permear, debe habitar prácticas, rituales mínimos, lenguaje compartible. Señaló malos ejemplos de adaptación: la gestión tardía de embalses, donde se reparte una culpa indiscriminada —como si los estratos 1 y 6 fueran responsables por igual— y se actúa al filo del colapso; o la COVID-19, anunciada por décadas, y que sin embargo nos obligó a reacciones de corto plazo. La lección: preparar es cultura; lo contrario, improvisación.

Ahí se abre la función específica del arte: "hacer elevar la mente" —dice Quesada— hacia ámbitos no esperados, mostrar lo que la teoría no muestra, pensar fuera de la caja. La formación emocional es decisiva para el cambio cultural: lo que evoca —afecto, memoria, deseo— mueve. Repetir "hay que dejar de quemar combustibles fósiles" no alcanza; sumergidos en un sistema, necesitamos imaginarios y modos de hacer que vuelvan practicable la transición.

Puente generacional y materiales responsables

En ese sentido, árboltelarizar y La Fauna de Objethos (2022)[154] resultaron significativos para Quesada: hablan intergeneracionalmente —niños, jóvenes, adultos— con capas de lectura distintas, algo difícil de lograr en pedagogías convencionales. Además, trabajan con materiales alternativos, rehúsan, remixturan; no son "arte reciclado" por economía formal, sino creación de símbolos con responsabilidad material. En un contexto de adaptación, esos niveles de imbricación —símbolo, práctica, material— evitan el gesto vacío y apuntan a hábitos.

[154] https://www.johnnomesqui.com/fauna-de-objethos-1

De ahí surgió la propuesta —que ya veníamos activando— de situar árboltelarizar en un parque público: el Jardín Utópico, bosque urbano del barrio La Esmeralda (Teusaquillo, Bogotá). Espacio abierto, escala humana, posibilidad de volver.

Biodiversidad + clima: una conversación que por fin se cruza

Quesada subrayó un punto clave del estado del arte científico: hasta 2021, las comunidades de biodiversidad (biólogos, ecólogos) y clima (climatólogos) trabajaron casi en paralelo; el reporte conjunto de ese año comenzó a coser ambos campos, recordando que no toda solución climática es buena para la biodiversidad. El ejemplo: una mirada reductiva que, buscando maximizar carbono, impulsa monocultivos de crecimiento rápido; resultado: pérdida de biodiversidad, insumos intensivos, riesgo de maladaptación. COP16 ha insistido en alinear metas de clima y biodiversidad.

En ese cruce, árboltelarizar puede mostrar (con lo mínimo) que el árbol es a la vez almacén de carbono, fuente de biodiversidad y pieza del ciclo del agua —en los trópicos, sin árboles se corta la lluvia—. La sugerencia metodológica fue añadir señales discretas —micro–etiquetas, nodos de relato, gestos de agua— para que el telar narre estas funciones perdidas cuando el árbol se corta.

Del individuo al bosque: comunidad y resiliencia

El Dr. Quesada insistió en la escala: un árbol solo es frágil; varios árboles constituyen un ecosistema y, con él, resiliencia. Micorrizas, señales químicas, flujos de nutrientes y agua: cooperación que cuida. En ecología, "comunidad" nombra ese conjunto de especies que viven juntas; la biodiversidad —muchas especies— garantiza estabilidad: si una falla, otra sostiene funciones —carbono, ciclos, polinización—. El bosque es más que la suma: red arriba y abajo.

Desde el arte, respondí imaginando un "bosque expandido": no sólo árboles, también humanos que se involucran sin pretender ser árboles. ¿Cómo entrar en el bosque sin dominarlo? ¿Cómo aprender a estar con y no sobre él?

Quesada abrió una puerta histórica: la Amazonía no es un relicto prístino; es un bosque intervenido donde pueblos indígenas han cooperado con el entorno durante siglos. La ciencia histórico–ecológica reconstruye esas cohabitaciones. Reducir el bosque a "carbón" —como a veces ocurre en lecturas del Acuerdo de París— es empobrecer su valor. Existen decenas de servicios que presta a la sociedad: medicinas, regulación hídrica, polinización, control de erosión, protección de cuencas, amortiguamiento térmico, hábitat, paisaje, alimento, materiales. Deforestar incrementa epidemias (dengue, malaria), degrada agua y suelos; en suma: la salud de los bosques es la salud de los humanos.

Puso un ejemplo doméstico y contundente: dejar prosperar el bosque alrededor de un embalse reduce sedimentos, protege tuberías, asegura el abastecimiento y sostiene la energía. Beneficios interconectados que desconoce gran parte de la ciudadanía. Si no sabemos lo que el bosque provee, repetimos el relato único: talar para madera.

Lo que el arte puede mostrar

Ahí se ubica la tarea: mostrar —con signos legibles y prácticas pequeñas— esa realidad compleja. Árboltelarizar puede hacer, y hace, visible:

- el carbono que ya no se almacena cuando el árbol falta,
- la biodiversidad que declina cuando imponemos monocultivos,
- el agua que no circula si el bosque se interrumpe.

Y puede, además, invitar a hábitos: volver, tensar, proteger alcorques, plantar en sombra, cartografiar cuidados. El art toy en el asfalto, La Fauna de Objethos, árboltelarizar en el Jardín Utópico: tres escalas de una misma pregunta—¿cómo adaptarnos sin perder la vida que nos sostiene?— y tres modos de responder: símbolo, material responsable, hábito compartido.

El desafío, que ambos compartimos, es comunicar sin simplificar: sostener la densidad de los vínculos —biodiversidad–clima–agua–salud— en signos que una comunidad pueda hacer suyos. En esa cuerda —prosódica y práctica— se asienta la creación–adaptación: elevar la mente, abrir el corazón, organizar la mano.

Escena I — FILBo, 18 de abril de 2024. Pabellón 3, explanada de asfalto. Multitud en tránsito. Aestheticus se agacha, deposita en el piso un *art toy* hecho con cajas de leche —lo llama "Gromelio(s)"— y se aparta unos pasos. Pasantes se detienen: una mano intenta llevarlo al basurero, duda; otra lo acomoda con cuidado. Se oyen fragmentos: "¿de quién será?", "está bonito, hay que cuidarlo", "¿será obra de arte?", "¿qué es esto?". Antes, Aestheticus había recorrido la muestra El árbol que devoró el mundo. Los rumbos del caucho en *La vorágine* (curaduría de Erna von der Walde y Ximena Gama), dentro de una FILBo cuyo eje era la naturaleza (Brasil, país invitado). Sale de Corferias con una pregunta prendida al cuerpo.

Escena II — Gabinete. Tarde de trabajo. Mesa despejada; cuaderno abierto. Aestheticus y Scientificus (Dr. Quesada) se sientan frente a frente.

Conversa 6

Aestheticus. Vengo de la feria con un experimento: "Gromelio(s)" en el asfalto. Acción mínima, reacciones máximas. Entre desecho y cuidado, el objeto interpeló. Pregunta directa: ¿qué eficacia tiene esto frente al cambio climático?

Scientificus. Respondo con otra: ¿qué cadena hace visible "Gromelio(s)"?

Aestheticus. Leche: ganadería, deforestación amazónica, transporte, consumo. Si el envase narra esa trama, el juguete puede hilarla con la crisis climática. En paralelo, exploro árboltelarizar en espacio público: la regeneración simbólica del árbol talado como pregunta por la adaptación.

Scientificus. Bien. Empecemos por cultura y adaptación. Adaptarse no es consigna, es cambio cultural. La educación climática suele quedar en lo teórico; para permear, necesita prácticas, rituales mínimos, lenguaje compartible.

Aestheticus. Dame contraejemplos que nos obliguen a precisar.

Scientificus. Embalses: se actúa tarde, se reparte culpa indiscriminada (como si estratos 1 y 6 pesaran igual) y se decide al borde del colapso. COVID-19: anunciada por décadas y, sin embargo, nos forzó reacciones de corto plazo. Moraleja: preparar es cultura; lo contrario, improvisación.

Aestheticus. Entonces, ¿dónde cabe el arte?

Scientificus. En el proceso tendiente a elevar la mente hacia ámbitos no esperados, mostrar lo que la teoría no muestra, pensar fuera de la caja. La formación emocional es decisiva: lo que evoca —

afecto, memoria, deseo— mueve. Repetir "dejen los fósiles" no basta en un sistema que nos atraviesa; se necesitan imaginarios practicables.

Aestheticus. Ahí ubico árboltelarizar y La Fauna de Objethos: materiales responsables, rehúso, remix; pero sobre todo símbolos que se vuelven hábito. Y con un plus: hablan a varias generaciones a la vez.

Scientificus. Eso valoro: capas de lectura para niños, jóvenes y adultos. Difícil en pedagogías convencionales. De paso, elegir el Jardín Utópico —bosque urbano en La Esmeralda— fue sensato: espacio abierto, escala humana, posibilidad de volver.

Aestheticus. Pasemos al cruce biodiversidad + clima.

Scientificus. Hasta 2021, comunidades de biodiversidad y de clima trabajaron casi en paralelo; el reporte conjunto abrió costuras: no toda "solución climática" sirve a la biodiversidad. Ejemplo: maximizar carbono con monocultivos de rápido crecimiento → pérdida de biodiversidad, insumos intensivos, riesgo de maladaptación. COP16 insiste en alinear metas.

Aestheticus. ¿Cómo hace árboltelarizar visible ese cruce?

Scientificus. Con lo mínimo: micro–etiquetas que indiquen funciones (carbono, hábitat, agua), nodos de relato en la urdimbre, gestos de agua (recoger, infiltrar). En los trópicos, sin árboles se corta la lluvia: el telar puede narrar pérdidas cuando el árbol se corta.

Aestheticus. Escala y comunidad: del individuo al bosque.

Scientificus. Un árbol solo es frágil; varios construyen ecosistema y resiliencia: micorrizas, señales químicas, flujos de nutrientes y agua. Eso es comunidad en ecología: muchas especies sosteniendo funciones —si falla una, otra toma el relevo (carbono, ciclos, polinización)—. El bosque es más que la suma: red arriba y abajo.

Aestheticus. Desde arte propongo un "bosque expandido": no sólo árboles, también humanos que se involucran sin pretender dominar. ¿Cómo estar con y no sobre?

Scientificus. Hay historia que apoya eso. La Amazonía no es relicto prístino; es un bosque intervenido donde pueblos indígenas han cooperado con el entorno por siglos. Reducir el bosque a "carbón" —lectura breve del Acuerdo de París— lo empobrece. Hay decenas de servicios: medicinas, regulación hídrica, polinización, control de erosión, protección de cuencas, amortiguamiento térmico, hábitat, alimento, materiales. Deforestar agrava epidemias (dengue, malaria) y degrada agua y suelos. La salud del bosque es salud humana.

Aestheticus. Dame un ejemplo doméstico para comunicarlo.

Scientificus. El bosque alrededor de un embalse: retiene sedimentos, protege tuberías, asegura abastecimiento y energía. Beneficios interconectados que la gente suele desconocer. Sin ese saber, se repite el relato único: talar para madera.

Aestheticus. Volvamos al hacer. ¿Qué puede mostrar el arte sin simplificar?

Scientificus. Que cuando el árbol falta:

1. no se almacena carbono,
2. declina la biodiversidad (si imponemos monocultivos),
3. no circula el agua si se interrumpe el bosque.

Y, al mismo tiempo, puede invitar a hábitos: volver, tensar, proteger alcorques, plantar en sombra, cartografiar cuidados.

Aestheticus. Entonces, tres escalas de una misma pregunta —¿cómo adaptarnos sin perder la vida que nos sostiene?—:

- "Gromelio(s)" en el asfalto (símbolo que interroga consumo),
- La Fauna de Objethos (símbolo con material responsable),
- Árboltelarizar en el Jardín Utópico (símbolo que deviene hábito).

Scientificus. Y el desafío compartido: comunicar sin simplificar. Sostener la densidad de los vínculos —biodiversidad–clima–agua–salud— en signos que la comunidad pueda hacer suyos.

Aestheticus. Digámoslo así, para no olvidarlo: elevar la mente, abrir el corazón, organizar la mano.

Scientificus. Y dejar un margen a lo que no controlamos: que el símbolo pruebe su fuerza en la práctica.

(Se cierran los cuadernos. La escena no concluye: queda abierta a la siguiente iteración, donde la teoría vuelve al parque y el parque regresa al gabinete.)

Inserción de otra fibra en el diálogo: acompañamiento del DEA-UD

La conversación con mi asesor de tesis, Dr. Ricardo Lambuley Alférez (DEA-UD), trenzó una fibra decisiva en el telar conceptual de esta investigación-creación. Le expuse, de entrada, el ánimo que orienta árboltelarizar: practicar en espacio abierto, tomando distancia de los circuitos creativos que persiguen lucro y fama, y desmarcarme, en particular, de la corriente que convierte la devastación y el duelo de la Tierra en insumo

temático para obras destinadas al mercado. El gesto, más que producir mercancías simbólicas, busca reparar vínculos.

Mundos posibles: crear es apartarse del extractivismo

Hablamos de los relatos de transformación que atraviesan el siglo XXI: cambio de conciencia, cambio planetario, "mundos posibles". ¿Qué significa, en rigor, conseguir un mundo posible? Implica salir del enfoque que reduce la Casa Común a reserva de recursos para el desarrollo económico humano. Conseguirlo no es esperar: es crear. De ahí el desplazamiento: desactivar el ansia de lucro que alimenta el paradigma desarrollista-capitalista y abrir espacio a alternativas al desarrollo (Gudynas, 2011), entendidas como modos de vida no subsumidos por la acumulación. La puesta en marcha puede ser mínima y radical a la vez: compartir el saber propio.

Preguntas guía: respuesta sensible y ética

A la luz de lo anterior, la adaptación de una obra individual —orientada a regenerar el vínculo humano con la Casa Común— debía reenfocarse en las preguntas de tesis:

1. ¿Cómo puede la creación artística convertirse en respuesta sensible y ética ante la devastación y el sentimiento de solastalgia?
2. ¿Qué emerge cuando la creación se enmarca en el cuidado, la participación comunitaria y el diálogo con otros, más allá del mercado del arte?

El proyecto se sitúa, así, en una reflexión sobre la Vida que rehúsa reproducir los modos sociales, culturales y epistémicos de dominación heredados por la idea de desarrollo; se interroga, más bien, por la posibilidad de un mundo otro posible.

Creación-adaptación: sostener la vida, no el lucro

Planteé mi inquietud central: ¿qué impacto puede tener una práctica de regeneración simbólica —como árboltelarizar— en el marco de la necesidad de adaptación al cambio climático? La apuesta es crear con otro

sentido: no para la rentabilidad, sino para el sostenimiento de la vida. En esa orientación, crear sin el lucro como criterio rector abre la puerta, justamente, a los mundos posibles.

Reproducción no colonial de la vida

Con Lambuley afinamos el marco decolonial: de lo que se trata es de la reproducción no colonial de la vida (Walsh, 2020). Sí, el capitalismo "reproduce" la vida, pero lo hace colonizándola —piénsese en la expropiación del trabajo reproductivo de las mujeres—. La perspectiva decolonial exige criticar esa matriz y ensayar otros modos de reproducción: intersticiales, de grietas, en términos de Catherine Walsh. En esa hendidura se adhiere la práctica de árboltelarizar: una forma de reproducción simbólica no colonial, situada, que rehúsa la captura mercantil.

Solastalgia: nombrar y tramitar

Retomamos el hilo de la solastalgia: desorden afectivo contemporáneo ligado al cambio climático, que impacta a todas las generaciones y golpea con especial fuerza a las más jóvenes, para quienes el horizonte de futuro aparece inseguro. En mi experiencia, árboltelarizar ha sido un modo de tramitar esa angustia: la incertidumbre frente a un planeta narrado desde la afectación encuentra en el telar un rito laico de cuidado.

Diseño de acción con el ICE: experiencias compartidas

La pasantía con el Climate-Ecosystems Interactions Research Group (ICE) incorporó la conversa con artistas cuyas prácticas trabajan naturaleza y territorio. Propuse invitarles a activar árboltelarizar en el Jardín Utópico para generar experiencias compartidas y analizar su integración como estrategia creativa de adaptación: ¿cómo se ve y se vive una práctica artística como modo de adaptación?

El intercambio con el ICE enriqueció ambos campos: desde las ciencias ambientales, aportes sobre pertinencia climática de las obras; desde el arte, una cartografía de prácticas que tematizan el cambio climático. Lo valioso no fue reunir paliativos, sino ensayar una relación de saberes que potencia la dimensión relacional-diferencial de la investigación-creación.

Arte como producción de conocimiento

En palabras de Lambuley, en los estudios artísticos el modo de producir arte es modo de producir conocimiento. Se trata de construir preguntas que deriven en objetos y dispositivos más allá de la palabra escrita u oral: el campo de lo simbólico abre zonas que el discurso no alcanza. Por eso, la idea de regeneración del ecosistema desde el arte no busca ilustrar, sino conmover: activar modos de actuar respecto del territorio y la Casa Común.

Este descentramiento de la práctica —fuera del cubo blanco, dentro de la vida cotidiana— acumula experiencias que, por un lado, transforman la manera de crear y, por otro, co-construyen entendimientos compartidos sobre el cuidado. La interdisciplinariedad con el ICE no fue ornamento: fue método.

Jardín Utópico: origen, agencia y política del lugar

Visitamos juntos el Jardín Utópico, bosque urbano en La Esmeralda. Documentamos su origen: Isaura Forero y Francisco Flores, vecinos del barrio, comenzaron a sembrar donde antes se arrojaban escombros. Con el tiempo, el Jardín devino espacio vecinal de siembra (huerta), socialización y cuidado de animales. No hay agencia institucional; hay agencia familiar-vecinal, pequeñas organizaciones que sostienen una acción civil y, con ella, una política de apropiación del espacio público.

Activación, señalética y "azar" como dato

La primera activación de árboltelarizar se realizó con la artista tejedora Ana Milena Gómez (21 de mayo de 2024). En el recorrido con Lambuley discutimos señalética discreta para comunicar el sentido de la acción e invitar a participar. También abordamos el carácter aleatorio del telar en espacio público: variaciones no controladas que debían recogerse en una bitácora —tensión, intervenciones espontáneas, meteorología, usos sociales— para construir contenido desde la especulación informada: eco-narrativas donde incluso el árbol pueda "hablar".

El asesor fue claro: es posible si asumimos, sin ambages, el carácter ficcional de ese registro. La creatividad no sólo está en lo visual o lo colectivo-manual; también en 'fabular' relatos que explican cómo los árboles-telar intervienen las formas de habitar: la gente siembra, almuerza, toma café; de pronto, el parque incluye un objeto que no es árbol natural ni planta ni animal: es lana, fibra, telar. ¿Qué desplaza? ¿Qué provoca?

Del objeto al objetho: ethos en acto

De allí surge la categoría de *objetho*: *objeto con ethos*. No es la pieza fría de galería; es un agente en interacción constante, incluso ausente su autor y aun sin público. El objetivo no es que se diluya como paisaje, sino llamar la atención sobre un particular: la frontera entre naturaleza viva y naturaleza muerta. Un árbol talado se nombra "muerto"; árboltelarizar reconfigura ese cuerpo en un objetho que vuelve a integrar —de otro modo— el lugar. No es re-sembrar: es re-vincular. Y esto interpela cierta política ecológica reducida a "limpiar ríos y sembrar árboles" —apenas una fracción de lo que exige transformar la forma en que habitamos la Tierra.

El acompañamiento del DEA-UD consolidó el marco ético-político de árboltelarizar:

- Descentrar la creación del mercado para regenerar vínculos.
- Crear mundos posibles en baja escala —compartiendo saber, instalando hábitos—.
- Practicar la reproducción no colonial de la vida (Walsh, 2013).
- Nombrar y tramitar la solastalgia con ritos laicos de cuidado.
- Documentar el azar como dato y la ficción como método (eco-narrativa).
- Concebir el objeto como objetho: ethos en acto, pedagogía del sitio.

Así, la investigación-creación no ilustra; organiza vínculos y abre prácticas. En esa cuerda —prosódica y práctica— se asienta la creación-adaptación: elevar la mente, abrir el corazón y disponer la mano para cuidar.

> Escena. Jardín Utópico, barrio La Esmeralda. Última hora de la tarde. Un grupo de vecinos riega la huerta; un perro duerme bajo el banco de madera; el árbol-telar brilla con fibras nuevas. Aestheticus ordena una bitácora; Scientificus Observa el cielo para "leer" la humedad. Llega Sapiens, bastón ligero, cuaderno pequeño. Se saludan.

Conversa 7

> *Sapiens*. (Apoyando la mano en el tronco.) Decís que hoy insertamos otra fibra: el acompañamiento del DEA-UD. ¿Qué trae exactamente a este telar?
>
> *Aestheticus*. Trae dirección. Como asesorado del Dr. Ricardo Lambuley, afino el ánimo de árboltelarizar: practicar en espacio abierto, descentrar la creación del lucro y de la fama, negarnos

a convertir la devastación en temática de mercado. Aquí no buscamos mercancías simbólicas, sino reparar vínculos.

Scientificus. Y ese giro, en clave climática, importa: desplaza la pregunta de "¿cómo vender conciencia?" a "¿cómo organizar cuidados?".

Sapiens. (Asiente.) Nombrad entonces el horizonte. ¿Qué mundo perseguís?

Aestheticus. Hablamos de mundos posibles: crear en lugar de esperar; salir de la mirada que reduce la Casa Común a reserva de recursos. Desactivar el ansia de lucro del paradigma desarrollista-capitalista y abrir camino a alternativas al desarrollo (Gudynas): modos de vida no subsumidos por la acumulación. A veces basta un gesto mínimo y radical: compartir el saber propio.

Sapiens. Bien. Si el mundo posible se crea, ¿cuáles son vuestras preguntas guía?

Aestheticus. Dos, claras: ¿Cómo puede la creación artística volverse respuesta sensible y ética ante la devastación y la solastalgia? ¿Qué emerge cuando la creación se enmarca en cuidado, participación comunitaria y diálogo, más allá del mercado?

Scientificus. Añadiría el anclaje climático: esa respuesta sensible tiene sentido si fortalece capacidades de adaptación *in situ*: hábitos, acuerdos, pequeñas infraestructuras de cuidado.

Sapiens. (Sonríe.) Hablemos entonces de creación-adaptación: ¿sostener qué?

Aestheticus. La vida, no el lucro. Árboltelarizar apuesta por crear con otro sentido: sostener la trama viva —no sólo representarla—. Ese cambio de sentido abre, en efecto, los mundos posibles.

Sapiens. Veo grietas en el viejo edificio. ¿Qué marco sostiene esta opción?

Aestheticus. Con vuestra participación venimos ajustamos esta propuesta al enfoque decolonial: se trata de reproducción no colonial de la vida (Walsh). El capitalismo "reproduce" la vida colonizándola —piénsese en la expropiación del trabajo reproductivo de las mujeres—. Nuestra práctica busca intersticios, grietas, donde la reproducción sea situada y no capturable por la lógica mercantil. En ese pliegue se adhiere árboltelarizar.

Scientificus. Y eso toca el clima: la adaptación no es sólo técnica; es cultural. Cambian valores, rutinas, lenguajes; cambia quién hace y cómo.

Sapiens. Habéis nombrado la solastalgia. ¿Qué hace este telar con ese dolor?

Aestheticus. Lo nombra y lo tramita. Árboltelarizar funciona como rito laico de cuidado: tender urdimbres, volver a tensarlas, reparar. La incertidumbre ante un planeta narrado desde la afectación encuentra gesto.

Sapiens. (Mira alrededor.) ¿Y la interdisciplina? Este jardín parece pedir voces distintas.

Scientificus. La pasantía con el ICE unió piezas: desde el arte, una cartografía de prácticas sobre cambio climático; desde las ciencias ambientales, criterios de pertinencia y riesgos de maladaptación. No se trató de paliativos dispersos, sino de tejer una relación de saberes que alimenta la dimensión relacional-diferencial de la investigación-creación.

Sapiens. Decís "arte como producción de conocimiento". ¿Qué conocimiento produce aquí?

Aestheticus. El del símbolo en acto. En estudios artísticos, producir arte es producir conocimiento: no sólo por la palabra, también por los dispositivos que conmueven y organizan vínculos. Árboltelarizar no ilustra el ecosistema: regenera prácticas pequeñas (riego, protección de alcorques, micro-señales de agua) que reordenan el habitar.

Sapiens. (Señala un letrero provisional.) ¿Y este Jardín Utópico? Quiero oír su biografía.

Aestheticus. Nació de Isaura Forero y Francisco Flores, vecinos que empezaron a sembrar donde había escombros. De allí, huerta, socialización, cuidado de animales. Sin agencia institucional: con agencia familiar-vecinal. Es acción civil que ejerce *política del lugar*: apropiación del espacio público.

Scientificus. Esa agencia vecinal hace viable la adaptación: pequeña escala, alta continuidad.

Sapiens. Hablemos del azar. Veo nudos distintos, tensiones irregulares. ¿Qué hacéis con lo no previsto?

Aestheticus. Lo documentamos como dato. En la bitácora recogemos variaciones: tensión, intervenciones espontáneas, clima, usos sociales. Y abrimos un frente de eco-narrativa: ficcionamos voces —a veces "habla" el árbol— para situar la experiencia sin traicionar el sitio.

Sapiens. (Asiente.) La ficción como método: verdad en el vínculo, no en la estadística. ¿Y la señalética?

Aestheticus. Discreta y convocante: micro-etiquetas que cuentan funciones (carbono, hábitat, agua), QR a la bitácora, indicaciones de cuidado ("tensar después de la lluvia", "interponer tela suave entre hilo y corteza"). Árboltelarizar narra sin estridencia.

Scientificus. Eso permite ver el cruce biodiversidad + clima: el árbol como almacén de carbono, pieza del ciclo del agua y fuente de biodiversidad; pérdidas visibles cuando el árbol falta.

Sapiens. (Se inclina sobre la urdimbre.) Queda una palabra por fijar. Habéis dicho objeto, pero aquí ocurre otra cosa.

Aestheticus. Lo llamamos *objetho*: *objeto con ethos*. No es pieza fría de galería; es agente en interacción continua, incluso sin autor y sin público. No busca diluirse en el paisaje; señala una frontera: naturaleza viva / naturaleza muerta. Un árbol talado se nombra "muerto"; árboltelarizar lo re-

vincula sin re-sembrar, y cuestiona una ecología reducida a "limpiar ríos y plantar árboles" —apenas un trozo de lo que implicaría transformar el habitar.

Sapiens. (Resume, con calma.) Entonces, este Jardín Utópico ancla categorías:

— Descentrar la creación del mercado para regenerar vínculos.
— Mundos posibles en baja escala: compartir saber, instalar hábitos.
— Reproducción no colonial de la vida (Walsh): intersticios, grietas.
— Solastalgia: nombrar y tramitar con ritos laicos de cuidado.
— Azar como dato, ficción como método (eco-narrativa).
— *Objetho*: ethos en acto, pedagogía del sitio.
— Interdisciplina con el ICE como método y no adorno.

Scientificus. Y en términos climáticos: adaptación cultural que vuelve practicables las soluciones; comunidad que cuida porque entiende.

Aestheticus. (Cierra la bitácora.) Queda por hacer lo de siempre: volver, tensar, escuchar.

Sapiens. (Sonríe.) Y lo de nunca: elevar la mente, abrir el corazón, disponer la mano. El Jardín —este escenario de árboltelarizar— ya habla. Que nosotros aprendamos a responderle.

(Se despiden. La urdimbre queda vibrando leve. El diálogo continúa en el próximo regreso.)

Exploraciones y conversas: árbol-telar y otros creadores

Conversa con la artista Diana Milena Moreno

Llegamos al Jardín utópico con la consigna sencilla de *hacer pasar el mundo por las manos*. Durante tres horas tejimos y conversamos —dos ritmos que, al compás, van diciendo lo mismo con lenguajes distintos— alrededor de árboltelarizar. La regeneración simbólica de un árbol talado tomó cuerpo en un entretejido de procedencias: Diana Milena dispuso lana virgen de oveja —hilada a mano, tinturada y al natural— y flores de pasiflora; yo sumé fibras de papel, hilazas de color y una lana naranja que marcó, como brasa, el pulso del gesto. Mientras anudábamos, tensábamos y dejábamos respirar las urdimbres, la conversación fue haciendo de la técnica un lugar de pensamiento: el tejido no sólo une, repara y remienda; convoca y cuida.

Imagen 59.
Conversa y acción de tejido con la artista Ana Milena Gómez
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Desde la mirada de Diana Milena, árboltelarizar es ante todo una estrategia espacial: puede crecer en distancia (tenderse por senderos, bordes, claros) y en escala (de la muñeca al tronco, del tronco al claro, del claro al barrio). Propuso, además, desplazar la obra hacia lo alto para ensayar la intervención de lo no humano: urdimbres que ofrezcan soporte a aves en labores de nido, tramas que acojan hojas, ramillas y semillas que el viento deposite. Ese "tejido ampliado" —humano y más-que-humano— actúa como metáfora de trabajo comunitario, pero también como dispositivo ecológico: el árbol, aunque talado, retorna al ciclo de alojar y sostener.

Le resultó significativa la elección del Jardín Utópico: sacar el arte de los circuitos hegemónicos de circulación para inscribirlo en la respiración pública del parque. En ese lugar, árboltelarizar no ilustra; oficia. Su horizonte es sanación, regeneración y cuidado desde lo simbólico, con el tejido como medio idóneo por su potencia de acomodar lo roto. En nuestro caso, no se trata de "decorar" un tronco: se trata de entrar en relación con otro

cuerpo —segmentado, herido— que estuvo vivo; una relación formal y espiritual a la vez, que se atreve a escuchar aquello que no se ve.

Nos detuvimos en la fibra de papel como material de segunda vida: un procedimiento que transforma lo que ya cumplió su ciclo —bolsas, hojas impresas, recortes— en hebras trabajables. No comprar, sino re-hacer la materia: la ética del material sintoniza con la ética del gesto. Mientras amasábamos pulpas y anudábamos hebras, emergió la imagen obstinada de la ciudad: árboles talados o enfermos que continúan arraigados en la tierra. Convivimos con la afectación; la vulneración se ha naturalizado como paisaje. Nombrarlo en voz alta y trabajarlo con las manos produjo, en mí, una confirmación íntima: la creación–adaptación no niega la herida, la tramita; no promete resurrecciones, abre cuidados.

Imagen 60.
Conversa y acción de tejido con la artista Ana Milena Gómez
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Al final de la sesión, el tronco intervenido mostraba puntos de sutura: lana cruda, pasiflora, papeles hilados, naranjas que marcaban recorridos. No era un "final" sino un estado: un telar en proceso que el viento, los pájaros y el vecindario continuarían. Quedaron, además, acuerdos mínimos: volver con agua para plantines cercanos, retirar micro-basura, revisar la tensión de los nudos tras la lluvia. En esa suma discreta —símbolo que orienta y prácticas que perseveran— sentí afianzarse la hipótesis de árboltelarizar: aprender a cuidar en común es ya adaptarse.

Escena. Jardín Utópico, barrio La Esmeralda. Tarde tibia. La luz pasa entre hojas de guayacán; el viento murmura; dos mirlos responden. *Aestheticus* y *Textilia* —colegas— tienden hilazas sobre un tronco caído. Una cesta con lana cruda, fibras de papel y flores de pasiflora acompaña la acción. El diálogo ocurre mientras atan, tensan, aflojan.

Conversa 8 (acción en curso)

Aestheticus. ¿Te parece que empecemos por aquí, donde la corteza está menos herida?

Textilia. Aquí. (Apoya la palma sobre la madera.) ¿No es curioso que lo primero sea tocar? Antes del concepto, la mano.

Aestheticus. ¿Dirías que esa mano que toca es ya argumento?

Textilia. Es suelo del argumento. Si la estética es "percepción", el cuidado empieza por percibir bien. ¿Cómo cuidar lo que no se ha tocado?

Aestheticus. Entonces, ¿la estética es suelo de la ética?

Textilia. Y de la política. Mira: cuando propones árboltelarizar, no convocas espectadores; convocas co–hacedores. Ese "quién hace" y "cómo hace" es decisión política.

Aestheticus. (Tensa un haz de hilaza.) ¿Y si la belleza nos engaña? ¿Y si maquillamos la herida?

Textilia. La belleza no es maquillaje si abre el sentido. Cerrarlo, sí; abrirlo, no. ¿Ves este nudo? (Ajusta.) Si lo dejamos duro, estrangula; si lo dejamos blando, se suelta. La medida, "punto medio, ni exceso ni defecto", es ética: que sostenga sin dañar.

Aestheticus. Medida: sostener sin dañar… ¿y hacia quién? ¿El tronco, el suelo, las aves, los vecinos?

Textilia. Hacia todos. Por eso la estética aquí es dispositivo de escucha. (Coloca una tira de tela entre corteza e hilo.) Un pequeño gesto: interponer un suave entre dos duros. ¿No es eso también política?

Aestheticus. Política del sitio, "política del lugar". (Se oye un niño en bicicleta que pasa y saluda; responden con la mano.) ¿Qué hacemos con la mirada de los otros?

Textilia. La invitamos a participar. Pregunta: ¿cómo convertimos su curiosidad en co–cuidado?

Aestheticus. Con prácticas pequeñas que quepan en sus rutinas: riego en horas de calor, limpieza de micro–basura, revisar nudos tras la lluvia.

Textilia. Y con palabras claras. (Saca una tarjeta.) "árboltelarizar: no manipular la urdimbre; si quieres cuidar, aquí el QR." La política empieza en la gramática.

Aestheticus. ¿Basta con gramática y gestos? Pienso en la tentación de la convocatoria masiva…

Textilia. La escala no garantiza el sentido. Este parque habla en voz baja. Si gritamos, dejamos de escuchar. ¿No es ese el error de la grandilocuencia?

Aestheticus. (Afloja un hilo; vuelve a tensar.) Y sin embargo, necesitamos evidencias. ¿Cómo no caer en la contabilidad fría?

Textilia. Con indicadores blandos que no desarmen el gesto: ¿cuántas manos volvieron?, ¿qué cambió en hábitos?, ¿aparecieron insectos?, ¿a qué hora la sombra alivió el juego de los niños? La cifra inclina sin clausurar.

Aestheticus. Me inquieta el tiempo. Hacemos hoy, y mañana alguien corta, jala, arranca. ¿Qué queda?

Textilia. Queda *el modo*. Nadie puede arrancar un *modo* una vez aprendido. Esta forma de hacer sin herir, de tensar escuchando, ésa se contagia. ¿No es eso la política que buscamos: modos compartidos?

Aestheticus. (Añade pasiflora en la trama.) ¿Y lo espiritual? Dijimos que el tejido manual se une a un proyecto del espíritu.

Textilia. Espíritu es aliento, *Hálito-Ruah*. ¿No sientes cómo respira el lugar cuando nos hacemos cargo? Lo espiritual no es arriba: es entre. Entre tú y yo, entre hilaza y corteza, entre árbol y barrio.

Aestheticus. ¿Cómo evitamos la sacralización vacía?

Textilia. Con trabajo. Quien riega, comprende; quien limpia, comprende; quien vuelve, comprende. Sin vuelta, lo espiritual se hace consigna.

Aestheticus. (Mira el tronco completo.) Ahora que el telar corre de punta a punta, ¿qué falta?

Textilia. Falta alto. (Señala ramas vivas cercanas.) Dijimos abrir hacia arriba para que lo no humano participe: una trama que permita asentar nidos, recoger hojas que caen, alojar semillas.

Imagen 61.
Conversa y acción de tejido con la artista Ana Milena Gómez
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Aestheticus. ¿Y si un ave no viene?

Textilia. Entonces aprendemos que el diseño no convoca, ajustamos. La estética como ensayo continuo: versión, contra–versión.

Aestheticus. Ensayo… ¿y los límites? ¿Dónde decir basta?

Textilia. Donde el gesto pasa de cuidar a exigir. Si una adición implica perforar más de la cuenta, si un nudo hiere, si un color espanta insectos, paramos. La ética manda al diseño.

Aestheticus. (Se detiene. Escucha el rumor del viento.) ¿Y el vecino que pregunta qué ganará con esto?

Textilia. Le mostramos la sombra que crecerá con los nuevos árboles; el paso que no se encharca; el alivio de la brisa cuando el calor apriete. Y, si no convence, le pedimos una prueba: "Danos un mes; si nada cambia, retiramos". La política del acuerdo temporal.

Aestheticus. Acuerdo temporal… Como este nudo: firme, pero revisable.

Textilia. Exacto. (Sonríe.) Y siempre reparable. (Añade una hebra de papel.) ¿Ves? Remiendo visible: pedagogía del cuidado.

Aestheticus. ¿Crees que esto pueda replicarse sin nosotros?

Textilia. Ojalá. Si depende de nosotros, es obra; si puede seguir sin nosotros, es *modo*. Y los modos, *Aestheticus*, son política en baja voz.

Aestheticus. (Asiente.) ¿Y si alguien quisiera convertir esto en espectáculo?

Textilia. Diríamos: "Aquí no". Esta obra pide escucha, no foco. La política del no también cuida.

Aestheticus. (Mira la urdimbre.) ¿Hemos terminado?

Textilia. Nunca del todo. Falta la lluvia que probará la tensión, el sol que templará la fibra, la gente que vendrá o no vendrá. Falta lo que no controlamos.

Aestheticus. Entonces, ¿quedamos en…?

Textilia. En volver. Mañana a esta hora: revisar nudos, vaciar charcos si aparecen, escuchar al parque otra vez.

Aestheticus. Volver es nuestra política.

Textilia. Y nuestra estética. (Guarda la hilaza. Se quedan un momento en silencio. Pasa un viento breve; algunas hojas caen y se enredan suavemente en la trama.)

(Aporía suave: el telar queda en proceso; la conversación, abierta. Salen con la promesa de retornar.)

Imagen 62.
Conversa y acción de tejido con la artista Ana Milena Gómez
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Conversa con el artista Christian Moreno

Christian Moreno es artista, sanador y facilitador terapéutico. Nos encontramos durante dos horas para tejer y conversar alrededor de la regeneración simbólica que propone árboltelarizar. Abrimos la sesión recordando el origen del Jardín Utópico y su sentido: un espacio común para el esparcimiento, la escucha y el cuidado del barrio. Como en las activaciones anteriores, había invitado a traer una fibra para sumar a la urdimbre. Christian, en cambio, trajo un libro: "una fibra sensible en la lectura", dijo sonriendo. Y añadió otra decisión metodológica: buscar fibras en el propio parque. Recorrió el suelo, recogió hojas caídas, y —entre lo natural— encontró hojas plásticas extraviadas. Con ambas intervino el árbol-telar. El gesto resultó relevante: entramar lo orgánico y lo artificial tal como conviven en la ciudad; hacer visible la mezcla real de nuestros paisajes.

Imagen 62.
Conversa y acción de tejido con artista Christian Moreno.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



¿Daño o intervención? Abrir el sentido en lo público. Conversamos sobre el riesgo y la potencia de situar árboltelarizar en espacio público. Yo le conté que, al llegar, había visto urdimbres destensadas y supuse un

daño deliberado. Christian respondió con una pregunta que desplazó el eje: "¿En realidad es un daño o es otra forma de intervenir el árbol-telar?". Tal vez fue azar —un balón que chocó, alguien que tropezó—; tal vez por curiosidad alguien tocó sin saber. Su observación nombró un punto ciego: cuando el proyecto vive en el ámbito personal, tendemos a fijar objetivos y a protegerlos; todo lo imprevisto se lee como pérdida. Pero al migrar al ámbito participativo, lo inesperado puede devenir aporte: otra mirada, otro uso, otro nudo. Para Christian, ese salto no define un "pro*yecto*", cerrado sino un "*inyecto*" —así lo llamó—: un impulso que inyecta intenciones comunitarias en la experiencia compartida. Si buscamos regenerar vínculos, debemos permitir que lo otro (personas, climas, accidentes) intervenga. La apertura no es un adorno: es modo, método.

Cuidado ciudadano: estructura y diversidad. La conversación derivó hacia el cuidado como práctica ciudadana. El ojo del otro —su extrañeza, su lectura— actúa como pedagogía: amplía lo que el gesto puede significar. Christian señaló una diferencia fecunda: las urdimbres rectas del árbol-telar contrastan con las líneas orgánicas de las ramas de los árboles en pie. Ese desencuentro formal crea conciencia: lo humano tiende la línea, la naturaleza curva. Entre ambas, se revela una diversidad: materiales (hojas vivas, hojas plásticas, papeles, lanas), modos de anudar, tensiones desiguales. La imagen nos llevó a una metáfora de método: necesitamos estructura para empezar a hilar la diversidad. Una trama mínima (las urdimbres) que no imponga un único camino, sino que consienta las irrupciones de lo distinto: aves que traen fibras, viento que deposita semillas, vecinos que ajustan nudos, niños que preguntan. Estructura sí, pero porosa; diseño sí, pero en escucha. En ese equilibrio —sostener sin dañar, guiar sin clausurar— la estética deviene ética, y la ética, *política del lugar*.

Imagen 62.
Conversa y acción de tejido con artista Christian Moreno.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



La recolección de hojas caídas y hojas de plástico instaló una 'ecología de hechos y encuentros': no negamos la presencia industrial en el parque, la trabajamos. La hoja plástica, en la urdimbre, no es concesión sino síntoma: recuerda el sistema de consumo que produce 'restos que quedan' y, a la vez, invoca la responsabilidad de quien mira. La hoja natural, en cambio, mantiene continuidad con el ciclo: se seca, cae, se integra. En el telar, ambas conviven y tensionan el sentido: ¿qué tejemos cuando tejemos? ¿Qué dejamos cuando nos vamos?

Para Christian, ese ensamble heterogéneo permite a árboltelarizar operar como rito laico de cuidado: acciones mínimas —tensar, limpiar, interponer una tela suave entre hilo y corteza— que el vecindario puede apropiar. No basta el símbolo; es preciso el hábito: volver. Se presentan las derivaciones metodológicas (lo aprendido con Christian):

1. Apertura semántica: en espacio público, destensar no siempre es dañar. Registrar la intervención ajena como dato de relación —y no sólo como falla— enriquece el proceso.
2. In*yecto* comunitario: comprender la activación no como "obra cerrada", sino como impulso que convoca y redistribuye el hacer.
3. Estructura porosa: una urdimbre clara que admite la diversidad de aportes —humanos y no humanos— sin perder cuidado del sitio.
4. Materialidad situada: entramar materiales del lugar —hojas, fibras halladas— con materiales traídos —hilaza, papel— para anclar la experiencia en su territorio.
5. Cuidado como política de baja escala: definir prácticas pequeñas —revisar nudos, retirar micro-basura, drenar charcos mínimos, registrar cambios— que una red vecinal pueda sostener.

Al cerrar la sesión, el árbol-telar lucía distinto: hojas vivas y plásticas repartidas en la trama, tensiones ajustadas, nudos visibles como pedagogía. Y en mi cuaderno quedó la frase subrayada de Christian: "En lo público, el sentido se hace entre todos". Ese "entre" es, precisamente, el lugar de la creación–adaptación.

> Escena. Jardín Utópico, barrio La Esmeralda. Tarde clara. Brisa leve que sacude hojas; niños pasan en bicicleta; un perro cruza y olfatea. Aestheticus acomoda una cesta con hilazas, papeles y pasiflora. Christian llega con un libro bajo el brazo.

Conversa 9 (acción en curso)

> *Aestheticus*. Christian, ¿te incomoda si te nombro *Sanator*? Dice de tu oficio.
>
> *Sanator*. No me incomoda. Si el nombre cuidar convoca, que quede. ¿Por dónde empezamos?
>
> *Aestheticus*. Por la fibra que trajiste.
>
> *Sanator*. (Alza el libro.) Hoy traje lectura. Una fibra sensible que se teje por dentro. Y propongo otra cosa: buscar fibras aquí. (Se agacha, recoge hojas caídas; encuentra hojas plásticas enredadas en el pasto.) El parque habla con lo que deja.
>
> *Aestheticus*. ¿Tejer con ambas?
>
> *Sanator*. Con ambas. Orgánico y artificial conviven en la ciudad; que convivan en el telar.
>
> *(Tienden la urdimbre; Sanator pasa hojas naturales y plásticas entre los hilos.)*

Aestheticus. Antes de llegar, vi la urdimbre destensada. Pensé: "la han dañado".

Sanator. ¿Daño o intervención? ¿Azar, curiosidad, torpeza? En lo público, el sentido se abre. Cuando el proyecto es personal, cualquier desvío se siente pérdida. Aquí, lo imprevisto puede ser aporte.

Aestheticus. ¿Aporte… aunque contradiga mi plan?

Sanator. Sobre todo entonces. Si queremos regenerar vínculos, debemos admitir lo otro: personas, climas, accidentes. No lo llamaría "pro*yecto*" —cerrado—, sino "in*yecto*": un impulso que inyecta intención comunitaria en la experiencia.

Aestheticus. ¿La apertura como método?

Sanator. Exacto. No adorno: método.

Aestheticus. Miro el tronco y veo esto: nuestras urdimbres rectas y las ramas curvas del árbol en pie. ¿Qué te dice esa diferencia?

Sanator. Que lo humano tiende a la línea, la naturaleza a la curva. Del desencuentro nace conciencia. Y aparece la diversidad: hojas vivas y plásticas, papeles y lanas, nudos tensos y nudos suaves.

Aestheticus. Entonces, ¿necesitamos estructura para empezar a hilar esa diversidad?

Sanator. Una mínima: la urdimbre. Pero porosa. Que permita irrupciones: el viento deposita semillas, un ave acerca fibras, los vecinos ajustan nudos, los niños preguntan. Sostener sin dañar, guiar sin clausurar: ahí la estética se vuelve ética, y la ética, *política del lugar*.

Imagen 63.
Conversa y acción de tejido con artista Christian Moreno.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



Aestheticus. Esta hoja plástica en la trama, ¿no traiciona el gesto?

Sanator. Es síntoma, no concesión. Recuerda el sistema de consumo que producen aquellos 'restos que quedan de los que tanto hablas; interpela a quien mira. La hoja natural mantiene el ciclo: se seca, cae, se integra. Juntas tensionan el sentido: ¿qué tejemos cuando tejemos?, ¿qué dejamos cuando nos vamos?

Aestheticus. ¿Y qué responde árboltelarizar?

Sanator. Responde con prácticas: tensar después de la tarde, limpiar micro–basura, interponer una tela suave entre hilo y corteza para no herir. Símbolo más hábito. Hay que volver.

Aestheticus. (Ajusta un nudo.) Recapitulemos, Sanator. ¿Qué aprendemos hoy?

Sanator. Que en lo público:

1. Destensar no siempre es dañar: registrar la intervención ajena como relación enriquece el proceso.

2. Más que "obra cerrada", un in*yecto*: impulso que convoca y redistribuye el hacer.

3. Estructura porosa: urdimbre clara que admite aportes humanos y no humanos, con cuidado del sitio.

4. Materialidad situada: entramar lo hallado —hojas, fibras del parque— con lo traído —hilaza, papel— para anclar la experiencia.

5. Política de baja escala: prácticas pequeñas sostenibles por la red vecinal —revisar nudos, retirar basura, drenar charcos mínimos, anotar cambios.

Aestheticus. (Mira el telar.) El armazón luce distinto: hojas vivas y plásticas distribuidas, tensiones parejas, nudos visibles como lección.

Sanator. Visible para que se aprenda. En lo público, el sentido se hace entre todos.

Aestheticus. ¿Y cerramos aquí?

Sanator. Nunca del todo. Dejemos el telar respirar la noche. Mañana, volvemos: revisar, ajustar, escuchar.

Aestheticus. Volver es parte del método.

Sanator. Y del nombre que nos damos. (Guarda el libro; levantan los restos de hilo del suelo.) Vamos: el parque continúa la trama sin nosotros.

Imagen 64.
Árbol-telar 2: segmentos de árboles talados.
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024.
Foto: John Nomesqui.



PASANTÍA 2: STOP ECOCIDE INTERNATIONAL

Fibras para tejer

Este conjunto de fibras recogen y reflexionan la pasantía de investigación-creación junto a Stop Ecocide International y su red latinoamericana, concebida para entrelazar prácticas artísticas con la propuesta jurídica de tipificar el ecocidio como crimen internacional. Mientras escribo, y los dedos repiten un alfabeto de gestos aprendido en la insistencia del oficio, advierto el paso del tiempo en mis manos: esa conciencia mínima del propio cuerpo acompasa la pregunta mayor por los cuerpos de la Tierra. El inicio del vínculo fue un encuentro fortuito con Colombia Sin Ecocidio que se transformó en colaboración sostenida con la dirección para América Latina de SEI; de ese azar cuidado nacieron tres derivas narradas aquí: la co-elaboración de un bio-manifiesto centrado en la Vida, una primera activación ciudadana del árbol-telar en el Jardín Utópico del barrio La Esmeralda en Bogotá, y el diseño de la jornada latinoamericana "El arte que inspira la Tierra", que articuló siete países y produjo un archivo audiovisual de difusión y memoria proyectado en la COP16 de 2024. El conjunto se piensa en la convergencia ecocidio–justicia ambiental–creación, como parte de un cambio cultural que rebasa fronteras y abre vías de incidencia transnacional.

El bio-manifiesto se configuró como una gramática de lo viviente: más que un catálogo de buenas intenciones, un instrumento de orientación ética, pedagógica y política que busca afinar el lenguaje con el que nombramos nuestra pertenencia a la Tierra. Su elaboración colectiva permitió ensayar un vocabulario biocéntrico —o "modos de nombrar"—, cruzar preguntas de cuidado y de derecho, y traducir aprendizajes situados en pautas operativas para la acción. El árbol-telar, por su parte, no se limita a una obra: es un modo de aparición que convoca a vecinos, transeúntes y organizaciones a tramar con materiales naturales y reutilizados una figura común de *re*-generación. Tejer en el espacio público es, aquí, un modo de hablar sin palabras, de reconocer las heridas y de ensayar remiendos; cada hebra aporta sentido, cada nudo inaugura una forma de pertenencia. La jornada "El arte que inspira la Tierra" extendió esa lógica a escala regional: performances, músicas, tejidos y conversaciones se entrelazaron en distintos territorios, que produjeron experiencia compartida y, con ella, materiales de memoria capaces de circular hacia arenas de negociación climática donde el lenguaje del arte abre sensibilidades que la técnica sola no alcanza.

Este proceso se expresa también en el léxico que adopta: *solastalgia* y *ecocidio* pueden leerse como palabras-síntoma y palabras-acción del siglo XXI. Ambas nacen del intento de *decir lo* que parecía *indecible*, de suturar con lenguaje una fractura ética y sensible. Solastalgia —palabra-emoción acuñada por Glenn Albrecht (2019)— combina *solace* (consuelo) y *algia* (dolor) para nombrar el sufrimiento psíquico o existencial ante la pérdida del hogar mientras todavía se habita en él; es un duelo ecológico que desborda lo individual y se vuelve común, una tonalidad afectiva del Antropoceno que emerge frente a incendios, deforestación, sequías o contaminación, y que abre campo a expresiones artísticas, pedagógicas y políticas capaces de metabolizar el malestar ambiental. Ecocidio, en cambio, es palabra-ley y palabra-ética: desde *oikos* (casa) y la raíz de *caedĕre* (matar), señala la destrucción masiva de ecosistemas; apareció en 1970 en la voz del biólogo Arthur Galston al denunciar el agente naranja en Vietnam y, décadas después, fue reimpulsada por Polly Higgins y Jojo Mehta en Stop Ecocide International. Su apuesta contemporánea es explícita: incorporar la naturaleza como sujeto de derechos, desplazar el eje antropocéntrico hacia horizontes eco- y biocéntricos, y reconocer que dañar gravemente a la Tierra posee una gravedad moral y jurídica equiparable a los crímenes más atroces.

Ambas palabras brotan de una crisis del lenguaje que las tradiciones heredadas no alcanzan a resolver. Llamarlas con neologismos, emergentes, no es sólo una licencia retórica: es admitir que necesitamos una sintaxis nueva capaz de entretejer lo ecológico, lo político y lo sensible sin subordinar uno a otro. *Solastalgia* da voz al sentir del habitar; *ecocidio* da nombre al acto de devastar la casa común; entre ambas se abre el corredor fértil donde arte y derecho se encuentran para ejercitar una imaginación normativa que no renuncia a la emoción ni al rigor, una imaginación jurídica que aprende a escuchar la textura de los territorios, y una imaginación estética que asume responsabilidades concretas. La pasantía se sitúa justo en esa zona intermedia: allí el bio-manifiesto toma forma, el árbol-telar aparece como práctica de cuidado compartido y la red latinoamericana aprende a narrarse con imágenes, sonidos y acuerdos mínimos que, al circular, preparan condiciones de posibilidad para cambios legales y culturales.

En esa clave, árboltelarizar nombra el giro de la "obra" a la acción creativa ciudadana de re-generación: un verbo que propone transformar el espacio común en telar, la autoría en hospitalidad, la contemplación en vínculo, la denuncia en tejido paciente de re-generación. Árboltelarizar es practicar una ética de la interdependencia con gestos concretos —recoger, hilar, anudar, sostener—; es, también, una forma de alfabetización ecológica que enseña a leer la fragilidad de los ecosistemas y a escribir, con fibras y cuerpos, respuestas afirmativas. Finalmente, árboltelarizar se propone como práctica de investigación-creación, pedagogía pública y acto jurídico-imaginativo: una técnica de aparición que convierte el derecho en horizonte

sensible —el derecho a tejerse con la Tierra— y que, al activarse en barrios y plazas, ensaya un modo de adaptación con dignidad ante el desorden climático, capaz de cuidar la vida mientras transforma las condiciones que la amenazan.

¿Es posible procesar el desgarramiento que deja la devastación de la Tierra con palabras nacidas de la sensibilidad y la imaginación artística? La apuesta de este capítulo responde afirmativamente y propone un término—árboltelarizar—para abrir un umbral donde lo simbólico alimenta la imaginación jurídica. Árbol-telar más que adorno: participa del mismo impulso de invención lingüística que dio origen a *solastalgia* y *ecocidio*; también es un neologismo, pero gestado en la poética y en la acción. Con él nombramos un hacer que vuelve permeables los bordes entre arte y derecho, de modo que la creación pueda ensayar lenguajes y formas de regeneración capaces de re-significar nuestra relación con la Tierra.

Este desplazamiento exige apartarse de la corriente hegemónica que convierte la devastación planetaria en "tema" para la producción de objetos artísticos destinados al circuito de mercado. Implica, además, tomar distancia del régimen de imágenes dominante en medios corporativos y en la industria del entretenimiento, que rentabiliza el presentimiento de catástrofe y lo ofrece como destino inexorable (Demos, 2020). *Deflexionar* —es decir, desviar el gesto creativo del *cauce extractivo*— supone negarse a tratar el dolor y el duelo por la Tierra como otro recurso explotable; supone sustraer la sensibilidad del capitalismo afectivo que mercantiliza la pérdida y, en su lugar, ponerla a trabajar en prácticas de cuidado, de regeneración y de aprendizaje colectivo.

Así como *solastalgia* nombra el dolor del habitar herido y *ecocidio* nombra el crimen contra la casa común, *árboltelarizar* nombra la posibilidad de re-vinculación. La palabra surge de unir árbol —figura de vida, raíz y memoria del territorio— y *telar* —figura de tejido, relación y resguardo—; de esa unión emerge una metáfora viva: un *modo simbólico-textil* que rehace el vínculo entre lo humano y lo más-que-humano. Mientras solastalgia y ecocidio brotan del diagnóstico, del sentir y la denuncia, árbol-telar encarna una respuesta sensible y reparadora. Es el ámbito donde el arte propone modos de restauración, allí donde el lenguaje jurídico apenas comienza a reconocer derechos de la Tierra; un terreno de pasaje entre la emoción colectiva y la imaginación normativa, entre la escena poética y el argumento legal.

El concepto se fraguó en el curso de un tejerse inesperado. A partir de un encuentro no planeado con la ambientalista colombiana Luisa Fierro, coordinadora de Colombia Sin Ecocidio, comenzó un entrelazamiento personal y profesional que abrió la puerta a la red global que impulsa la tipificación del ecocidio como crimen

internacional[155]. En ese tejido conocí a Rodrigo Lledó[156], director para América Latina de Stop Ecocide International, cuya perspectiva jurídica y ética resultó decisiva para afinar el diálogo entre creación artística, derecho ambiental y activismo. De allí se consolidó una pasantía de investigación con SEI que habilitó una experiencia transdisciplinar—sensible y epistémica a la vez—en la que prácticas artísticas y marcos normativos se interpelan mutuamente, y donde la experimentación estética se vuelve laboratorio de conceptos, protocolos y argumentos.

Ese clima de colaboración propició un trabajo intercultural con los nodos latinoamericanos de Stop Ecocidio, sostenido en saberes situados, materiales locales y pedagogías del cuidado. De la confluencia nació la acción regional *El arte que inspira la Tierra* (2024), pensada para aportar, desde la potencia comunitaria y la circulación de imágenes y gestos, al movimiento global por el reconocimiento del ecocidio. Más que inaugurar un "nuevo rol" del artista, la experiencia perfila un modo ampliado de ciudadanía planetaria: quien crea se asume intérprete y mediador entre lenguajes, capaz de convocar, de traducir sensibilidades en prácticas y de convertir la memoria afectiva de los territorios en criterio de acción pública.

En esta trama destacan[157] aliadas y aliados que encarnan la convergencia entre conocimiento, sensibilidad y compromiso: la ecofilósofa Vandana Shiva, la oceanógrafa Sylvia Earle, el geólogo y dirigente científico Mike Robinson, la profesora Laura Horn, así como artistas como Mark Rylance y Carice van Houten, entre muchas otras y otros. Su presencia no se invoca como argumento de autoridad, sino como indicio de una constelación en la que ciencias, artes y movimientos sociales se reconocen corresponsables de una transformación cultural. En tal constelación, árbol-telar funciona como práctica: un modo de aparición en el espacio común, una alfabetización ecológica en acto y una imaginación jurídica puesta en obra. Tejer con árboles —tejer con barrios, con ríos, con suelos— equivale a afirmar el derecho a entrelazarse con la Tierra y a entrenar, puntada a puntada, la sensibilidad institucional que haga de ese derecho un horizonte compartido.

---

[155] Ver en: https://es.stopecocide.earth/who-we-are

[156] Abogado, Máster en Derecho Constitucional y Doctor en Derecho. Trabajó en la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech-Chile); en el Departamento Jurídico del Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior de Chile; director de la Fundación Internacional Baltasar Garzón (FIBGAR) y Profesor de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Integró el Panel de Expertos Independientes para la Definición Jurídica del Ecocidio. Actualmente es Vicepresidente de la Fundación "Derechos Humanos sin Fronteras" y Director para América Latina de Stop Ecocidio Internacional. Ver en: https://es.stopecocide.earth/rodrigo-bio

[157] En la página oficial de Stop Ecocidio Internacional, dentro de la sección *"Notable supporters"*, se encuentran académicos, artistas, científicos, juristas, activistas y líderes espirituales reconocidos internacionalmente como Vandana Shiva, Sylvia Earle, Mike Robinson, Francisco Vera, Gretha Thungber, Paul Mcartney, Antonio Guterres, entre muchos más. El listado puede variar con el tiempo, ya que la organización lo actualiza periódicamente conforme se suman nuevos apoyos públicos. Fuente: Stop Ecocidio Internacional. (s.f.). *Notable supporters*. Recuperado de https://es.stopecocide.earth/notable-supporters

Más allá de disciplinas y trayectorias individuales, la interpelación de la ley de ecocidio alcanza a una conciencia común: la de una ciudadanía planetaria que reconoce que el interés por la Vida y por su reproducción no colonial —en el sentido que propone Catherine Walsh (2010),[158] esto es, una reproducción que desactiva jerarquías y violencias epistémicas y materiales— no pertenece en exclusiva a la ciencia, al arte o a la política. Incumbe a toda persona en su condición de cohabitante junto a otras formas de existencia en la Tierra. Desde esta perspectiva, impulsar el ecocidio como delito internacional no es únicamente una tarea jurídico-técnica: es un acto ético y civilizatorio que compromete a la humanidad en la defensa activa del equilibrio vital del planeta, cuidando lo común sin reproducir lógicas extractivas de conocimiento ni de poder.

Ese horizonte tomó forma en una primera reunión virtual, la mañana del 1 de abril de 2024, entre Colombia Sin Ecocidio (CSE), Stop Ecocide International (SEI) y quien escribe. Compartimos propósitos, afinamos expectativas y, por vez primera con varias personas, nos vimos los rostros en pantalla. Entre los primeros interlocutores estuvieron el Dr. Rodrigo Lledó y Denise Alonso, integrantes de SEI, quienes a lo largo de tres encuentros virtuales posteriores nos introdujeron con rigor y claridad a la definición de ecocidio, a la estrategia para su tipificación como crimen internacional y a la necesidad de elaborar un manifiesto frente al ecocidio que fortaleciera la conceptualización del término en el grupo CSE y orientara acciones públicas.

En ese marco presenté la propuesta de investigación-creación y la idea del árbol-telar como ejercicio artístico colectivo que podría acompañar la visita de Stop Ecocide Américas a Colombia. El Dr. Lledó subrayó de inmediato la pertinencia del cruce: la creación como medio de sensibilización y pedagogía pública puede traducir en experiencia aquello que el lenguaje jurídico propone como norma, abriendo un corredor entre afectos, imaginarios y derechos. La destrucción masiva del medio ambiente, visible en desastres contemporáneos, exige —como enfatiza SEI— tejer vínculos con distintos ámbitos sociales: político, académico, artístico, activista y comunitario. Inspirado por esa urgencia por vincular academia y creación, propuse el árbol-telar como práctica que visibiliza el ecocidio y moviliza a las personas hacia el reconocimiento de su tipificación como crimen internacional, tal como promueve Stop Ecocide International dentro del derecho penal internacional, en tanto delito contra la paz y la vida en la Tierra (SEI, 2021).

[158] La categoría "reproducción no colonial de la vida" no aparece de manera literal en *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad* (Walsh, 2012). Catherine Walsh desarrolla nociones relacionadas como *vida digna*, *vida en relación*, *re-existencia* y *proyectos de vida colectiva*, pero no usa esa expresión exacta.

La agenda se completó con una invitación concreta: aprovechar la visita de SEI para realizar un conversatorio ante la comunidad del Doctorado en Estudios Artísticos[159], de modo que la discusión jurídica sobre el ecocidio pudiera dialogar con métodos, lenguajes y preguntas de la investigación-creación. Así, el proceso fue consolidando una alianza transdisciplinar y situada: el derecho se dejó afectar por la experiencia estética y por la escucha de los territorios; el arte asumió la responsabilidad de traducir dolores y saberes en prácticas de cuidado y de incidencia. En ese intercambio, el árbol-telar operó como mediación sensible entre imaginarios y normas, entre el duelo ecológico y la elaboración de criterios públicos, dando materialidad a una ética de la interdependencia y a una pedagogía ciudadana que aprende a defender la vida sin reproducir dominios coloniales.

Al cerrar el tejido de *indagación*, sostuve que no basta con diagnosticar la herida del Tierra: había que pasar de nombrar el daño a ensayar modos de habitar que lo reparen; de la denuncia a la *enacción*, de la teoría al gesto compartido. Esa convicción abre este capítulo y lo orienta: la pasantía con Stop Ecocide International y Colombia Sin Ecocidio se entiende como un *laboratorio de investigación-creación* donde arte, lenguaje jurídico y activismo ciudadano se entretejen para afinar la sensibilidad ante el ecocidio y, a la vez, para habilitar prácticas concretas de justicia ecológica. Aquí la creación no adorna; orienta. Y la escritura no describe desde afuera; conversa con las fuerzas que convoca.

Partimos de una escena-umbral: el diálogo con un árbol talado —interacción silenciosa entre la materialidad del árbol, las fibras, los sentimientos, el paisaje, los transeúntes, los curiosos, etc.—, imagen que nos permitió escuchar la lengua del despojo y, en ese mismo acto, recordar que la Tierra no es un objeto de gestión, sino una matriz de vínculos. Sobre ese telón de fondo se articulan las nociones que organizan el capítulo: la solastalgia, que nombra la desolación por la pérdida del lugar donde ocurre la vida; el ecocidio, que traduce esa herida en categoría ética y jurídica de alcance planetario; y el verbo árboltelarizar, que condensa el pasaje del lamento al tejido, del testimonio a la co-creación. Con este léxico trabajamos una ciudadanía planetaria que no se agota en la adhesión a causas, sino que aprende a sostener procesos: escuchar, traducir, vincular, aparecer juntos en el espacio de la Casa Común.

[159] En el marco de la visita de Stop Ecocidio internacional a Colombia, se gestionó la conferencia: *Ecocidio: Definición y propuesta de tipificación como crimen internacional*. Conferencia realizada en fecha 10/05/2024 por parte del Dr. Rodrigo Lledó y Denise Alonso. Ver en: https://www.youtube.com/live/MZqMdQO58uA?si=B4o44YhY_Kqw7g3k

En ese espíritu se narra el desarrollo de la pasantía: el encuentro y las primeras reuniones, la afinación de una apuesta académica y pública, y la elaboración colectiva de un bio-manifiesto que pregunta por un lenguaje biocéntrico, por una pedagogía capaz de traducir lo que la naturaleza ya sabe hacer y por formas de incidencia que no separen lo sensible de lo normativo. El Jardín Utópico emerge como *taller* y *plaza*: allí el árbol-telar funciona a la vez como gesto de regeneración simbólica, como dispositivo de conversación y como *tecnología social de cuidado*. La "obra" se desplaza hacia acción creativa ciudadana: se cede autoría, se abren materiales y métodos, se asume la contingencia del clima y de los cuerpos, y se pone a prueba una metodología de aparición que convoca a tejer mundo en común.

Al cabo, la apuesta se expande en clave latinoamericana con "El arte que inspira la Tierra", una acción coordinada que hilvana performances, músicas, tejidos y conversaciones en distintas ciudades de la región y que se articula con la Zona Verde de la COP16. Más que ilustrar una agenda, se trata de producir experiencias que vuelvan pensable y sensible la justicia ecológica, al reunir prácticas locales con la conversación global sobre la tipificación del ecocidio. El capítulo, así, prepara su propia conclusión anuncia una idea de fondo que madura en cada sección: ante el desorden climático, la creación no es un lujo sino un modo de adaptación con dignidad; un aprender a tejer vínculos, instituciones y lenguajes que cuiden la vida mientras transforman las condiciones que la amenazan. Aquí se delinean los hilos —conceptuales, metodológicos y políticos— con los que seguirán trabajándose la pasantía, el árbol-telar, el bio-manifiesto y la red de acciones que los sostienen.

Esta segunda pasantía se concibió como eco-ensayo-poético-visual: un diálogo escrito y visual entre un árbol talado y el investigador-creador. El formato es método: permitir que voces y sentires —humanos y más-que-humanos— comparezcan en una eco-poesía ampliada que interroga cómo nombrar, cuidar y actuar en tiempos de devastación. En alianza con Stop Ecocidio (capítulos locales y red latinoamericana), el eje se desplaza del "tema ambiental" al lenguaje del daño y su tramitación ética: si el ecocidio nombra lo intolerable, ¿qué dispositivos simbólicos y comunitarios habilitan resistencias, cuidados y adaptación?

El Jardín Utópico —bosque urbano en La Esmeralda— sigue siendo el escenario donde árboltelarizar prueba su fuerza: acción mínima, pública y compartida que rehúsa la captura mercantil de la estética y privilegia vínculos antes que mercancías. Con Stop Ecocidio se articulan tres frentes: campo (observación y escucha situada), acción (activaciones simbólicas de bajo impacto) y traducción (del lenguaje jurídico y científico al uso común de la comunidad).

Diario de campo

La bitácora recoge fechas, clima, intervenciones espontáneas, tensiones de urdimbre, micro-relatos de vecinos, registros fotográficos y notas de eco-narrativa (a ratos "habla" el tronco). La pauta es doble:

1. Atención: lo que ocurre (o se desordena) en lo público es dato, no "fallo".
2. Ficción situada: la narración no compite con el dato; lo enlaza para volverlo legible y accionable.

En paralelo, se documentan encuentros con la red Stop Ecocidio (conversatorios, talleres breves, lectura de casos) y se trazan correspondencias entre prácticas artísticas latinoamericanas y el léxico jurídico emergente (ecocidio, derechos de la naturaleza, reparación, garantías de no repetición).

Acción artística latinoamericana: El arte que inspira la tierra

Se mapea un hilo latinoamericano de acciones donde el arte opera como cuidado: mingas textiles, siembras ceremoniales, performances de duelo ecológico, cocinas comunitarias en borde de quebrada, señaléticas caseras para arbolado y agua. Estas prácticas comparten tres rasgos:

- Materialidad responsable (rehúso, fibras locales, mínima huella).
- Escala de barrio (aprendizaje social, acuerdos de mantenimiento).
- Lenguaje mixto (símbolo + hábito), que traduce diagnósticos en haceres cotidianos.

Aquí árboltelarizar se lee como "*objetho*" —objeto con ethos— que no ilustra sino organiza vínculos: nombra pérdida, convoca manos, deja rastro. En clave de Stop Ecocidio, esta línea ayuda a visibilizar lo que el delito describe en abstracto: la trama concreta del daño y sus posibilidades de cuidado.

COP16

La coyuntura de COP16 (biodiversidad) abrió una conversación crucial: coser las agendas de clima y biodiversidad para evitar maladaptaciones (p. ej., monocultivos de "máximo carbono" que empobrecen

ecosistemas). Desde el parque y no desde el podio, se ensayaron señales discretas en árboltelarizar (micro-etiquetas sobre carbono, agua, hábitat; gestos de captación e infiltración de lluvia; rutas de sombra) para narrar qué pierde un barrio cuando un árbol falta. La hipótesis: símbolos habitables facilitan la adaptación cultural que las cumbres enuncian, pero no pueden implantar.

¿Ecocidio? Historia del término

Stop Ecocide International (SEI) fue fundada en 2017 por la abogada británica Polly Higgins y la activista Jojo Mehta, con sede principal en el Reino Unido, para impulsar la inclusión del ecocidio como quinto crimen internacional en el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional, junto al genocidio, los crímenes de lesa humanidad, de guerra y de agresión (Stop Ecocide International, s.f.; Mehta & Higgins, 2019)[160]. La organización parte de una convicción sencilla y radical: que la defensa de la Vida requiere un marco jurídico capaz de nombrar y sancionar la destrucción masiva de los ecosistemas con la misma gravedad con que el derecho internacional trata los crímenes más atroces, y que ese marco sólo cobra sentido cuando se nutre de la ciencia, del arte, de los movimientos sociales y de la ciudadanía planetaria.

Polly Higgins (1968–2019), jurista ambiental de reconocido alcance, dedicó sus últimos años a delinear ese horizonte normativo que entiende la devastación ecológica como crimen contra la paz; junto con Jojo Mehta, articuló una red global de juristas, científicas y científicos, artistas, activistas y personas comprometidas con la justicia ecológica. Tras su fallecimiento, Mehta asumió la dirección ejecutiva y expandió el trabajo hacia América Latina, África y Europa, fortaleció la cooperación con grupos nacionales de apoyo —como Colombia Sin Ecocidio (CSE) o Perú Sin Ecocidio— que operan de forma autónoma y en alianza con la Fundación. Estas redes desarrollan campañas de sensibilización, investigación y educación sobre el ecocidio, y tienden puentes entre derecho, ciencia y prácticas ciudadanas que hacen de la justicia ecológica un proyecto común y no una agenda sectorial.

El término ecocidio comenzó a circular públicamente en la década de 1970. Ese 26 de febrero de 1970, The New York Times reportó la propuesta del botánico de la Universidad de Yale, Arthur W. Galston de "a new international agreement to ban 'Ecocide' — the willfull destruction of environment" (… and a Plea to Ban

[160] Mehta, J., & Higgins, P. (2019). *Stop Ecocide: Change the law*. Stop Ecocide Foundation.

"Ecocide", 1970)[161], formulada en la Conference on War and National Responsibility celebrada ese mismo año en Washington, D. C., donde Galston denunció el efecto defoliante del Agente Naranja:

> In doing so, he pointed with alarm to United States defoliation and crop-destroying practices in South Vietnam, where he said there is evidence of "irreversible damage" to planta life[162].
> [Al hacerlo, señaló con alarma las prácticas de defoliación y destrucción de cultivos de Estados Unidos en Vietnam del Sur, donde, dijo, hay pruebas de "daño irreversible" a la vida vegetal][163].

Así, el 26 de febrero de 1970, en la Conference on War and National Responsibility (Washington, D. C.), Arthur W. Galston advirtió sobre la devastación ambiental ocasionada por el uso militar de herbicidas y la destrucción de cultivos en Vietnam del Sur. La prensa registró entonces su alarma ante los indicios de un daño que juzgaba ya irreversible. Con ese gesto inaugural, el lenguaje jurídico recibió una palabra capaz de traducir una evidencia científica y un clamor ético; desde entonces, iniciativas como SEI han buscado dotarla de definición precisa, arraigo social y eficacia normativa, para que el cuidado de la Tierra deje de ser un mandato moral meramente exhortativo y se convierta en obligación legal exigible a escala planetaria en relación con el cuidado de la Casa Común.

Dos años después, en 1972, Olof Palme retomó públicamente el término en su discurso inaugural de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano (Estocolmo), denunciando que los estragos de la guerra constituían un ecocidio que exigía atención inmediata de la comunidad internacional:

> The immense destruction brought about by indiscriminate bombing by large scale use of bulldozers and herbicides is an outrage, sometimes described as ecocide, which requires urgent international attention[164].
> [La inmensa destrucción causada por los bombardeos indiscriminados y por el uso a gran escala de bulldozers y herbicidas es un ultraje, a veces

[161] Recuperado en https://shotprometheans.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/09/hay-9.pdf
[162] (… and a Plea to Ban "Ecocide", 1970)
[163] Traducción propia.
[164] Ver en Canal FPFESTIVAL. (05 de Agosto de 2012). *Palme Stockholm Conference 1972*. https://youtu.be/0dGIsMEQYgI?si=4B7r9cPjkQbWlJlF (min. 8:21 a min. 8:39).

> descrito como ecocidio, que requiere una atención internacional urgente][165].

A partir de ese hito, la noción fue madurando en el campo jurídico: en 1973, Richard A. Falk exploró vías para su reconocimiento en el derecho internacional, y en 1996 Mark Allan Gray avanzó en su análisis doctrinal con miras a su tipificación como crimen internacional. La propuesta reapareció con nuevo vigor en distintos movimientos ecologistas y en la literatura especializada en derecho ambiental, hasta que en 2010 la abogada británica Polly Higgins formuló ante las Naciones Unidas una propuesta concreta de enmienda al Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional para incluir el ecocidio como quinto crimen internacional.

A finales de 2020, la Fundación Stop Ecocide convocó a un Panel de Expertos Independientes para elaborar la «Definición legal de ecocidio». Integrado por 12 juristas de distintas regiones, el Panel reunió un "conjunto equilibrado de conocimientos y experiencias en derecho penal internacional, derecho medioambiental y derecho climático"[166], con el objetivo de proponer una redacción operativa incorporable al Estatuto de Roma. El resultado fue una fórmula sintética y aplicable que describe el ecocidio como la comisión de actos ilícitos o arbitrarios perpetrados con conocimiento de una probabilidad sustancial de causar daños graves, extensos o duraderos al medio ambiente (Higgins, 2010; Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio, 2021; End Ecocide Sweden, 2022).

> Se entenderá por ecocidio cualquier acto ilícito o arbitrario perpetrado a sabiendas de que existe una probabilidad sustancial de que cause daños graves que sean extensos o duraderos al medio ambiente[167].

Desde entonces, ecocidio se ha consolidado como categoría ética, política y jurídica para reconocer la destrucción ambiental a gran escala como una violación grave del derecho a un ambiente sano y de la vida de los pueblos y demás seres vivientes. En diálogo con la propuesta de Derechos de la Naturaleza, este avance expresa un cambio de paradigma derivado de la devastación planetaria contemporánea: cuestiona el antropocentrismo —que coloca la supremacía humana y la Tierra como recurso— y abre paso a visiones biocéntricas y ecocéntricas, las cuales, respectivamente, plantea una "ética ambiental no antropocéntrica

[165] Traducción propia.
[166] Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. (2021). *Comentario acerca de la definición del ecocidio.* Fundación Stop Ecocidio. https://www.legal-tools.org/doc/6NIT77/pdf/
[167] Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. (2021).

reconociendo el valor intrínseco en seres distintos al humano" (Sánchez, 2024. p. 21), y que "atribuye la misma importancia a organismos vivos y no vivos" (p. 23).

Todavía, podemos incluir un enfoque más, el fluminismo: una nueva ética del amor y una nueva posición filosófica, alternativa al biocentrismo, al ecocentrismo y al antropocentrismo; una ética ecológica que valora ante todo los procesos vitales interconectados esenciales para la abundancia de nuestra única biosfera, de modo que las formas de vida individuales y los ecosistemas resultan indispensables para ese fin (Batteson, 2020, pp. 16, 20). Finalmente, reconocer el ecocidio como crimen, implica desplazar la mirada del ser humano como 'dueño' hacia la comprensión de que habitamos un entramado interdependiente, donde la justicia ambiental se expande más allá de lo humano para integrar la dignidad y el cuidado de toda forma de vida

En Colombia, el término aparece de forma expresa en la jurisprudencia penal reciente. La Sala Penal de la Corte Suprema de Justicia, en sentencia del 9 de diciembre de 2021, al revisar el Título XI del Libro II del Código Penal, dejó constancia de su inclusión normativa: "El Código Penal, en el Libro II, Título XI, Capítulo I, consagra los delitos contra los recursos naturales […]. Igualmente, en el Capítulo II del mismo Título incluyó el delito de daños en los recursos naturales y ecocidio" (p. 12)[168]. Y precisó más adelante: "A su turno, el artículo 333 regula el delito de daños en los recursos naturales y ecocidio" (p. 13)[169].

En efecto, la Ley 2111 de julio de 2021, "por medio de la cual se sustituye el Título XI 'De los delitos contra los recursos naturales y el medio ambiente' de la Ley 599 de 2000…", reordena el capítulo «De los daños en los recursos naturales» e incorpora la figura en el artículo 333: Daños en los recursos naturales y ecocidio, estableciendo sanciones penales y pecuniarias. Su parágrafo primero fija un alcance material que orienta la interpretación judicial "Para los efectos de este artículo se entiende por ecocidio, el daño masivo y destrucción generalizada, grave y sistémica de los ecosistemas"[170].

En el plano internacional[171], el ecocidio atraviesa hoy una fase de consolidación jurídica y política. Diversos Estados y foros multilaterales estudian su incorporación formal al Estatuto de Roma, lo que supondría

---

168 Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal. (2021, 9 de diciembre). *Sentencia SP5664-2021, Radicación n.º 51380* (M. P. Patricia Salazar Cuéllar).

169 Ibid.

170 Colombia. Congreso de la República. (2021, 29 de julio). *Ley 2111 de 2021. Por medio de la cual se sustituye el Título XI "De los delitos contra los recursos naturales y el medio ambiente" de la Ley 599 de 2000, se modifica la Ley 906 de 2004 y se dictan otras disposiciones*. Diario Oficial No. 51.761.

171 Ver en Killean, R., & Short, D. (2025). A critical defence of the crime of ecocide. *Environmental Politics*, 1–21. https://doi.org/10.1080/09644016.2025.2492441; Minkova, L. (2024). Ecocide, Sustainable Development and Critical Environmental Law Insights, *Journal of International Criminal Justice*, Volume 22, Issue 1 (81–97).

reconocer la destrucción ambiental masiva como crimen internacional y, con ello, redefinir la relación entre derecho, justicia y medio ambiente (Killean & Short, 2025; Minkova, 2024; Fernández-Soler, 2017). La propuesta del Panel de Expertos Independientes (2021) y el trabajo de la Fundación Stop Ecocide (Mehta & Higgins, 2019) han sido decisivos para perfilar sus parámetros jurídicos y éticos, así como para anclar el debate en estándares de prueba, *mens rea* y umbrales de gravedad.

En el ámbito académico, el concepto desborda la técnica legal y se afirma como noción filosófica y civilizatoria que interpela las bases antropocéntricas del pensamiento moderno. Estudios recientes —como los de Knox & Whyte (2025)— subrayan que su reconocimiento no se agota en penalizar la devastación ecológica: implica promover un nuevo pacto de convivencia planetaria orientado por el respeto, la interdependencia y la reparación ecológica. En este sentido, ecocidio se vuelve signo de época: un puente entre la justicia humana y la justicia de la Tierra, capaz de articular transformaciones normativas con cambios culturales y pedagógicos a la altura de la crisis ambiental.

El concepto de ecocidio avanza, de manera sostenida, hacia su consolidación como categoría vertebral del derecho penal internacional y del pensamiento ambiental contemporáneo. Su discusión desborda el perímetro jurídico y opera como catalizador de conciencia ética y política frente a la devastación planetaria, al tiempo que reordena lenguajes técnicos, sensibilidades públicas y agendas institucionales. Como advierten Killean & Short (2025), Minkova (2024) y Knox (2025), su adopción formal en el Estatuto de Roma tendría efectos reconfiguradores sobre la idea de justicia global, al incorporar la protección del ambiente como pilar de la paz y la seguridad internacionales, y al exigir criterios claros de prevención, responsabilidad, reparación y restauración ecológica.

En paralelo, la reflexión latinoamericana —con Fernández-Soler (2017) entre sus voces— subraya que la tipificación debe ir acompañada de una mutación cultural profunda: reconocer el ecocidio no es sólo penalizar el daño, sino reconfigurar la relación de la humanidad con la Tierra desde una ética de interdependencia, cuidado y límites. En este sentido, el término se vuelve emblema de una nueva racionalidad ecológica que orienta la acción jurídica, pedagógica y política: una racionalidad que sitúa el respeto por la vida en todas sus

https://doi.org/10.1093/jicj/mqae006; Fernández-Soler, R. (2017, 21 de diciembre). *El ecocidio: ¿crimen internacional?* Documento de Opinión 128/2017. Instituto Español de Estudios Estratégicos (IEEE). https://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2017/DIEEEO128-2017_Ecocidio_RoselSoler.pdf; Knox, R., & Whyte, D. (2025). Law's quick fix? Ecocide, social transformation and the pitfalls of criminalisation. *Environmental Politics*, 1–20. https://doi.org/10.1080/09644016.2025.2492443

formas como principio rector del futuro civilizatorio y como criterio operativo para el diseño de instituciones, políticas públicas y prácticas ciudadanas a la altura del siglo XXI.

Desarrollo de la pasantía

Bio-manifiesto con enfoque en la vida

La creación de un bio-manifiesto más que un trámite, es una respuesta necesaria a una urgencia compartida. Durante la visita de Stop Ecocidio Américas a Colombia se subrayó la importancia de reactivar y concluir el documento que recogía las ideas centrales de Colombia Sin Ecocidio (CSE) frente a la creciente vulneración de las condiciones de habitabilidad de la vida. Ese texto —congelado hasta entonces— debía presentarse el 9 de mayo de 2024 en el marco de las actividades académicas de SEI en Bogotá. Asumí el encargo de impulsar su redacción, entendiendo que no se trataba sólo de cerrar un expediente, sino de afinar una voz colectiva para la defensa de la Vida en su casa común, la Tierra.

El trabajo tomó forma en reuniones y conversaciones donde propuse incorporar imaginación y creatividad, pero, sobre todo, reconocer el *derecho a la creatividad de la Tierra*. Esa orientación bebía de la "fibra ambiental" del Doctorado en Estudios Artísticos (DEA-UD), cuya pregunta guía encaja con la exigencia de este tiempo:

> sea posible la emergencia de otros conocimientos, otros mundos posibles, como resultado de otros modos de relación con los otros y con la naturaleza, que den lugar a otros modos de ser, de estar, de indagar, crear y vivir (DEA-UD, 2018, p. 16).

En esa línea, sugerí que el manifiesto no se limitara a listar compromisos humanos, sino que se dejara atravesar por una *aesthesis* descolonizada que reconoce la potencia creadora de la naturaleza. La reflexión de Mignolo y Gómez aportó aquí un quicio conceptual:

> […] al descolonizar el mundo de lo vivo (lo sensible y lo sintiente) se libera la capacidad creadora de la mayoría de los seres humanos; […] se

> libera también a la naturaleza de la opresión del antropocentrismo para llevar la vida a florecer de otros modos; […] al liberar las aesthesis y a la naturaleza, la verdadera creadora sería la naturaleza o Pachamama que crea a los creadores en general, distribuyendo las potencias creadoras para la conservación de la vida y no tanto genios para dar reglas al arte […] (Mignolo y Gómez, 2021, p. 105).

Desde ese horizonte, actualizar el documento como *bio-manifiesto* más que un gesto retórico: hace del prefijo *bio* un énfasis que se centra en la continuidad y reproducción de la Vida, y evita que el texto quede como mera declaración política de buenas intenciones. Además, se dialoga con el lenguaje jurídico que reconoce a *la naturaleza como sujeto de derechos*, al tiempo que exige precisar cómo orientar la acción pública, la pedagogía y las prácticas comunitarias.

En el proceso, adoptamos una definición de manifiesto —planteada por Denise Alonso— como expresión de principios y valores de un colectivo ante un problema que demanda posición, horizonte y acciones. Ello nos llevó a dos preguntas cardinales: ¿defendemos la naturaleza porque la necesitamos o porque tiene valor en sí misma? y ¿desde qué enfoque —antropocéntrico, ecocéntrico o biocéntrico— fundamos esa defensa? La respuesta perfila identidad y ética del grupo. Asimismo, acordamos que el manifiesto debía *incidir*: organizar y cohesionar hacia adentro, y, hacia afuera, presentarnos ante la sociedad con una estructura clara —contexto, problema, objetivos y plan de acción— que habilite interlocución con academia, instituciones y ciudadanía.

La historia de los manifiestos muestra su potencia para catalizar transformaciones sociales, culturales y políticas: condensan diagnósticos y aspiraciones, movilizan voluntades y reconfiguran sensibilidades. Desde los manifiestos artísticos de vanguardia hasta los textos político-ambientales, su fuerza radica en reunir voces diversas bajo un propósito común y convertirlas en llamados operativos a la acción.

En ese linaje, el *Manifiesto de Tutzinger*[172] (2002) situó la cultura y la estética en el centro del desarrollo sostenible, interpela a los responsables de políticas y a la Cumbre de Johannesburgo para integrar la cultura como eje tan

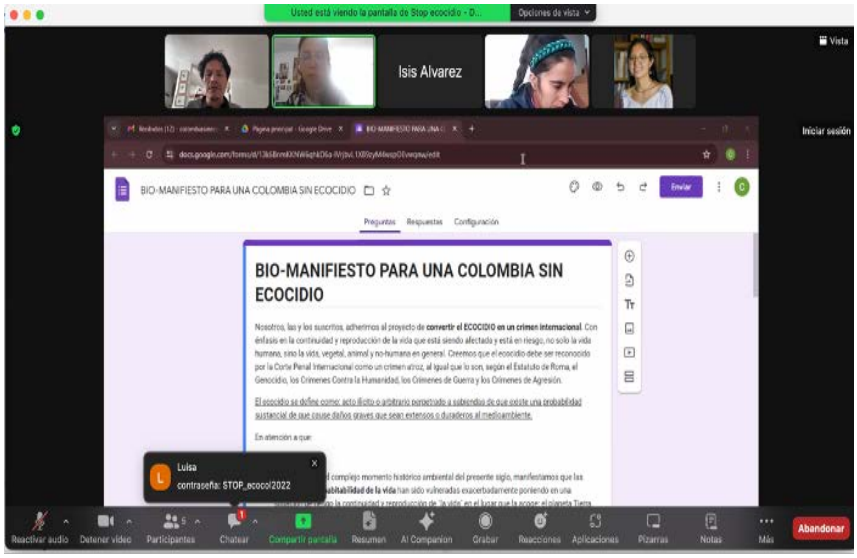
[172] Este manifiesto se originó en la conferencia Estética de la Sostenibilidad, celebrada del 20 al 22 de abril de 2001 en la Academia Protestante de Tutzing. Los participantes representaron todo el espectro del diseño creativo: arte, arquitectura, cine, diseño, publicidad, desarrollo municipal y rural, así como los sectores de la ecología y la sostenibilidad. Ver en Tutzinger Manifesto. (2002). *For the strengthening of the cultural-aesthetic dimension of sustainable development*. Recuperado en https://transferenciasarteyciencia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/manifiesto-tutzinger.pdf

relevante como la economía, la ecología y lo social. Su tesis axial puede resumirse así: «la sostenibilidad necesita y produce cultura», pues genera nuevas formas de comunicación, acción y sentido capaces de equilibrar intereses económicos, ecológicos y sociales.

Nuestra lectura, sin embargo, formula una ampliación crítica a la altura del presente ecológico: aun reconociendo su valor, el planteamiento de Tutzinger, centrado en el derecho a la creatividad de las futuras generaciones humanas, deja *fuera de cuadro* la creatividad de la Tierra. El bio-manifiesto que impulsamos busca precisamente ese corrimiento de foco: no sólo garantizar condiciones para la creación humana, sino acoger y proteger la potencia creadora de los ecosistemas —ríos, suelos, bosques, ciclos— como criterio orientador de políticas, diseño institucional y prácticas ciudadanas.

Así, el bio-manifiesto se vuelve una pieza bisagra entre arte, derecho y pedagogía pública: afirma la Vida como principio rector, reconoce a la Tierra como coautora de mundos posibles y traduce esa convicción en compromisos verificables. No es únicamente un texto; es una *vía social de cuidado* que organiza una comunidad de práctica, desplaza el imaginario de la denuncia solitaria hacia la co-creación y habilita, con lenguaje claro, el tránsito de la sensibilidad al argumento y del argumento a la acción.

Imagen 65.
Reunión con grupo Stop Ecocidio Américas para Construcción del bio-manifiesto colectivamente[173]
Foto de pantalla: John Nomesqui.



[173] En la imagen: John Nomesqui (Doctorado en Estudios Artísticos); Denise Alonso (Coordinadora Stop Ecocidio Américas); Isis Álvarez (Colombia Sin Ecocidio); Luisa Fierro (Colombia Sin Ecocidio) y Jeniffer Trujillo (Colombia Sin Ecocidio)

La primera experiencia del árbol-telar con el grupo CSE resultó decisiva para la escritura del bio-manifiesto: convirtió una intuición en práctica, permitió escuchar el territorio en acto y ofreció un laboratorio vivo donde poner a prueba el léxico, los principios y los compromisos que el texto debía recoger. Al tejer juntas y juntos, emergieron voces, ritmos y necesidades que no cabían en un borrador abstracto; allí la sensibilidad del hacer moduló el decir, y el manifiesto empezó a ganar textura, cuerpo y dirección.

En ese proceso, la docente Doris Ladino formuló una pregunta que se volvió brújula:

> ¿Cómo presentar el manifiesto de una forma pedagógica, comprensible y profunda para la ciudadanía?»

Su advertencia fue igualmente clara:

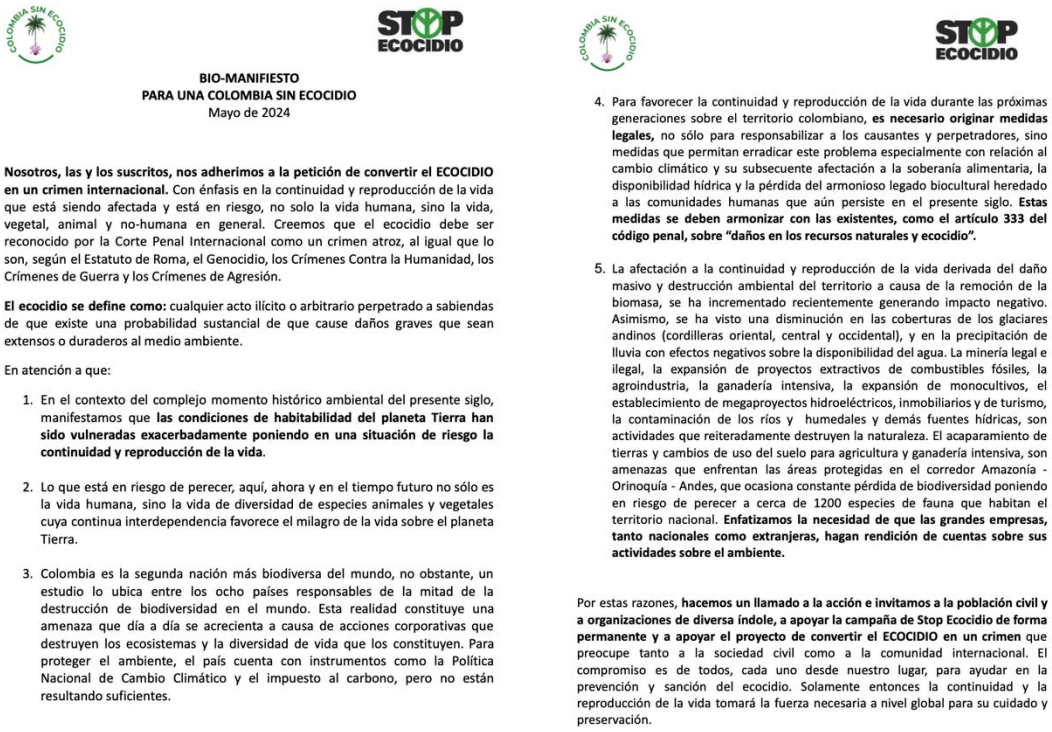
> Si el texto carece de base teórica y contextual, corre el riesgo de ser efímero.

El desafío, entonces, no era sólo redactar, sino dotar al documento de raíces, continuidad y sentido —como una planta que se aferra, crece y se expande—, de modo que pudiera orientar acciones, dialogar con públicos diversos y sostenerse en el tiempo sin perder densidad.

Con ese espíritu se afinó la redacción del bio-manifiesto de CSE: se aclaró el contexto, se precisaron los fundamentos, se cuidó la inteligibilidad sin sacrificar rigor y se vinculó cada principio con prácticas concretas de cuidado y de incidencia. La experiencia del árbol-telar ordenó la pedagogía del texto: lenguaje claro, anclaje territorial, hospitalidad para la lectura colectiva y convocatorias abiertas a la acción. Así, el manifiesto dejó de ser un mero pronunciamiento para convertirse en una herramienta viva de educación pública.

En función de que ese carácter vivo se hiciera visible, el bio-manifiesto se compartió con distintas comunidades y fue impreso en un *banner* que permaneció adherido a un árbol en el lugar de la acción de regeneración simbólica con el árbol-telar. Ese gesto performativo —leer el manifiesto al pie de un árbol, en el mismo espacio donde se teje— encarnó su propósito: que el texto no se quede en la página, sino que habite el territorio, convoque conversación, y ayude a sostener, con raíces y puntadas, una ética común de cuidado de la Vida.

Imagen 66.
Biomanifiesto



BIO-MANIFIESTO
PARA UNA COLOMBIA SIN ECOCIDIO
Mayo de 2024

Nosotros, las y los suscritos, nos adherimos a la petición de convertir el ECOCIDIO en un crimen internacional. Con énfasis en la continuidad y reproducción de la vida que está siendo afectada y está en riesgo, no solo la vida humana, sino la vida, vegetal, animal y no-humana en general. Creemos que el ecocidio debe ser reconocido por la Corte Penal Internacional como un crimen atroz, al igual que lo son, según el Estatuto de Roma, el Genocidio, los Crímenes Contra la Humanidad, los Crímenes de Guerra y los Crímenes de Agresión.

El ecocidio se define como: cualquier acto ilícito o arbitrario perpetrado a sabiendas de que existe una probabilidad sustancial de que cause daños graves que sean extensos o duraderos al medio ambiente.

En atención a que:

1. En el contexto del complejo momento histórico ambiental del presente siglo, manifestamos que **las condiciones de habitabilidad del planeta Tierra han sido vulneradas exacerbadamente poniendo en una situación de riesgo la continuidad y reproducción de la vida**.

2. Lo que está en riesgo de perecer, aquí, ahora y en el tiempo futuro no sólo es la vida humana, sino la vida de diversidad de especies animales y vegetales cuya continua interdependencia favorece el milagro de la vida sobre el planeta Tierra.

3. Colombia es la segunda nación más biodiversa del mundo, no obstante, un estudio lo ubica entre los ocho países responsables de la mitad de la destrucción de biodiversidad en el mundo. Esta realidad constituye una amenaza que día a día se acrecienta a causa de acciones corporativas que destruyen los ecosistemas y la diversidad de vida que los constituyen. Para proteger el ambiente, el país cuenta con instrumentos como la Política Nacional de Cambio Climático y el impuesto al carbono, pero no están resultando suficientes.

4. Para favorecer la continuidad y reproducción de la vida durante las próximas generaciones sobre el territorio colombiano, **es necesario originar medidas legales,** no sólo para responsabilizar a los causantes y perpetradores, sino medidas que permitan erradicar este problema especialmente con relación al cambio climático y su subsecuente afectación a la soberanía alimentaria, la disponibilidad hídrica y la pérdida del armonioso legado biocultural heredado a las comunidades humanas que aún persiste en el presente siglo. **Estas medidas se deben armonizar con las existentes, como el artículo 333 del código penal, sobre "daños en los recursos naturales y ecocidio".**

5. La afectación a la continuidad y reproducción de la vida derivada del daño masivo y destrucción ambiental del territorio a causa de la remoción de la biomasa, se ha incrementado recientemente generando impacto negativo. Asimismo, se ha visto una disminución en las coberturas de los glaciares andinos (cordilleras oriental, central y occidental), y en la precipitación de lluvia con efectos negativos sobre la disponibilidad del agua. La minería legal e ilegal, la expansión de proyectos extractivos de combustibles fósiles, la agroindustria, la ganadería intensiva, la expansión de monocultivos, el establecimiento de megaproyectos hidroeléctricos, inmobiliarios y de turismo, la contaminación de los ríos y humedales y demás fuentes hídricas, son actividades que reiteradamente destruyen la naturaleza. El acaparamiento de tierras y cambios de uso del suelo para agricultura y ganadería intensiva, son amenazas que enfrentan las áreas protegidas en el corredor Amazonía - Orinoquía - Andes, que ocasiona constante pérdida de biodiversidad poniendo en riesgo de perecer a cerca de 1200 especies de fauna que habitan el territorio nacional. **Enfatizamos la necesidad de que las grandes empresas, tanto nacionales como extranjeras, hagan rendición de cuentas sobre sus actividades sobre el ambiente.**

Por estas razones, **hacemos un llamado a la acción e invitamos a la población civil y a organizaciones de diversa índole, a apoyar la campaña de Stop Ecocidio de forma permanente y a apoyar el proyecto de convertir el ECOCIDIO en un crimen** que preocupe tanto a la sociedad civil como a la comunidad internacional. El compromiso es de todos, cada uno desde nuestro lugar, para ayudar en la prevención y sanción del ecocidio. Solamente entonces la continuidad y la reproducción de la vida tomará la fuerza necesaria a nivel global para su cuidado y preservación.

Árbol-telar en Jardín Utópico: regeneración simbólica, socialización de la propuesta de ecocidio

La llegada de las y los representantes de SEI a Colombia, a inicios de mayo de 2025, marcó un hito organizativo y simbólico en el proceso. De acuerdo con el cronograma pactado, realizamos una primera visita al Jardín Utópico junto a SEI, CSE y miembros de la junta de acción comunal del barrio La Esmeralda. Fue un recorrido de reconocimiento y escucha: se mapearon flujos peatonales, puntos de encuentro y zonas de cuidado; se revisaron condiciones del suelo, sombras, vientos y posibles anclajes; se acordaron protocolos de seguridad y limpieza; se identificaron árboles y superficies aptas para recibir la intervención sin provocar daño; y se definieron, con la comunidad, los mínimos de hospitalidad y accesibilidad —agua, sombra, señalética, rutas de ingreso— que convierten el espacio en aula abierta.

Con esa base, se delineó la *inserción del árbol-telar* como práctica de regeneración simbólica y herramienta pedagógica: calendario de activación, tiempos de montaje y desmontaje, acopio de materiales (fibras naturales, retazos reciclados, cuerdas) y dispositivos de mediación (círculos breves de palabra, guía de cuidados, registro audiovisual, bitácora de testimonios). Se distribuyeron roles entre mediadoras/es, equipo de documentación y enlaces comunitarios; se previó la lectura del bio-manifiesto, una mesa de información jurídica en lenguaje claro y un espacio de conversación vecinal para traducir preguntas y preocupaciones del territorio en compromisos concretos. La acción quedó, además, articulada con la agenda de SEI: el árbol-telar operaría como preámbulo sensible a la presentación de la propuesta de tipificar el ecocidio como delito internacional para Colombia, de modo que la dimensión afectiva y creativa del gesto en el barrio enlazara con la discusión normativa, y ésta, a su vez, retornara al territorio como horizonte de cuidado y corresponsabilidad. Así, el encuentro inicial no fue una simple visita técnica, sino el comienzo de un pacto situado entre derecho, arte y comunidad para sostener, puntada a puntada, una defensa compartida de la Vida.

Imagen 67.
Primer encuentro con SEI, CSI, Junta de Acción Comunal barrio La Esmeralda[174]



Ya reunidos, la conversación se abrió sobre la necesidad de inscribir en el plano internacional un quinto crimen —el ecocidio— dentro del Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional. Se subrayó que nombrarlo como delito desplaza la narrativa pública y produce un efecto político: el derecho penal opera también de manera simbólica. No es lo mismo que contaminar —y, en la práctica, devastar— la Tierra sea legal a que deje

[174] En la foto: Doris Ladino, Rodrigo Lledó (Director Stop Ecocidio Américas), Luisa Fierro (Coordinadora Colombia Sin Ecocidio), Denise Alonso (Coordinadora Américas in Ecocidio), Isis Álvarez, John Nomesqui, Francisco Saavedra.

de serlo; urgía, por tanto, acelerar el tránsito para que la contaminación y la destrucción del planeta dejen de estar amparadas por la permisividad normativa. Con ese horizonte, se discutió que la propuesta debe diseminarse en múltiples frentes: sociedad civil, ámbitos político-diplomáticos y espacios académicos. Hablamos, en suma, de un cambio cultural y de perspectiva, donde la creación artística cumple un papel clave para sensibilizar y abrir conversación ciudadana en torno al ecocidio.

En ese marco, SEI expuso su objetivo: consolidar el ecocidio como delito ante la CPI, cuya instancia decisoria es la Asamblea de los Estados Partes. Para incorporar el ecocidio en el Estatuto de Roma se requiere la aprobación de dos tercios de los Estados miembros; se mencionó que, hoy, el respaldo explícito es todavía minoritario, lo que obliga a una estrategia combinada de incidencia jurídica y diplomática con participación sostenida en foros internacionales —como la Cumbre de Biodiversidad COP16 realizada en Cali en 2024— de modo que la narrativa del ecocidio permee resoluciones y agendas globales. Paralelamente, se promueven diálogos con liderazgos empresariales, actores políticos y autoridades locales, así como con comunidades de base. En esa línea, se valoró la articulación con el barrio La Esmeralda (Bogotá) como ejemplo de aterrizaje territorial de la propuesta: un puente entre el debate normativo y las prácticas de cuidado que lo vuelven vivible y comprensible en el espacio común.

Adaptaciones a una obra denominada árbol-telar

Por esos días visité el Jardín Utópico —bosque urbano del barrio La Esmeralda— para explorar los lugares donde instalar el árbol-telar. Esa caminata tuvo, para mí, el carácter de un tránsito: de un lado quedaba la historia inicial del árbol-telar dentro del circuito del mercado del arte; del otro, la decisión de sacarlo al aire libre como acción viva en el espacio público. En su primera etapa, la pieza perseguía una doble finalidad —concientización ecológica y generación de capital— que pronto se reveló incompatible: el mismo gesto que pretendía cuidar la Tierra corría el riesgo de volverse mercancía. Elegí entonces otro rumbo: no presentar más el árbol-telar como "obra de arte", sino como práctica creativa situada y compartida.

Ese giro exigió una primera adaptación conceptual. Dejar de llamarlo "obra" no fue un simple cambio de etiqueta, sino de intención creadora: soltar la potestad autoral como eje, suspender la lógica del *copyright* y abrir el acto creativo a una coautoría ciudadana. No negaré que hubo incomodidad: sentir que "perdía derechos" tocó fibras de un hábito profesional. Pero la pregunta que me sostuvo fue otra: si la Tierra no acapara su

potencia —si no "se reserva" el agua, las montañas, los bosques, los colibríes o las luciérnagas— ¿por qué habría yo de retener lo que, en realidad, busca pertenecer a muchas manos? En ese desplazamiento, comencé a entender el árbol-telar como una licencia ética antes que como un derecho exclusivo: un permiso para que la gente tome, modifique, anude, prolongue.

Siguió una adaptación material. En las versiones de taller yo utilizaba segmentos de troncos talados, trasladados desde calles, patios o pastizales para montarlos en el estudio. Los segmentos eran, en sí, una adaptación mínima: no intervenía su forma, sólo los disponía como estructura textil. Al salir al Jardín Utópico, el principio permaneció —tejer con lo dado—, pero cambió el modo: el entorno pedía elegir árboles y superficies que no sufrieran daño, pensar anclajes reversibles, prever lluvias y vientos, y optar por fibras naturales o reutilizadas que dialogaran con el lugar. La pieza dejó de "importarse" desde el taller para aparecer con y en el territorio.

Vino, entonces, la adaptación pedagógica y de mediación. Para que el árbol-telar fuera apropiable por la ciudadanía, hizo falta diseñar dispositivos sencillos: un momento breve de bienvenida, instrucciones claras de cuidado, tiempos abiertos de participación, lectura compartida del bio-manifiesto, registro de voces y una bitácora de compromisos. La figura del "autor" se convirtió en la de mediador-cuidador: alguien que provee materiales, habilita condiciones, escucha ritmos del barrio y se retira a tiempo para que otras manos continúen. La estética se volvió hospitalidad.

También hubo una adaptación ética. Me propuse deflexionar: apartarme de la corriente que tematiza el dolor ecológico para capitalizarlo en imágenes conmovedoras. No se trataba de extraer afectos del duelo para producir un objeto más, sino de cultivar vínculos que sostuvieran prácticas de cuidado. De ahí el marco que llamo creación-adaptación: ajustar pensamiento, fines y medios: del ego creador a la co-creación; del objeto al proceso; de la propiedad al uso común; del espectáculo al aprendizaje compartido.

Por último, una adaptación organizativa: roles distribuidos, protocolos de seguridad, acuerdos con la comunidad, señalética de bajo impacto, limpieza y mantenimiento. El árbol-telar ganó así una gobernanza vecinal: no una pieza clausurada por su autor, sino una trama abierta con custodias rotativas y memoria en curso. En conjunto, estas adaptaciones dan forma a un cambio de óptica: el árbol-telar deja de producir "valor" para el arte y comienza a producir mundo —puntada a puntada— en el lugar donde la vida cotidiana pone sus raíces.

Imagen 68.
Invitación a acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".



Por un mundo sin ecocidio. Encuentro artístico y participativo con SEI, fue el slogan que direccionó la acción artística dentro del Jardín Utópico. Propiamente, la acción del árbol-telar fue presentada como *intervención artística expandida "Regeneración simbólica-textil de un árbol talado"*. En dicho encuentro, se realizó un recorrido dentro del lugar y finalizó con una conferencia sobre ecocidio.
Se realizó la acción de tejido comunitario con vecinos del barrio La Esmeralda y la comitiva de SEI.

Imagen 69.
Adecuación de árbol-telar 2. Acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024. Foto: John Nomesqui.



Imagen 70.
Adecuación de árbol-telar 2. Acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: 2024. Foto: John Nomesqui.



Imagen 71.
Acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: mayo 09 de 2024. Foto: Santiago Valencia.



El ajuste en la motivación creadora supuso desplazar el árbol-telar del horizonte galerístico —donde funcionaba como fuente de ingreso y objeto de intercambio— hacia una finalidad más coherente con los conceptos de solastalgia y ecocidio: *regenerar*. No se trataba ya de producir valor para un circuito, sino de producir cuidado para un territorio. La obra dejó de orientarse por la lógica de la exhibición y comenzó a

orientarse por la lógica del amparo: sostener procesos, habilitar conversación, reparar vínculos dañados entre cuerpos y entorno.

Imagen 72.
Acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: mayo 09 de 2024. Foto: Santiago Valencia.



En el ámbito abierto del Jardín Utópico aprendí a dejar entrar lo que no controlo: la intemperie, los ritmos del barrio, la temporalidad de las lluvias y los vientos, las interrupciones imprevistas, los silencios y las irrupciones de quien llega, mira, pregunta o anuda sin pedir permiso. Aceptar lo azaroso, lo incierto y lo contingente no fue una renuncia sino una *condición de posibilidad* para que la idea creativa se volviera común. El árbol-telar se convirtió así en un anfitrión más que en un autor: un dispositivo que ofrece hospitalidad a lo imprevisto.

Imagen 73.
Acción de intervención artística expandida
"Regeneración simbólica-textil de un árbol talado".
Jardín utópico. Barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Fecha: mayo 09 de 2024.. Foto: Santiago valencia.



Este viraje implicó también abrirse a *materialidades otras* y a *participaciones otras*. Fibras naturales y retazos reutilizados sustituyeron a los insumos de taller; nudos de manos conocidas y de manos anónimas fueron trenzando una memoria compartida que no necesita firma. Acepté intervenciones de personas a las que quizá no volveré a ver, y en ese gesto entendí que la potencia del árbol-telar no descansa en la identidad del creador, sino en la *circulación del cuidado*: cada puntada agrega mundo, cada aporte anónimo ensancha la pertenencia. Regenerar, en este contexto, es dejar que la obra sea un *bien relacional*: un lugar donde la Tierra y la comunidad, juntas, ensayan modos de seguir viviendo.

La pieza incorpora materiales reutilizados y resignificados —restos de telas, fibras sintéticas, cordeles y fragmentos recogidos de lo cotidiano— que se entrelazan con fibras naturales como algodón o lana virgen. Esa mezcla no es decorativa: hace visible la tensión entre lo artificial y lo orgánico, lo industrial y lo ancestral, y, al hacerlo, declara una apuesta por *regenerar el vínculo* entre el ser humano y la Tierra, abre un cauce donde el sentimiento de solastalgia pueda procesarse mediante la creación compartida. Desde esa lógica surgieron adaptaciones decisivas: integrar materiales del entorno inmediato —ramas, hojas secas, semillas caídas— y expandir el gesto hacia una *metodología participativa de la aparición* que permite sumar, sin curaduría restrictiva, "fibras-otras" y mensajes simbólicos. La pieza se volvió así un *habitante pedagógico y afectivo*: una presencia que enseña y acompasa, capaz de convocar la participación y de activar un *regenerar simbólico* sobre el cuerpo herido de un árbol talado, con una sencilla consigna: tejer juntas y juntos, incluso sin coincidir en el mismo tiempo.

En el horizonte del ecocidio, estas adaptaciones asumen el sentido de una *resistencia simbólica*. Allí donde la tala indiscriminada y la devastación cancelan posibilidades de vida, el acto de tejer sobre el corte opera como *contracreación*[175]: donde hubo interrupción, se restituye conexión; donde hubo silencio, aparece diálogo; donde hubo pérdida, se ensaya cuidado. La adaptación deja de ser una respuesta meramente funcional y se vuelve un

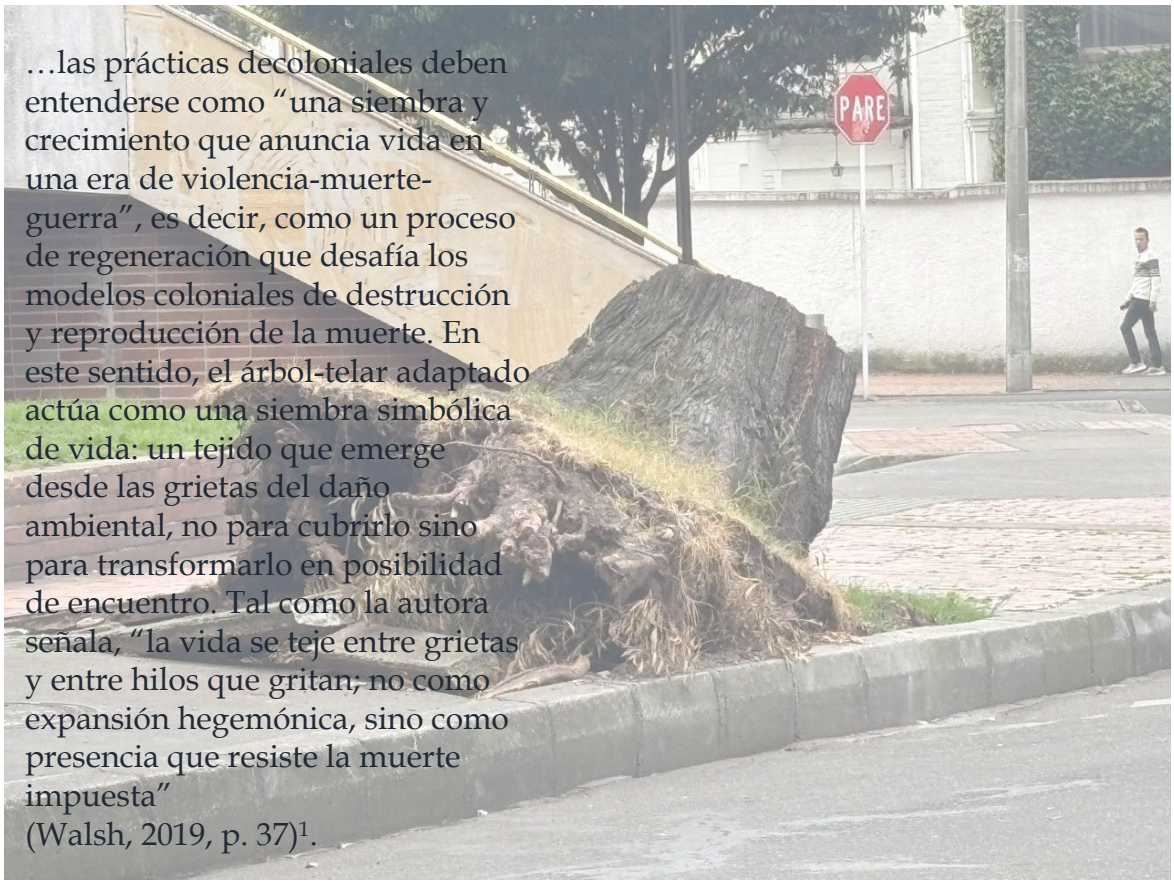
[175] Con el término "contracreación" aludo a una acción creativa que se opone o responde críticamente a un acto de destrucción. En este contexto, se usa para describir una forma de creación que surge desde la herida: allí donde el ecocidio o la tala han interrumpido la vida, el gesto artístico se convierte en un modo de restituir vínculos, reconstruir sentido y generar vida simbólica. Es "contra-creación" porque no solo crea, sino que resiste: desafía las lógicas de devastación y consumo propias del sistema moderno-colonial. Mientras la creación industrial suele producir desarraigo y pérdida, la contracreación busca re-enlazar**,** re-tejer y sanar; es un acto ético y estético de regeneración que transforma el daño en posibilidad de encuentro y renacimiento. El término 'contracreación' no cuenta con una autoría académica consolidada. Podría fundamentarse teóricamente con conceptos próximos como 'creación resistente' de Didi-Huberman, especialmente en obras como *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) y *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) donde reflexiona sobre la persistencia de la imagen y el acto creativo como resistencia frente a la destrucción y la oscuridad. De igual manera con 'poética de la reparación' de Gaston Bachelard en textos como *La poétique de l'espace* (1957) y *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), donde explora cómo la imaginación y el habitar poético reparan la relación entre el ser humano y el mundo. Finalmente, con el término 'reexistencia' (Walsh) por ejemplo en *Interculturalidad, Estado, Sociedad* (2009) y *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2013), donde la autora define la reexistencia como una praxis de vida que desafía las lógicas coloniales de muerte.

proceso creativo de reparación: cada intervención comunitaria imagina y construye alternativas al desastre, torna visible la interdependencia y ensaya modos de mundo que no dependen de la mercancía, sino del vínculo. Adaptar, en este sentido, reconfigura la sensibilidad artística para *situarla en el territorio herido*: la creación se convierte en un espacio de escucha, de restauración y de esperanza, un lugar donde el dolor ecológico encuentra tramas que lo sostienen y lo transforman.

Este desplazamiento dialoga con la crítica de Enrique Leff (2010)[176] a la modernidad que dominó a la naturaleza reduciéndola a recurso. Si la crisis ambiental es también una *crisis del conocimiento*, la respuesta no puede limitarse a innovaciones técnicas "asépticas"; exige una *racionalidad ambiental* que recupere sentidos simbólicos, diversidad y autonomía frente a los discursos uniformadores del capital. En esa clave, el árbol-telar no se "mejora" como objeto: *se inscribe* como práctica simbólica que reabre el diálogo entre cultura y naturaleza, habilita otras narrativas del ambiente y reconstruye su sentido social a partir de la experiencia encarnada del cuidado.

A la vez, la noción de *solastalgia* propuesta por Glenn Albrecht (2005)[177] ilumina la dimensión afectiva del gesto. Tejer colectivamente, con fibras locales y materiales reapropiados, funciona como un *antídoto poético* ante el dolor de habitar un territorio que se degrada mientras seguimos en él: los nudos registran duelos y a la vez los tramitan; las hebras encadenan memorias dispersas; las manos—anónimas o conocidas—componen una conversación táctil que no requiere palabras para decir "estamos aquí, cuidando". Así, la *adaptación creativa* del árbol-telar se vuelve una forma situada de tramitar la solastalgia mediante *co-creación simbólica*: un aprendizaje compartido que, puntada a puntada, rehace el lazo entre cuerpos, lugares y ecosistemas, y nos entrena para habitar con dignidad en tiempos de desorden climático.

[176] Leff, E. (2010). *Racionalidad ambiental: La reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI Editores.
[177] Albrecht, G. (2005). *Solastalgia: A new concept in human health and identity. Philosophy, Activism, Nature, 3*, 41–55. https://doi.org/10.3316/INFORMIT.358424498150464



Arturo Escobar (2018)[178] plantea que, para vivir bien en un planeta en crisis, necesitamos *diseñar ontologías relacionales*: no sólo nuevos objetos, sino formas de existencia que reorganicen vínculos entre humanos, más-que-humanos y territorios. Las adaptaciones del árbol-telar encarnan ese desplazamiento: el arte deja de entenderse como pieza contemplativa y se vuelve *proceso relacional y regenerativo*, un dispositivo común que activa verbos —escuchar, anudar, hospedar, cuidar— y articula materiales, cuerpos y ciclos del lugar. En lugar de exhibir un "resultado", la práctica modela un *cómo*: protocolos de cuidado, hospitalidad para la participación, gobernanza vecinal, elección de fibras y anclajes de bajo impacto, registro de memorias y modos de devolución al territorio. Así, la creación opera como *diseño en y con el lugar*, se ensaya así una ontología donde la Tierra no es un fondo pasivo, sino coautora de mundos posibles.

[178] Escobar, A. (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.

Desde la perspectiva decolonial que desarrolla Catherine Walsh (2020)[179], estas prácticas son *siembra y crecimiento* de vida en medio de la violencia y la muerte producidas por matrices coloniales. No reparan para volver al "antes", sino que abren *posibilidades nuevas* allí donde el daño dejó grietas. Las prácticas decoloniales son una siembra y crecimiento que anuncia vida en una era de violencia-muerte-guerra. La vida se teje entre grietas y entre hilos que gritan; no como expansión hegemónica, sino como presencia que resiste la muerte impuesta (Walsh, 2019, p. 37).

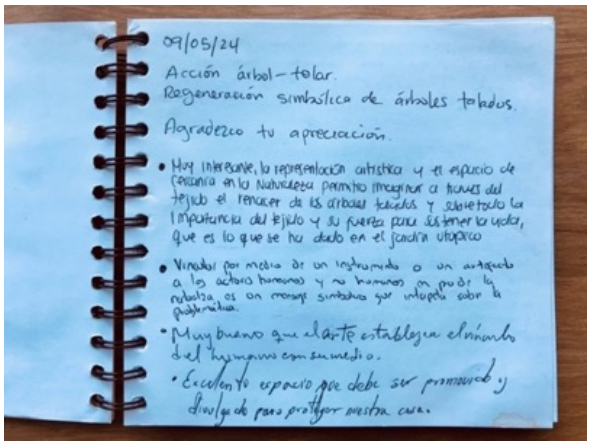
En ese sentido, el árbol-telar adaptado actúa como *siembra simbólica*: un tejido que no oculta la herida, sino que la convierte en *lugar de encuentro* y corresponsabilidad. Su potencia no reside en el objeto final, sino en la *trama de vínculos* que convoca: cuidados compartidos, reciprocidades, compromisos que perduran más allá del momento de activación. La obra, así, *encarna la reproducción no colonial de la vida*: en vez de extraer valor del dolor, redistribuye agencia creativa; en lugar de imponer una forma, habilita un entramado plural de manos y voces. El resultado es una práctica artística que, puntada a puntada, *regenera relación* con la Tierra y educa la sensibilidad pública hacia una convivencia basada en interdependencia, cuidado y esperanza.

Concluyó la primera acción ciudadana *Por un mundo sin ecocidio*, un encuentro artístico y participativo que, pese a la lluvia intensa, se sostuvo en el gesto común de *regenerar simbólicamente* un árbol talado. Bajo capuchas y paraguas improvisados, las fibras mojadas siguieron encontrándose; cada nudo afirmó la persistencia de la comunidad y convirtió el aguacero en parte de la obra: la intemperie como maestra, el cuidado como lenguaje. De ese hacer compartido quedaron voces que dan cuenta del sentido de la jornada y de la trama de afectos que la sostuvo.

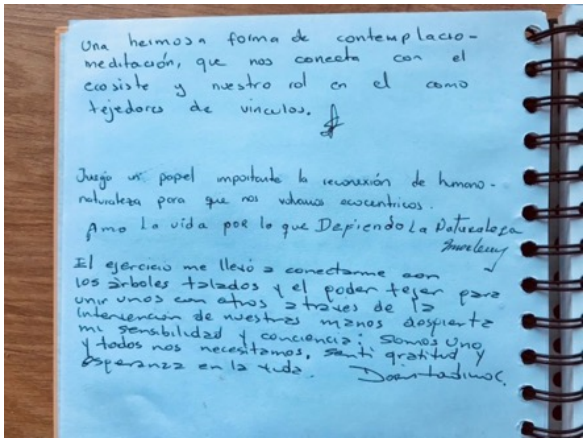
A continuación, se presentan algunas de esas palabras escritas:

[179] Walsh, C. (2020). *Decolonialidad en/desde América Latina y el Caribe: Una reflexión pedagógica desde la vida.* Glasgow: University of Glasgow.

Imagen 74-75-76.
Acción de intervención artística
de regeneración simbólica-textil de un árbol talado.
Apreciaciones de algunos participantes.
Fecha: mayo 09 de 2024. Foto: John Nomesqui.



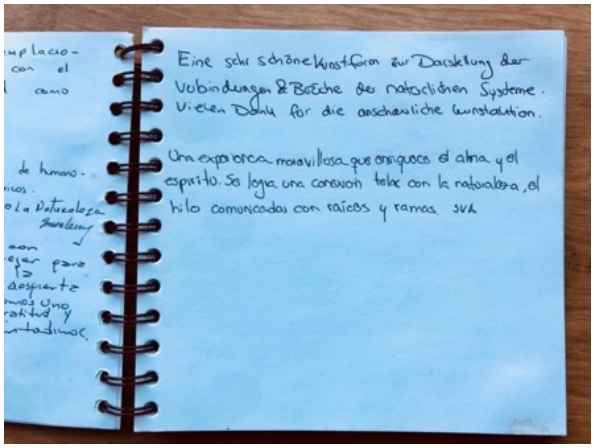
Muy interesante la representación artística y el espacio de cercanía en la naturaleza permitió imaginar a través del tejido el renacer de los árboles talados y sobre todo la importancia del tejido y su fuerza para sostener la vida, que es lo que se ha dado en el Jardín utópico.



Una hermosa forma de contemplación-meditación que nos conecta con el ecosistema y nuestro rol en él como tejedores.

Juega un papel importante la conexión de humano-naturaleza para que nos volvamos ecocéntricos. Amo la vida porque defiendo la Naturaleza.

El ejercicio me llevó a conectarme con los árboles talados y el poder tejer para unir con otros a través de la intervención de nuestras manos despierta mi sensibilidad y conciencia: somos uno y todos nos necesitamos, sentí gratitud y esperanza en vida.



Eine sehr schöne Kunstform zur Darstellung der Verbindungen & […] des natürlichen Systeme. Vielen Dank für die anschauliche […].

Una experiencia maravillosa que enriquece el alma y el espíritu. Se logra una conexión telar con la naturaleza, el hilo comunicados con raíces y ramas.

Acción artística latinoamericana *El arte que inspira la Tierra*

La acción *El arte que inspira la Tierra* emergió como una de las actividades de pasantía con SEI, inscrita en el "Diseño de acción artística en contexto de ecocidio". Al concluir la intervención expandida *Regeneración simbólica-textil de un árbol talado como experiencia ciudadana creativa*, sentí la necesidad de compartir y amplificar el gesto con los nodos de Stop Ecocidio en América Latina. Esa intuición se decantó durante visitas posteriores y solitarias al Jardín Utópico: allí, tejiendo, imaginé el árbol-telar como una creación ciudadana de alcance planetario. Recordé entonces *Playing for Change* —el movimiento global fundado en 2002 que conecta comunidades a través de la música con videos colaborativos y una fundación que impulsa escuelas de arte—, y pensé en un análogo textil-performativo: distintas ciudades, un mismo pulso creativo, una misma llamada a cuidar la Tierra.

En la indagación de antecedentes artísticos vinculados a cambio climático y a la defensa de la Tierra, aparecieron prácticas que se alinean con la propuesta de ecocidio como crimen internacional. Destaca el colectivo internacional *Acting for Climate*, plataforma transnacional donde el arte escénico funciona como vehículo de transformación. Piezas como *Adapting to the Tide* —cortometraje que invita a adaptarnos creativamente a los ritmos del entorno— y *Branché* —performance de circo que convoca a reconectarnos con el bosque— insisten en que la protección de los ecosistemas requiere imaginación estética y horizonte normativo. Entre sus voces, el músico Theo Rekelhof subraya la urgencia de cerrar los vacíos legales: la legislación sobre ecocidio llenará las zonas grises donde operan industrias destructivas y debe introducirse lo antes posible. Nosotros, como artistas, debemos hacer nuestra parte para garantizar que así sea.

Mientras se acercaba la COP16 en Cali (2024) y la prevista participación de SEI, presenté a los grupos latinoamericanos la idea del *árbol-telar como creación ciudadana planetaria*. La recepción fue positiva, aunque no exenta de disenso: en consenso, se propuso no realizar una sola acción sino *habilitar que cada país diseñara su propia intervención* —performance, música, literatura, muralismo, laboratorio textil— para tejer un verdadero diálogo intercultural en favor de la tipificación del ecocidio. La propuesta del árbol-telar quedó como *eje articulador* y metáfora común; cada territorio la adaptó a sus materiales, memorias y urgencias.

Para organizar la jornada, Christopher López (Guatemala Sin Ecocidio) sugirió construir un *mapa visual* que georreferenciara las intervenciones, contemplando múltiples iniciativas por país. En cuanto a la fecha, se

evaluó un rango amplio, pero —atendiendo a la concentración del llamado y a evitar solapamientos— se acordó converger en un solo día: sábado 28 de septiembre de 2024. La coordinación operativa se sostuvo con reuniones por *Meet* y diseño colaborativo en *Canva*: así se consensuó el *flyer* común, el guion mínimo de mediación, los criterios de registro audiovisual y una etiqueta compartida para circulación pública. Las herramientas digitales se volvieron un *taller distribuido*: un espacio de escucha, decisión y co-creación en tiempo real que reflejó el espíritu del proyecto.

El resultado fue un *tejido latinoamericano* donde estética, activismo y ecología se entrelazan sin fronteras: cada acción, situada en su territorio, expandió la conversación pública; la suma compuso una memoria regional que conversa con el horizonte jurídico de SEI. *El arte que inspira la Tierra* cristaliza, así, una metodología: *una red de acciones autónomas, conectadas por una misma ética de cuidado*, capaz de traducir la emoción colectiva en prácticas visibles y de llevar, de la plaza al foro internacional, la insistencia de un principio común—no hay justicia sin justicia para la Tierra.

La propuesta de acción artística y cultural latinoamericana *El arte que inspira la Tierra 2025* fue impulsada por los nodos de la Fundación Stop Ecocidio International —México Sin Ecocidio, Chile Sin Ecocidio, Colombia Sin Ecocidio, Guatemala Sin Ecocidio, Perú Sin Ecocidio y Venezuela Sin Ecocidio— como parte de una estrategia regional de sensibilización y creación colectiva en apoyo a la tipificación del ecocidio como delito internacional. Bajo un título que proyecta su alcance hacia 2025, la iniciativa articuló intervenciones situadas, registros comunitarios y un guion mínimo de mediación que permitiera traducir afectos en acción pública. El conjunto quedó registrado en un video que se presentó en la COP16 (Cali, Colombia, octubre de 2024), dentro de la *Zona Verde*, espacio de participación ciudadana y cultural, donde la memoria audiovisual de las acciones sirvió como puente entre la experiencia territorial y el debate normativo a escala global.

Imagen 77.
Programación por países de acción artística latinoamericana El Arte que inspira la tierra.
Foto de pantalla: John Nomesqui.



La propuesta se concibió como una "acción artística climática colectiva", en resonancia con el lema de la COP16, "Paz con la naturaleza". Su horizonte fue re-generar simbólicamente el vínculo entre humanidad y Tierra, y abrir un diálogo intercultural capaz de atravesar fronteras políticas, territoriales y culturales. No se trató de un evento único, sino de un modo de hacer que convierte la creación en hospitalidad y puente: cada gesto artístico devino ocasión para imaginar justicia ecológica, traduciendo afectos en argumentos y argumentos en prácticas de cuidado visibles.

Para la jornada de septiembre de 2024 acordamos lineamientos técnicos que permitieran *sistematizar y registrar* la acción con criterios compartidos. Se propuso producir *reels* que capturaran el proceso —no sólo el resultado— para mostrar el desarrollo de las intervenciones, integrando mensajes escritos y filmando testimonios breves en formato vertical (9:16). Se recomendó una duración acotada (30–60 segundos), una apertura clara con lugar y fecha, subtítulos para accesibilidad, y cuidado del sonido ambiente. En lo ético-operativo, se subrayó el consentimiento informado de quienes aparecieran en cámara; el uso de materiales de bajo impacto (reutilizados y/o naturales); anclajes reversibles que no dañaran el entorno; y música libre de derechos o autorizada. Para favorecer la edición del video integrador regional, se acordaron plantillas mínimas (rótulos, tipografías legibles), etiquetas comunes (@ElArteQueInspiraLaTierra, @SinEcocidio, @PazConLaNaturaleza), convenciones de nombres de archivos (país_ciudad_fecha_autores) y una carpeta

colaborativa para el envío de materiales. Era, también, otra manera de *tejer desde la diversidad*: unificar lo necesario para reconocernos en una misma trama, sin homogeneizar las voces.

Cada grupo diseñó su propia acción y completó una ficha descriptiva —título, lugar y fecha, integrantes, materiales, propósito, metodología, cuidados del sitio, resultados, aprendizajes y enlaces de registro— y se añadió su matiz y enfoque particular según las preguntas y los lenguajes del territorio. A continuación, se presentan cuatro de las descripciones de las acciones realizadas:

La jornada venezolana se articuló bajo el título general *El arte que inspira la Tierra*, con la pieza performática *Cuerpos En Contra*[180], creación de Levit Aguilar (Fundación Azularte). Dos intérpretes encarnaron, desde la danza y la plástica en movimiento, la tensión entre naturaleza y devastación: el cuerpo como territorio en disputa, la coreografía como lenguaje de supervivencia. La intervención tuvo lugar en el Lago de Maracaibo, uno de los ecosistemas más frágiles y a la vez emblemáticos de Suramérica, y se integró a una jornada de *limpieza de costas* organizada por la Fundación *La Papelera Tiene Hambre*. El dispositivo estético se enlazó así con la acción ambiental directa: cerca de cuarenta personas —entre integrantes de Azularte, CIMAS, *La Papelera Tiene Hambre* y voluntariado ciudadano— convirtieron la remoción de residuos en acto simbólico y esperanzador. Durante el encuentro, Víctor Rujano (Venezuela Sin Ecocidio) presentó la labor de Stop Ecocide International y tendió puentes para colaboraciones futuras en Maracaibo. La acción se integró plenamente a la red latinoamericana por su énfasis performático y pedagógico: el arte como canal de denuncia y de regeneración, con registros audiovisuales difundidos en redes que ampliaron su alcance educativo.

En Guatemala, la propuesta se concibió como denuncia poética, política y ecológica frente a la pérdida de bosques en la Ciudad de Guatemala —donde más del 98 % del bosque original del Valle de la Ermita ha sido destruido—. *El clamor / los bosques en la ciudad*[181] nombró esa doble escena: el grito silencioso de los ecosistemas ante el ecocidio urbano (tala, incendios, expansión descontrolada) y la supervivencia de fragmentos vitales —cerros, barrancos, parques— imprescindibles para la biodiversidad, la recarga hídrica y la resiliencia climática. La intervención, realizada en el Parque Deportivo Ecológico Cayalá, hiló tres momentos: un *performance ecológico* dirigido por Luis Escobedo, grabado para su circulación pública; un *concierto-acompañamiento* del músico Carlos Lima, cuyas flautas andinas y mesoamericanas hicieron audible el "viento" entre árboles; y un *diálogo comunitario* que tradujo la emoción estética en propuestas de restauración y acción legal.

[180] Ficha técnica en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_fc8462024e134dc9b64b7599aebe6baf.pdf
[181] Ficha técnica en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_9607da58f1e84b628d89f5cd586ad8f1.pdf

Alrededor de 200 personas —unas 80 de modo presencial y cerca de 120 en conexión digital— participaron de esta educación ambiental viva. Por su carácter inaugural, la acción fortaleció la identidad del grupo como agente de cambio y propuso un modelo interdisciplinario replicable (teatro + música + conversación), enlazando la crisis local con la lucha internacional por tipificar el ecocidio.

En Argentina, la acción EnRedArte[182] subrayó la idea de una red de redes que transforma mediante el arte. Música, escultura, pintura, poesía y *experiencias eco-sensoriales* configuraron un ámbito de co-creación "con y desde" la naturaleza. Cerca de 100 participantes —junto al equipo organizador— hicieron visible, en clave sensible, la noción de ecocidio y fortalecieron vínculos con organizaciones locales. La curaduría situó el gesto en la cultura del interior del país, para incorporar repertorios musicales *ligados a la Tierra* y enfocado a modular una identidad artística y territorial propia, en sintonía con el proyecto continental. La suma de acciones consolidó un tejido simbólico latinoamericano donde arte, conciencia ambiental y acción ciudadana se potencian recíprocamente, reafirmando el arte como herramienta de transformación ética, estética y ecológica.

[182] Ficha técnica en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_fcd817e9f0ff430a867aa6d648c9343b.pdf

Ensayo visual: Árboltelarizamos

En Colombia, la acción *árboltelarizamos* tuvo lugar en el Jardín Utópico (bosque urbano del barrio La Esmeralda, Bogotá) en el contexto de la primera versión de la acción artística latinoamericana *El arte que inspira la tierra* (2025) en respaldo a la propuesta de tipificación del ecocidio como delito internacional.

Allí tuvo lugar la presentación del bio-manifiesto y activación de la instalación árbol-telar, la cual explora la regeneración simbólica del vínculo entre lo humano y un árbol talado desde la creación artística. La propuesta de acción artística y cultural latinoamericana *El arte que inspira la Tierra 2025* fue impulsada por los nodos de la Fundación Stop Ecocidio International —México Sin Ecocidio, Chile Sin Ecocidio, Colombia Sin Ecocidio, Guatemala Sin Ecocidio, Perú Sin Ecocidio y Venezuela Sin Ecocidio— como parte de una estrategia regional de sensibilización y creación colectiva en apoyo a la tipificación del ecocidio como delito internacional. Bajo un título que proyecta su alcance hacia 2025, la iniciativa articuló intervenciones situadas, registros comunitarios y un guion mínimo de mediación que permitiera traducir afectos en acción pública. El conjunto quedó registrado en un video que se presentó en la COP16 (Cali, Colombia, octubre de 2024), dentro de la *Zona Verde*, espacio de participación ciudadana y cultural, donde la memoria audiovisual de las acciones sirvió como puente entre la experiencia territorial y el debate normativo a escala global.

Desde *troncos de árboles talados* se proyectan urdimbres que promueven el gesto de *regeneración simbólica* y de reconstrucción de la vida también como modo de resignificación del espacio público y resistencia de los cuerpos ante la solastalgia dentro del espacio de la ciudad. En la acción participaron alrededor de 30 personas —unas 25 en el tejido activo—, entre vecindario, integrantes de Colombia Sin Ecocidio y representantes del Doctorado en Estudios Artísticos (Facultad de Artes–ASAB) y de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional.

Imagen 78-79.
Intervenciones previas a la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.





Imagen 80.
Activación y participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



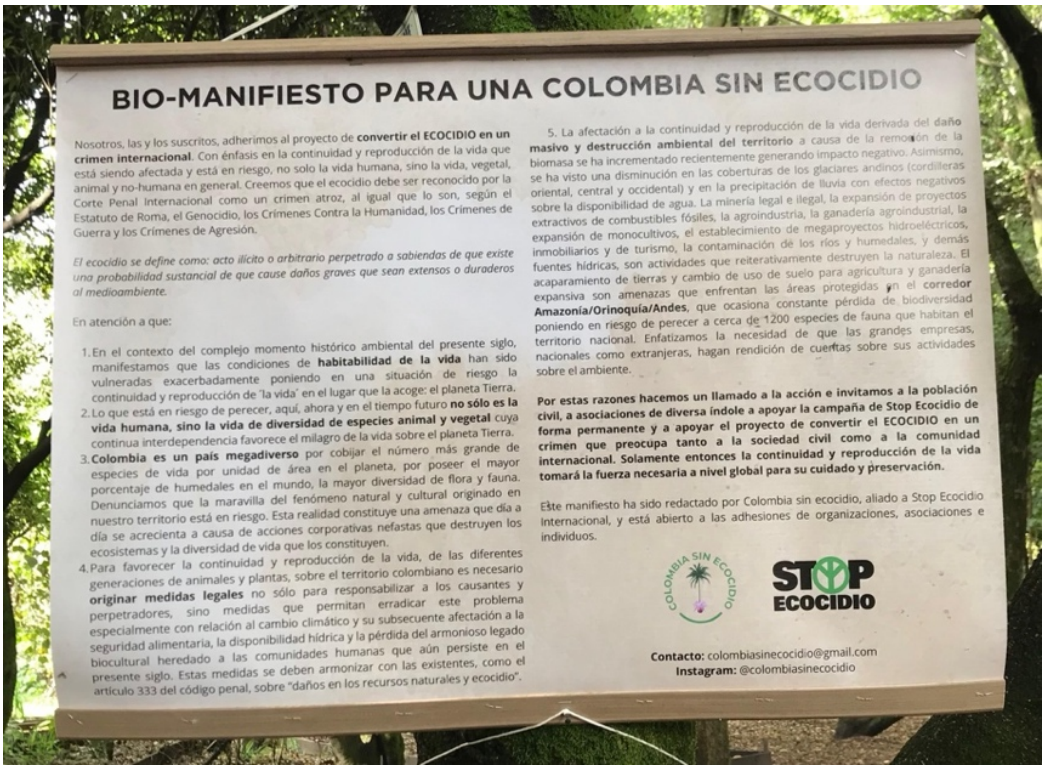
Imagen 81-82.
Activación y participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.





El Jardín Utópico operó como aula abierta: la lectura del bio-manifiesto reforzó el componente ético y político, mientras el *tejido horizontal de los troncos* trazó una metáfora del equilibrio entre humanidad y suelo, para recordar que cada gesto humano puede tejer cuidado o destrucción. Para socializar la propuesta de tipificar el ecocidio y convocar a la jornada latinoamericana, se realizó una entrevista radial en la Radio de la Universidad Pedagógica Nacional (por invitación de la Licenciatura en Artes Visuales)[183], difundida a través de Spotify el 27 de septiembre de 2024. A continuación se presentan algunas imágenes de la acción.

Imagen 83.
Presentación pública de bio-manifiesto.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



[183] Idarraga, E. (Anfitrión). (27 de septiembre 2024). El arte que inspira la tierra. [Episodio en Podcast]. En *Gabinete de curiosidades*. Spotify https://open.spotify.com/episode/6SY8BLnJz2mXrQTeME0tab?si=3af8303fdbd94492

Imagen 84.
Activación y participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Inti Yurak (cineasta); vecina de la localidad; mis dos hijos y Germán Vargas Guillén
Foto: John Nomesqui.



Imagen 85-86.
Adecuación de árboles en telar para acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Inti Yurak (cineasta); vecina de la localidad; mis dos hijos y Germán Vargas Guillén
Foto: John Nomesqui.





Imagen 87.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Francisco Suárez (uno de los creadores del Jardín utópico).
Foto: John Nomesqui.



Imagen 88.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 89.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 90.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Pedro Pablo Gómez, Inti Nomesqui Vargas
Foto: John Nomesqui.



Imagen 91.
Participación de comunidad en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Francisco Suárez (uno de los creadores del Jardín utópico).
Foto: John Nomesqui.



Imagen 92.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Francisco Suárez (uno de los creadores del Jardín utópico).
Foto: John Nomesqui.



Imagen 93.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Francisco Suárez (uno de los creadores del Jardín utópico).
Foto: John Nomesqui.



Imagen 94.
Participación de comunidad (vecinos e invitados) en la acción *arboltelarizar*.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
En la foto: Francisco Suárez (uno de los creadores del Jardín utópico).
Foto: John Nomesqui.



CIERRE-TEJIDO-PASANTÍAS: LA CATEGORÍA CREACIÓN-ADAPTACIÓN

Las ciencias ambientales entienden la adaptación como "ajustes en sistemas naturales o humanos ante estímulos climáticos reales o estimados… para moderar daños o aprovechar beneficios" (IPCC, citado por Hernández y Forero, 2015). Si aceptamos que el desorden del clima perdurará, la tarea cultural es habitar la Tierra de otros modos, cuidando el derecho de las generaciones futuras —humanas y no humanas— a la reproducción de la vida. La creación artística aporta allí un motor de imaginación y práctica: abre posibilidades de adaptación sensibles, creativas y no destructivas.

Tres instancias operativas de la creación-adaptación

1. Ajuste de circulación: adaptar obras y dispositivos al ámbito abierto de la ciudad para que devengan experiencia sensible de la ciudadanía planetaria. No es "sacar al aire" lo mismo; es reformular la obra para que se haga hábito (árboltelarizar como taller-acción de barrio).
2. Ajuste de pensamiento y proceder cultural: explorar modos de relación sintiente en contexto de devastación; cambiar rutinas, lenguajes y criterios de valor (de la exhibición al cuidado; del autor a lo común).
3. Ajuste de materialidades: deflexión frente a materialidades hegemónicas. Ensayar acciones mínimas y materialidades otras que no repliquen la lógica extractiva y pongan en marcha mundos posibles —eco-poesía, eco-feminismos, filosofías ambientales— como gramáticas de ese hacer.

Estas instancias mejoran el "estar en el mundo". Con Kusch, el estar-siendo no es pasividad: es "adaptación-creativa" (2007). El estar es relacional y concreto: se experimenta en trabajos, rituales y convivencias donde el sujeto no es individuo aislado, sino *ser enraizado*. Árboltelarizar, como práctica compartida, encarna ese *estar-siendo*: inmersión con tierra, vida cotidiana, territorio y comunidad.

Cultura como mecanismo de adaptación

Martínez (2011) recuerda que la cultura es "el instrumento humano por excelencia" para adaptarnos: construye interpretaciones y mecanismos colectivos que garantizan la viabilidad de la vida (2011, pp. 17, 25). La evolución integra aprendizajes para conservar y cambiar (pp. 27–28); la determinación cultural no fija

contenidos, los vuelve adaptables y situados (pp. 27–28). Cuando la resistencia cultural bloquea cambios indispensables, la vida peligra (p. 31). Así, dice Martínez (2011), no se trata de adaptarnos a ciclos naturales externos, sino de evitar la ruptura de los equilibrios de la vida provocada por la intervención humana (p. 544). Nomesqui propone, en ese sentido, una adaptación creativa que salvaguarde esos equilibrios y habilite la reproducción no colonial de la vida (Walsh) o, en otras claves, la sostenibilidad de la vida (Carrasco, 2016).

Sapiencia situada: cultivar y ser cultivados

Desde Kusch (2007): "había que reiniciar el arduo trabajo de adaptar la vida" (2007, p. 149). Desde PRATEC, Ferrán Cabrero[184] retoma cultus/colere —cultivar/criar— para pensar una interculturalidad donde la naturaleza es viva y criadora: "yo crío a la pacha mama y la pacha mama me cría" (2003, p. 227). Esa conversación entre culturas incluye el conflicto, pero lo orienta a la crianza festiva de la vida (p. 153), incluso en fenómenos como la migración, leídos no sólo como pérdida, sino como manejo de límites ecológicos (p. 82). Árboltelarizar sintoniza con esa sapiencia: criar vínculos y dejarse criar por el lugar.

Ética del hábitat y calidad de vida

Francisco (*Laudato si'*) subraya que los efectos del clima persistirán y que muchas comunidades necesitarán ayuda para adaptarse (2015, p. 132). Por eso, quienes diseñan ciudades y espacios deben sumar disciplinas y cuidar calidad de vida, adaptación al ambiente, encuentro y ayuda mutua (p. 117). Los escenarios influyen en cómo vemos, sentimos y actuamos; allí expresamos identidad y buscamos integrarnos (pp. 114–115). Árboltelarizar, como escena mínima, contribuye a esa ética del hábitat: mejora el lugar al organizar cuidados, bajar ruido simbólico y producir cercanía.

La pasantía se concibió como un entramado de *acciones artísticas* orientadas a acompañar la propuesta global —auspiciada por la Fundación Stop Ecocide International— de tipificar el ecocidio como crimen internacional. Ese vínculo con SEI abrió el *trabajo de campo* para la tesis doctoral: diseñar y prototipar una acción artística capaz de traducir, en el *ámbito ciudadano*, un debate jurídico internacional. No se trató sólo de sensibilizar, sino de ensayar una *pedagogía pública* donde la creación —puesta en escena, en gesto y en conversación— funcionara como mediación entre lenguajes técnicos, afectos colectivos y prácticas concretas de cuidado.

[184] Simposio "América Profunda" 8 de diciembre 2003. Hotel Ritz, México, DF. "América Profunda". Relatorías, conclusiones y acuerdos del Coloquio, Simposio y Foro realizado del 6 al 9 de diciembre de 2003, en la ciudad de México.

El proceso permitió conocer experiencias de *artistas de distintas regiones del mundo* que ya apoyan la tipificación del ecocidio. Ese mapa vivo de prácticas robusteció los *antecedentes de investigación-creación* y sirvió para perfilar criterios operativos: hospitalidad de participación, baja huella material, coautoría abierta, anclajes reversibles, registro audiovisual responsable y devoluciones al territorio. En esta convergencia, la creación artística emergió como *herramienta de valor*: una tecnología social que convoca energías ciudadanas hacia el cuidado del planeta y que, en sintonía con la iniciativa de ecocidio, reconoce a la *naturaleza como sujeto de derechos*, articulando emoción, memoria y normatividad en un mismo movimiento.

De esa relación entre creación y ecocidio nació, dentro de la pasantía, una *acción artística e intercultural pensada desde América Latina* y alimentada por los grupos de Stop Ecocidio en siete países. El tejido regional —que convirtió diferencias culturales en potencia de colaboración— dejó instaladas metodologías, guías de mediación, criterios de documentación y un repertorio de *formatos replicables* para futuras convocatorias. Más que un evento puntual, fue el *inicio de una red*: un marco para ampliar la inserción de la creación artística y del activismo ambiental en la vida pública, y para sostener, en nuevas oportunidades, prácticas que vinculen sensibilidad estética, organización comunitaria e *incidencia jurídica* en defensa de la Tierra.

Léxico emergente para una Tierra herida

En el siglo XXI han nacido palabras que no sólo describen la crisis ecológica, sino que la sienten y la piensan desde sensibilidades nuevas. *Solastalgia* y *ecocidio* irrumpen para nombrar, respectivamente, la herida interior de habitar un mundo devastado y la herida exterior que produce su destrucción. Son voces que llegan a los límites del lenguaje heredado: una se ancla en el ámbito del sentir; la otra, en el del derecho. Entre ambas se abre, sin embargo, un tercer territorio: el de la *creación simbólica*, donde la práctica artística media entre emoción y norma y ensaya, con rigor sensible, otras formas de justicia.

En ese umbral se sitúa árbol-telar, ya no comprendido como obra sino como *acción y verbo: árboltelarizar*, esto es, re-tejer el vínculo con la Tierra desde un hacer colectivo y situado. El término camina junto a las palabras nacidas de la urgencia ambiental, pero lo hace desde la imaginación artística: propone una *regeneración sensible* allí donde el lenguaje jurídico todavía no alcanza, y convierte el duelo en proceso de cuidado compartido.

En el contexto contemporáneo, *solastalgia* (Albrecht, 2019) y *ecocidio* (Galston; Higgins & Mehta, 2019) evidencian la urgencia de un vocabulario capaz de narrar la dimensión afectiva y política de la crisis planetaria.

La primera nombra el dolor de habitar un mundo que se desvanece; la segunda, el crimen de su destrucción. Ambas emergen de una gramática del duelo y la denuncia. Árboltelarizar, en cambio, brota de una *ontología de la regeneración y la esperanza*: un lenguaje simbólico que imagina la re-vinculación entre Tierra y humanidad. Es *metáfora viva* —la conjunción del árbol que fue tronco talado y el tejido como símbolo de interrelación— que deviene *acción*: convoca a una co-creación restauradora que ajusta el objeto en acto, para re-tejer vínculos y afectos entre humanos y más-que-humanos.

Esta demanda de lenguaje, más que una veleidad estética, es la evidencia de que necesitamos "nuevas palabras para un nuevo mundo" (Albrecht, 2019), que es lo que aporta, por ejemplo, la artista chilena Cecilia Vicuña con su *palabrarmas* consistente en "labrar palabras como quien labra la tierra es la única arma permitida" (Vicuña, 2005, p. 20). Sin nuevos términos no hay transformación de la conciencia ecológica. En esa línea, árboltelarizar se inscribe como palabra-acción que no sólo nombra, sino que hace mundo (Ingold, 2013): pensar-con un segmento de árbol talado, habitar la solastalgia desde la creación y convertir el sentimiento en práctica de cuidado.

La práctica no legisla, pero imagina el derecho a tejerse con la Tierra. El ecocidio es "el crimen de la destrucción de la paz de la Tierra" (Higgins, 2010). Desde ese horizonte, árboltelarizar actúa como jurisprudencia poética y ontológica: en lugar de penalizar, re-significa; en lugar de castigar, re-teje y regenera. Cada hebra en torno al tronco convierte la noción de daño en acto de reparación sensible y comunitaria. El tejer encarna aquello que Escobar (2016) describe como ecología de saberes: confluencia de conocimientos académicos, ancestrales y artísticos que imagina otros modos de justicia planetaria.

Esta potencia se comprende mejor desde la *enacción*. Varela, Thompson y Rosch (1991) sostienen que el conocer no representa una realidad externa: emerge como un proceso de *co-constitución* entre organismo y entorno. Conocer es actuar; percibir es habitar; habitar es *crear mundo*. Escobar (2016) retoma este marco para situarlo en clave ontológica y política: *enactuar mundos* es traerlos a la existencia mediante prácticas que reconocen la interdependencia entre humanos y no-humanos, en el seno de un *pluriverso* donde múltiples formas de vida co-existen. Árboltelarizar es, así, una *práctica enactiva*: no representa un mundo posible, *lo hace surgir*. Cada hebra que atraviesa el tronco rehace la trama de lo vivo y convierte el dolor por la devastación en *oportunidad de regeneración colectiva*.

El derecho ambiental opera con *tipificaciones y sanciones*; el arte, con *símbolos y afectos*. El árbol-telar funciona como *puente transdisciplinar*: traduce la abstracción de la ley en experiencia sensorial y participativa. Escobar (2018) lo formula en términos de *ontologías relacionales*: la re-existencia comunitaria depende de concebir la vida como red de co-dependencias. En esa clave, árboltelarizar devuelve al derecho su dimensión relacional: hace del cuidado compartido de la casa común un *horizonte práctico*. Cada fibra tejida es una *alianza con la Vida*; el tronco talado deja de ser emblema de muerte para devenir soporte de *transición ecológica*. Creación y norma se entrelazan como formas complementarias de justicia —una desde el sentir, otra desde la regla— orientadas a *restaurar el tejido planetario e imaginar el Derecho de la Naturaleza* desde una ontología no dualista que habilite relación con lo no-humano.

De este cruce emerge una *tríada* para re-imaginar la *Casa Común: solastalgia–ecocidio–árboltelarizar*. La primera convoca la empatía del duelo; el segundo exige justicia; el tercero *restituye* mediante la creación. Son *lenguajes de frontera*: aparecen donde los vocabularios científicos, jurídicos o estéticos resultan insuficientes para contener la magnitud de la pérdida. En términos de Escobar (2023), árboltelarizar participa de los *imaginarios de transición* —defensa de la vida, esperanza de otros mundos posibles— y contribuye a esa *transición ecológica y cultural profunda* (Escobar, 2023, p. 15) que busca órdenes socio-naturales distintos a los de la modernidad capitalista, para *co-existir de forma mutuamente enriquecedora*.

La elección de *pensar la acción como ciudadanía planetaria*, y no como etiqueta de "arte comunitario", "arte relacional" o "eco-creación", responde a una cautela: esas categorías han sido a menudo cooptadas como *estrategias de mercado*. Árboltelarizar se ofrece, en cambio, como *imaginario de transición* y como *adaptación*: coherente con la propuesta de diseñar mundos (Escobar, 2018), se practica en clave abierta, no propietaria, y se sitúa donde duele el territorio para convertir la herida en *escuela de cuidado*.

Juntas, estas palabras configuran un *léxico de transición civilizatoria*, una sintaxis para imaginar una casa común sostenida no por la dominación, sino por la *interdependencia*. En ellas se anudan derecho, símbolo, duelo y esperanza. *Nombrarlas y activarlas—sentir, legislar y tejer—es un acto de resistencia sensible* ante la devastación y una invitación a *re-fundar* nuestra relación con la Tierra desde la creación compartida.

Urdimbre 9: *Árboltelarizar* en el campo frontera de los Estudios Artísticos

Fibras para tejer

El presente tejido narra las rutas que hicieron posible esta obra práctico-teórica: allí se definieron las preguntas, se reconoció la fibra ambiental del DEA-UD y se puso en marcha un modo de hacer que piensa mientras hace. Sobre ese suelo, este tejido reúne la cosecha: lo que quedó en las manos y en la voz después de habitar el doctorado, de adaptar el árbol-telar a un espacio abierto, y de conversar con teorías, personas y agentes no humanos que intervinieron el proceso.

La apertura no llega como cierre definitivo, sino como un montaje de evidencias sensibles: gestos, tensiones, desplazamientos y aprendizajes que brotaron del encuentro con el segmento de árbol talado y con quienes lo rodearon. Aquí se vuelve visible lo que se recogió: la potencia del descentramiento autoral, el valor de la escucha y del cuidado, la plasticidad simbólica ante el daño ecológico, y la fecundidad de una práctica que no representa, aparece.

En coherencia con la inserción contextual y discursiva que guía esta investigación-creación, lo que se presenta es el enlace vivo entre territorio y pensamiento. Lo contextual aporta el medio —la devastación que nos convoca y el bosque urbano como aula abierta—; lo discursivo, el diálogo con enfoques que han ensanchado el campo (transiciones, ontologías relacionales, método sensible, distribución de lo sensible). El árboltelarizar emerge como nudo de ese entrelazamiento: verbo que anuda materiales, afectos y conceptos.

La creación-adaptación se afirma aquí como eje práctico: ajusta modos de hacer y estar, promueve economías de medios, desplaza la obra-vitrina y habilita el hacer con otros. La aparición —como dejar que algo se manifieste sin guion— ofrece el tono metodológico: confiar en la agencia de la materia, en la sensibilidad del transeúnte y en esa porción de mundo que responde cuando no se le ordena, sino que se le permite intervenir.

Esta cosecha también nombra lo que sorprendió: lo inédito de los encuentros, la serendipia de aportes mínimos que cambiaron el curso del gesto, la resistencia propia al soltar el control y la posterior capacidad de ajuste. Lo que sigue no certifica, relata; no clausura, abre; no monumentaliza, deja rastro. Se trata de mostrar cómo, al borde de los Estudios Artísticos, una práctica situada consigue entretejer experiencia, teoría e interacción con lo humano y lo más-que-humano para sostener vínculos que merecen continuidad.

Este tejido se ofrece como un montaje y una inserción del árboltelarizar en el borde vivo de los Estudios Artísticos. Por montaje entiendo el arte de armar relaciones —gestos, materiales, voces— para que algo aparezca; por inserción, el acto de situar ese aparecer en dos planos entrelazados: el contextual, que dialoga con la devastación contemporánea y con la línea ambiental del Doctorado; y el discursivo, que conversa con el campo de los Estudios Artísticos desde un concepto emergente que desborda los marcos modernos (binarismos, hegemonías, lo dado por azar) e incorpora la participación de lo otro, también no humano. Este gesto es una obra práctico-teórica: pensamiento que se hace materia y materia que piensa mientras se hace.

Al estudiar el Documento Maestro del Doctorado en Estudios Artísticos, identifiqué una fibra sensible de enfoque ambiental. Fue el primer hilo que me llamó la atención al ingresar y es, desde entonces, la urdimbre con la que el árboltelarizar conversa. En esa trama epistémica, estésica y sensible se anudan memoria, cuidado y acción; allí el árboltelarizar encuentra el lugar desde el cual seguir tejiendo.

El recorrido que propongo es claro y secuencial. Primero, presento la conceptualización del árboltelarizar en diálogo con las transiciones culturales y civilizatorias trabajadas por Arturo Escobar. Segundo, despliego dos hilos resultantes de la investigación-creación: la categoría de creación-adaptación y el modo de hacer de la aparición. Ambos se traman con lo pensado y vivido mientras el árbol-telar permaneció "a su suerte" en el espacio público, y con lo escrito en el diario de campo. Tercero, realizo la inserción discursiva del árboltelarizar en la fibra ambiental detectada en el campo fronterizo de los Estudios Artísticos, gesto que supone un ajuste: adaptar el hacer a ese borde para que respire con él.

Dicho de otro modo, con la fibra ambiental como base, la inserción contextual y discursiva del árboltelarizar opera como un injerto: establece y pone en ejecución prácticas y costumbres que, plantadas en la tierra fértil de los Estudios Artísticos, despliegan su savia. El montaje —en su acepción artística— se desplaza aquí desde la sala o el dispositivo galerístico hacia el medio que lo reclama: no es la obra la que busca vitrina, sino el contexto ambiental el que exige su aparición. Por eso, el montaje del árboltelarizar acontece en ese ecosistema de sentido que los Estudios Artísticos revelan como necesario.

Así, este tejido ajusta y afina: arma, sitúa y deja aparecer. No busca clausurar, sino abrir continuidad a lo ya aprendido, prolonga su latido en la materia, en el concepto y en los encuentros —con transeúntes y con aquello que no firma— que hacen del árboltelarizar un modo relacional y diferencial de conocimiento sensible.

La vertiente ambiental del Doctorado en Estudios Artísticos

Desde la práctica artística que aquí se relata, se reconoce una hebra ambiental que atraviesa la experiencia y ordena el sentido de los hallazgos: una sensibilidad que emergió en la autoetnografía y en los demás tejidos de la investigación-creación. En ese marco, el sentimiento de solastalgia —la congoja de habitar territorios heridos por desastres y tecnologías extractivas— no queda como afecto aislado, sino que se enlaza con la atención a la naturaleza como interlocutora. Esa conexión permite leer el malestar no sólo como síntoma, también como llamado a recomponer la relación con lo vivo.

El programa de Doctorado en Estudios Artísticos articula esta orientación en sus fundamentos epistémicos, éticos y estéticos. Nace como respuesta a urgencias múltiples de nuestro tiempo —económicas, sociales, culturales, ambientales y epistémicas— en un horizonte en el que "las posibilidades mismas de reproducción de la vida en el planeta están en riesgo" (Universidad Distrital Francisco José de Caldas [UDFJC], 2019, p. 16). La creación artística se asume, entonces, como forma de pensamiento-acción capaz de reubicar la experiencia humana en el entramado de la vida, más allá del antropocentrismo.

Una noción clave aquí es la plasticidad: capacidad de tomar forma y transformarse. En biología, nombra la facultad del sistema nervioso para reorganizarse y aprender; en este proyecto, se entiende como potencia simbólica para responder a la devastación de la Casa Común. Árboltelarizar activa esa plasticidad en el plano de los gestos, las imágenes y los vínculos: no sólo representa el daño, sino que modifica modos de estar-con, generando disposiciones que reparan.

Conforme a las preguntas del campo, el DEA-UD indaga "por las condiciones de posibilidad para que desde América Latina, Colombia y la Universidad Distrital sea posible la emergencia de otros conocimientos y mundos posibles, como resultado de otros modos de relación con los otros y con la naturaleza" (Documento Maestro DEA-UD, 2018, p. 16). La naturaleza, en consecuencia, se piensa y se siente como cuerpo-mundo que interpela, y "no se reduce a objeto de conocimiento; es fuente generadora de vida en el continuum bio-físico, socio-personal, energético y noogénico" (UDFJC, 2019, p. 53). De este modo, el arte no se limita a ilustrar problemas: participa en prácticas de cuidado, convoca a lo no humano y habilita tramas colectivas que sostienen lo viviente.

En ese cruce, esta obra práctico-teórica inscribe su hacer. La vertiente ambiental del Doctorado ofrece el suelo fértil donde los gestos del árboltelarizar —aparecer, enlazar, cuidar— se afinan y encuentran sentido compartido. Lo que aquí se aprende al regenerar simbólicamente un árbol talado y con quienes lo rodean no queda circunscrito al caso: abre continuidad, desplaza hábitos y sugiere formas de convivencia que preservan con la creación artística el arte como diferencia a la vez que lo ponen en relación con la Tierra.

En *Neurofilosofía del yo, autoconciencia e identidad personal* [185] se indaga por la figura del yo y su estatuto representacional. Allí se sostiene que "el yo es la representación que tiene una persona de sí misma" y se despliega un decálogo que va de la conciencia corporal a la conciencia del entorno, pasa por el límite persona–mundo, la introspección y la voluntad de acción. Entre esos puntos, destaca la *memoria episódica*: lo que cada quien recuerda de su vida y que constituye un núcleo de identidad personal. Esa memoria reposa en la *plasticidad* del sistema nervioso, esto es, en su aptitud para reorganizar arquitectura y función a partir de la experiencia.

Desde este horizonte, el DEA-UD formula una crítica a la *instrumentalización* de la vida: "el conocimiento de lo sensible y la sensibilidad de los conocimientos son claves para las perspectivas crítica y decolonial, frente a la instrumentalización insensible de la naturaleza y sus recursos" (UDFJC, 2019, p. 54). En consecuencia, el *arte* se afirma como práctica poiética y colectiva que emerge "del diálogo creador con la naturaleza como sujeto vivo, sintiente y relacional" (p. 54).

En ese campo, árboltelarizar se comprende como *acto de memoria*: al recordar la infancia junto a un río enfermo, la vivencia se transforma en gesto de *regeneración* —una plasticidad simbólica que trasmuta el dolor ecológico en práctica de cuidado del vínculo con la Tierra—. No se trata de fijar la herida, sino de propiciar otra modalidad de conexión sensible entre cuerpo, memoria y entorno. Esta investigación, en su expresión matérica, asume el carácter de *obra práctico-teórica*: pensar haciendo y hacer que piensa.

El marco ético que sostiene este desplazamiento es el del *buen vivir* (*sumak kawsay*): no vivir "mejor que" los demás, sino *vivir con* los demás en un ambiente sano y equilibrado. Tal principio funda la orientación ética-estética de los Estudios Artísticos al reconocer la *naturaleza como sujeto de derechos* y una ontología relacional que "reconoce lo material, lo comunal y lo espiritual" (UDFJC, 2019, p. 56).

[185] Libro escrito José Luis Díaz Gómez (2022), médico cirujano, investigador y académico mexicano. Especialista en psicobiología.

De allí se desprende una pregunta operativa: ¿qué implica la *plasticidad* en una creación que dialoga con la *solastalgia* y la devastación planetaria? Implica cambio y *ajuste*: en el acto creador que recompone el tejido sensible del conocer. Como señala Díaz (2022), la materia viva es condición de conciencia y conocimiento; del mismo modo en que el ajolote regenera partes de su cuerpo, el proceso creativo puede reconfigurar zonas afectivas del ser. En mi caso, árboltelarizar encarna una transformación estructural: una adaptación que desmonta apegos mentales y emocionales ligados a la matriz colonial del poder.

Esta orientación converge con el objetivo general del Doctorado: "formar investigadores-creadores capaces de agenciar propuestas creadoras para la comprensión y solución de problemas nacionales hacia la transformación de las condiciones de vida de las personas, las colectividades y la naturaleza en los ámbitos de lo sensible, el saber, el ser y el poder" (UDFJC, 2019, p. 56). La *tríada personas–colectividades–naturaleza* opera así como eje de una ética-estética del cuidado y del reconocimiento de la Tierra como sujeto de derechos.

En el trayecto, afloraron *resistencias*: miedo, pulsión de control sobre la obra como si fuese prolongación del yo creador. Practiqué entonces una *deflexión* deliberada: aflojar esa armazón y dejar que el proceso actuara como organismo vivo. Ese soltar es también plasticidad.

El programa propone, además, sustituir *competencia* por *capacidad*: potencia para abordar procesos complejos "en interacción con otros y ejerciendo el cuidado del ambiente y la naturaleza" (p. 57). En consecuencia, el perfil del egresado subraya un quehacer de investigador-creador "capaz de comprender y agenciar los campos del arte y la cultura mediante propuestas creadoras para la transformación de las condiciones de vida de las personas, las colectividades y la naturaleza" (p. 59).

La plasticidad —neuronal y *simbólica*— se sostiene en los *puntos de contacto*: sinapsis que enlazan neuronas, cuerpos y memorias. En el árbol-telar, fibras humanas, vegetales y materiales configuran *dendritas simbólicas*, nuevas rutas de comunicación entre lo humano y lo más-que-humano. En coherencia, el Doctorado reconoce la línea *Artes de la Madre Tierra*, donde prácticas artísticas se articulan con dimensiones ecológicas, espirituales y territoriales; este campo ensancha el horizonte hacia una *ecología de saberes* en la que vida, territorio y ecosistemas son interlocutores activos del conocimiento sensible (UDFJC, 2019, p. 120). Ante la *lesión de la sensibilidad* que deja la solastalgia, cabe preguntar si es posible *reactivar* esa capacidad. La creación puede operar como *plasticidad emocional y espiritual* —una eco-plasticidad— que reencauza la relación con lo vivo.

En el Doctorado, conocer no es jerárquico ni unívoco: "los conocimientos son el resultado del *senti-pensar*, la interacción y la conversación de las personas entre sí y de éstas con la naturaleza" (UDFJC, 2019, p. 107). Conocer es habilitar "modos no violentos de relación, creación, escucha y sanación" que alumbran convivencias fundadas en la *interdependencia* con la naturaleza (p. 107).

La *infancia* concentra una plasticidad decisiva: allí germinan memorias que moldean identidad. Practicar una relación sensible con la naturaleza fortalece esa potencia. En este sentido, árboltelarizar estimula una *regeneración interior*: sinapsis poética entre el ser humano y la materia viva, donde ambos se ramifican y buscan comunicarse.

El DEA-UD, por su parte, reafirma su misión de "consolidar y proyectar el campo de los Estudios Artísticos como un espacio transdisciplinar […] que contribuya al *buen vivir* y a la convivencia con los demás y con la naturaleza viva" (UDFJC, 2019, p. 53). Esta vocación se expresa también en su perfil ético: la cultura al servicio de *curar heridas ontológicas* en la interioridad del ser y *cuidar sin violencia* a la naturaleza (p. 18). En este intercambio —obra y entorno— *circula información* en doble vía. Árboltelarizar es lo que he configurado a partir de lo que el *segmento de árbol talado* me entregó; ¿qué quedó en él de lo que yo di? No lo sé. Ese no-saber es fértil: de allí brota un conocimiento sensible *simbiótico*, compartido entre el árbol y quien lo reanima.

Así, la fibra ambiental de los Estudios Artísticos se hace visible en la integración de lo *ecológico*, lo *espiritual*, lo *sensible* y lo *político* en su arquitectura académica. No sólo se aborda la crisis; se reconfigura el lugar del arte como práctica que *cuida, regenera y re-imagina* la *Casa Común*. Esta sección deja abierto el hilo para seguir tejiendo.

Conceptualizando "Árboltelarizar"

Árboltelarizar nombra un verbo y un borde conceptual surgido en investigación-creación ante la crisis ecológica y el desgaste de los marcos instituidos del arte. No designa una "obra" acabada, sino un *hacer* que ajusta y se ajusta: una acción de *creación-adaptación* donde se trenzan materiales mínimos con *segmentos de árboles talados* en el espacio público, a modo de gesto ritual que rehace el lazo entre lo humano y lo más-que-humano.

Este hacer opera con *sobriedad y presencia*: permanecer, escuchar, compartir. Se trata de un procedimiento de cuidado que evita la espectacularidad y privilegia el *encuentro* —con transeúntes, con el lugar, con el resto de

materia viva—, para que algo *aparezca* sin imponerse. La materia (fibras, nudos, ataduras) no "representa" el daño; habilita un *vínculo* que lo enfrenta y lo transforma en disponibilidad para el cuidado.

El desplazamiento es también *ético y político*: se *desengancha* de la autoría individual y de los circuitos consagrados para situarse en una *estética de la aparición y del anonimato*, donde el impulso creador se diluye en la *colectividad* y en el gesto compartido. En esa modestia material se concreta una *obra práctico-teórica*: pensamiento que se hace materia y materia que piensa al hacerse, inscribiendo su sentido en el contexto y en el diálogo con quienes lo habitan.

Principios y sentidos

- *Descentramiento***.** El autor se retira del foco: la acción se distribuye y la firma se disuelve en el hacer compartido.
- *Desenganche***.** Toma distancia de instituciones y mercado, y suspende la lógica del prestigio y la acumulación del yo.
- *Silencio y cuidado***.** Sin consignas ni propaganda; gesto ofrecido, escucha atenta del lugar y respeto por la Tierra.
- *Colectividad y horizontalidad***.** Tejido con otros —humanos y no humanos—, a ras del suelo y con decisiones compartidas.
- *Adaptación simbólica***.** No ilustra el desastre; transforma disposiciones éticas y sensibles, reorienta el vínculo con lo vivo.
- *Praxis antes que representación***.** No se muestra: acontece. El sentido emerge del hacer situado y de la experiencia.

Imagen 95.
Participación de un tejedor esporádico.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.

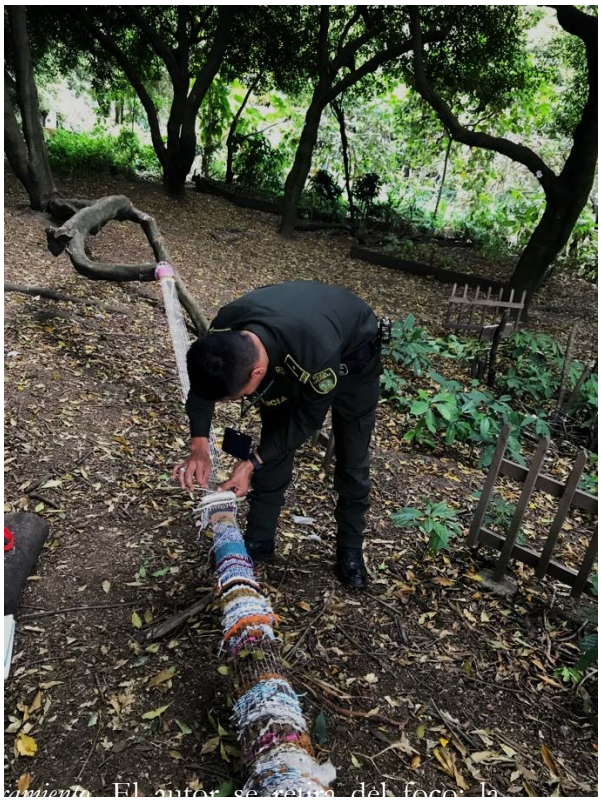


Imagen 96.
Participación de transeúntes-tejedoras esporádicas.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 97.
Otras miradas del tejido en el árbol telar.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Silencio y cuidado. Sin consignas ni propaganda; gesto ofrecido, escucha atenta del lugar y respeto por la Tierra

Imagen 98.
Otras miradas del tejido en el árbol telar.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



*Colectividad y horizontalidad***.** Tejido con otros —humanos y no humanos—, a ras del suelo y con decisiones compartidas.

Imagen 99.
Otras miradas del tejido en el árbol telar.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



*Adaptación simbólica***.** No ilustra el desastre; transforma disposiciones éticas y sensibles, reorienta el vínculo con lo vivo.

Imagen 100.
Recogiendo los tejidos y el árbol telar.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



*Praxis antes que representación***.** No se muestra: acontece. El sentido emerge del hacer situado y de la experiencia.

Fundamentos teóricos y contextuales

El verbo árboltelarizar nace de una sensibilidad solastálgica ante la herida de la Casa Común. Se inscribe en horizontes *biocéntricos* y *decoloniales* (Walsh), orientados a sostener la vida por fuera de lógicas de captura y a

cultivar una *ética del cuidado* de la Tierra, incorpora la participación de lo más-que-humano. En diálogo con la pregunta por *cómo habitar un mundo herido* (Ardenne, 2022), el gesto no se limita a enunciar el daño: convoca prácticas que recomponen vínculos.

A diferencia de cierto *arte ecológico* centrado en la representación o en campañas de concienciación, esta propuesta privilegia un *hacer situado y cotidiano* que modifica disposiciones, rutinas y relaciones. Antes que denunciar, *regenera*; antes que exhibir, *hace aparecer*. En esa clave, la *creación-adaptación* organiza una estética de baja intensidad —materiales mínimos, escucha del lugar, colaboración anónima— que busca efectos concretos de *cuidado* y *co-presencia* en el territorio.

Resultado metodológico y experiencial

Árboltelarizar es un resultado central de esta investigación-creación y se concreta en dos procedimientos complementarios:

- *Creación-adaptación.* Metodología que responde al colapso socioecológico desde una práctica simbólica y situada; amplía la noción de arte al convertirlo en medio para ensayar otros modos de existencia: no ofrece una solución técnica, sino un desplazamiento en los hábitos de *hacer, pensar y sentir* el habitar terrestre. Supone ética del gesto, cuidado del entorno y acción compartida: una *obra práctico-teórica* que piensa mientras se hace.

- *Metodología de la aparición.* Favorece la contingencia y el encuentro. En lugar de imponer relato o guion, se abre a lo inesperado: el azar, lo espontáneo, la conversación con transeúntes y con lo no humano. No persigue métricas, sino *presencia* y sentido situado; las fibras se cruzan como los cuerpos y las palabras, sin programación previa y con resonancia profunda.
  Este dispositivo permanece *abierto*: no busca canonizarse ni institucionalizarse, sino quedar disponible para apropiaciones, variaciones y desvíos de quienes lo encuentren.

Potencial conceptual

- Estrategia estética, simbólica y ética para sostener la vida desde la creación.
- Resistencia poética frente al ecocidio, basada en sutileza y gesto compartido.

- Activación de subjetivaciones colectivas y pedagógicas sin instrumentalizar el arte.
- Reubicación del arte: no mercancía ni vitrina, sino práctica de relación y cuidado con lo otro.

Árboltelarizar se ofrece *sin firma ni pancarta*, sin narración cerrada: invita a habitar el mundo herido desde imaginación, sensibilidad y cooperación. La disolución de la autoría deflexiona la figura del artista-genio y toma distancia de la lógica mercantil (cf. Battson), promoviendo *colectividades sensibles* donde importa lo que sucede *entre* quienes participan.

No es técnica ni dispositivo pedagógico formal: es un *gesto libre y reproducible*, tan gratuito como una flor hallada en el camino. Apuesta por el descentramiento, el desenganche de los circuitos de prestigio y la activación de *vínculos regenerativos* con la Casa Común.

La necesidad de una transformación ecológica y cultural se enlaza con las transiciones, que deriva en la "creación de léxicos" (Escobar, p. 20)que Escobar (2023), identifica en ecología, ciencias de la complejidad, espiritualidades, economías alternativas, academia crítica y movimientos sociales. A ese mapa se suma la creación artística vinculada a la devastación de la Tierra como práctica simbólica de reencuentro con lo vivo.

En ese horizonte, árboltelarizar funciona como imaginario de transición. Asume una noción de cultura como diferencia radical, más amplia que la idea restringida de cultura como "estructura simbólica": cuestiona dualismos de la modernidad y abre la posibilidad de múltiples mundos. De ahí la pertinencia de hablar en términos de ontologías relacionales que muchas comunidades ya practican. Árboltelarizar se inscribe en esa clave: compartido de modo ciudadano con el árbol talado, habilita co-presencias entre humanos y no humanos.

Como espacio abierto y experimental, esta práctica contribuye a la creación de léxicos para las transiciones: un lenguaje sensible —hecho de nudos, silencios y encuentros— que ayuda a reconstruir condiciones para el florecimiento de la vida.

'Manifestarse anónimo' o la 'aparición': dejar ver y participar con el árboltelarizar.

Dejando que la imaginación tenga lugar dentro del árboltelarizar, todavía quisiera decir algo más.

Tiene que ver con el dejar ver, con el permitir aparecer. El término 'aparecer' se entiende como "manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro estado de ánimo". También, dicho de una cosa que estaba perdida u oculta: encontrarse, hallarse. Tejer el aparecer dentro del árboltelarizar, tiene razón de ser pues refiere a 'dar lugar' a las manifestaciones de los transeúntes anónimos, de las arañas, del viento y las hojas; es dejar aparecer su participación.

Esas manifestaciones son la fibra de lana que le transeúnte anónimo aportó dentro de las urdimbres extendidas; al filamento de la araña tejida en esas mismas urdimbres; al viento que con su soplo arrancó la hoja del árbol sano, y esta cayó sobre las urdimbres y el tejido. Y así con muchas apariciones que con toda seguridad quedaron ocultas. Teniendo en cuenta lo anterior, fabularíamos decir: permitir aparecer la emoción. Entonces, el dejar aparecer dentro del árboltelarizar acontece como una 'aparición' –que si bien no implicó 'ver' un ser sobrenatural o fantástico–, sí lo fue ver un ser talado, un árbol regenerándose. Entonces, apuesto por hacer de la manifestación anónima, aquello que aparece eventualmente, un modo de participación dentro del arboltelarizar.

Como modo o manera lo complementa discretamente, pues no convoca multitudes ni programa eventos; abre un umbral de participación donde el gesto puede ser compartido sin seguir un protocolo. Si bien la regeneración simbólica del árbol talado optó por la estrategia, un día, del llamado masivo, la aportación del transeúnte anónimo: quien pasa, se detiene y teje sin que su manifestación sea sistematizada a manera de dato estadístico; otro transeúnte que pasa, mira, pregunta, roza una fibra y anuda es válida también. Todo ocurre en el espacio público, sin mediaciones de cartel o inscripción previa.

Finalmente, la aparición dentro del árboltelarizar, incluso pensada dentro de la creación-adaptación, permite 'sorprenderse', quiero decir mover el ánimo sin imposición, dejando que la creación artística actúe, no irrumpiendo, sino ocurriendo cuando el encuentro inesperado tiene lugar. Todavía pienso en 'lo que se llevó' en su ser el transeúnte anónimo al encontrar el árbol telar, y es, todavía, más interesante dejarlo ahí, en el misterio.

La idea de 'aparición' o del 'encuentro' ayuda a dar forma a una realidad distinta, alimentada por 'otros encuentros', pues según lo conversado con el maestro Pedro Pablo Gómez:

> Entonces, uno con el azar, también tiene que tener en cuenta, un poco, que a veces lo puede llegar a confundir con el destino. Y eso es como otro nivel ¿no? Es el destino, porque obedece a otra lógica de secuencias, de acontecimientos y del encuentro ¿no? "Estaba predestinado para encontrarme con este" ¿sí? Y ¿quién fue el que me predestinó? Dios. Entonces ahí ya se vuelve otra cosa. Pues el azar es, dentro de un ámbito más terrenal, por decirlo así. Cómo sistematizar… pues Duchamp, lo que hacía era eso: sistematizarlo. No volverlo una máquina, pero, sí anotarlo. Es decir, esos encuentros son importantes: 'el otro encuentro' Entonces, la lógica de la creación aquí (en el árbol telar) es la lógica (del), el resultado de una serie de encuentros. Y encuentros fortuitos. No encuentros programados, por ejemplo, a las 10 de la mañana con Pedro Pablo… esos son encuentros programados; los encuentros fortuitos son los que hacen que algo que va para acá se bifurque. Y las bifurcaciones, uno las toma o dice ¡no! porque son riesgosas… te cambian el sentido de las… Los encuentros son para eso, para que la secuencia que uno tiene de 'la lógica de la creación'… te manda para otro lado, y uno dice, se pregunta: ¿lo sigo o no lo sigo??[186]

Llamo aparición a dejar que surja lo no premeditado: el asombro habita precisamente en lo imprevisto. Mientras el árbol-telar permaneció en el jardín utópico, registré irrupciones que me descolocaron: aportes del transeúnte anónimo y también marcas de lo no humano —viento, lluvia, una araña, incluso el individual de papel de un restaurante—. De allí surgieron preguntas como: ¿puede ese instante incorporarse en la investigación-creación?, ¿funciona como un paso del proceso?, ¿qué lugar conceder a lo que aparece sin mediación humana? Por ejemplo, lo encontrado en la visita 25 (31/08/24):

> Visita al primer árbol telar. **¡Alguien tejió nuevamente! Noto que avanzó el tejido de regeneración simbólica la extensión del dedo índice de mi mano derecha, es decir, ¡2 centímetros!** Siento alegría. Me dedico a estudiar ese hecho: observo las pasadas dentro de la urdimbre. Quien haya

[186] En conversación realizada en fecha 11/08/24. Conversación grabada y transcrita (**ANEXO B,** página 18). Ver en https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_40c3338eba8d4243bb1c330d108a5e34.pdf

tejido, uso la lana que dejé de color gris y rojo; hizo quince pasadas. Este día vine sin bitácora, pero tomé fotografías. Hojas caen sobre el tejido, ramitas, plumas; arañas tejen. Entonces, este día alguien tejió, alguien que no fui yo. ¿Quién sería? ¿Me creerán en el Doctorado?[187]

Imagen 101.
Foto de visita No. 25 (31/08/24)
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Integrar esta lógica supuso una deriva que decidí acoger. Fue consecuente con el proyecto y con árboltelarizar: la pieza se mantuvo abierta —en tiempo y a la intemperie— durante ocho meses, del 07 de mayo de 2024 al 01 de febrero de 2025. En ese lapso, los acontecimientos simplemente ocurrieron y, al hacerlo, reformularon mis decisiones y mi modo de estar en el trabajo.

[187] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia.* (**ANEXO A** página 22). Ver en : https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

Incluir estas emergencias se opone al formato de rendición de cuentas propio del informe cerrado. Aquí se muestran algunas vivencias que afectaron, desplazaron y transformaron tanto al investigador-creador como a la propuesta. Así, el árbol-telar se abre a voces, gestos y 'colaboraciones inesperadas', sin perder el eje que da sentido a la investigación. Según lo vivenciado en visita 46 (05/12/24):

> (…) encuentro las urdimbres y el tejido de la misma manera, sólo que el zapato del día anterior así movido y se encuentra casi que debajo del tejido del árbol telar. No encuentro la manera de cómo arreglar la urdimbre que sigue desprendiéndose de las puntillas que la sujetan al segmento de árbol talado. En esta visita realizó una grabación en video en mi celular. En la visita encuentro que el tejido ha sido intervenido, transformado algunas lanas de color rojo han sido enredadas como si alguien estuviese experimentando o explorando con las fibras el tejido. Aparecen más palitos tejidos y más caca de aves. "la urdimbre hasta donde quedó levantado el árbol telar, está comenzando a destensarse y al desprenderse de las puntillas. Con respecto al segundo árbol telar que conforman los segmentos de árboles talados, estas urdimbres, aunque se mantienen desde hace tiempo han empezado a destensarse. A estos segmentos de árboles instalados no los he regenerado activamente como si lo he hecho con el anterior.[188]

Y en la visita 48 (30/11/24):

> Los encuentros del árbol-telar y sus urdimbres averiadas, en cierto modo, mantienen la acción de regeneración simbólica viva. ¿Cómo mantienen viva la acción esos encuentros desfavorables? Veamos: Los encuentros azarosos al árbol telar (de afectación: urdimbres destensadas, rotas o caídas) hace que lo cuide. Hacen que vuelva a revisar y tensar sus urdimbres. Ese cuidado, hace activa la acción de regeneración simbólica, pues no solo es venir a tejer y ya, sino la acción se torna compleja al momento de cuidar el árbol telar. Al dejar descuidado los segmentos de árbol talados y el mismo árbol telar,

[188] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO A** pág., 44). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

> puede pasar que una persona al encontrar el árbol telar descuidado puede a llegar a notar una desatención frente a eso que está viendo; y esa desatención generaría un apartarse de la curiosidad de acercarse al árbol telar, eventualmente a tejer.
>
> En cierta forma, eso pasa con la Casa común, es decir, con la desatención y devastación que llega exceder nuestra capacidad de actuar, creemos que no se puede hacer nada y nos paralizamos frente a la devastación. Pero, precisamente, pensar en que 'ya no se puede hacer nada', es lo paralizante. Con los encuentros devastadores del árbol telar he aprendido que 'todavía podemos hacer cosas, por ejemplo, crear símbolos, y esos símbolos y capacidad de crearlos es lo que hay que alimentar'.[189].

Integrar la aparición a esta investigación-creación hizo más cercana la creación artística sensible con la tierra al transeúnte cotidiano; ya Ardenne (2022) planteaba que las práctica artísticas medioambientales deberían alejarse del circuito del espectáculo-artístico-ambiental. En vez del espectáculo, se habilitan experiencias mínimas donde el interés por regenerar un árbol talado se comparte de manera libre en el espacio público. Con ello, es válido concebir una metodología de aparición en donde, por ejemplo, lo resultante del proceso de creación artística (el árbol-telar) es compartido libremente, sí, pero es necesario retirarse lo suficiente para que la participación anónima ocurra propiciando los encuentros u apariciones.

Este proceder supuso ejercer una confianza activa: confiar en la agencia de los propios segmentos arbóreos talados y en la sensibilidad de quien pasa —transeúnte anónimo—. Mantengo esa apuesta: todavía es posible generar curiosidad en la calle a personas capaces de percibir, vincularse y participar cuando algo, sencillamente, se deja aparecer.

Con frecuencia, cuando el arte aborda ecología, medio ambiente o afectaciones a la naturaleza, queda supeditado a códigos institucionales que encauzan y normalizan su recepción bajo formas de control curatorial y mediático. Frente a ese encuadre, se despliegan circuitos no hegemónicos —activismo creativo, ONG, movimientos sociales— que instituyen un campo estético con organización política propia.

---

[189] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO A** págs.., 50-51). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

Ese campo disputa la distribución de lo sensible (Rancière): el reparto desigual de lo que puede verse, decirse y sentirse en lo público, donde ciertas voces se autorizan mientras otras se empujan al fondo. En la lectura de Demos (2020, p. 8), tal reparto, activado por lógicas económicas, es antidemocrático; de ahí que los artistas-activistas lo confronten reconfigurando percepciones, afectos y modos de vida.

En esa clave, prácticas como árboltelarizar se sitúan fuera del guion espectacular, operan con baja intensidad y abren micro-espacios de atención y cuidado en lo cotidiano, desplazan jerarquías de visibilidad y devolviendo agencia a quienes habitan el territorio. Con la **visita 44.** 09/11/24):

> Visita al primer árbol-telar. Encuentro urdimbres rotas y sueltas. Tomé foto. Cerca de la primera urdimbre hay un zapato derecho ¿Zapato abandonado? Tomé foto. No he venido a tejer porque estoy tejiendo el informe: la sustentación escrita. Sustentación. Sustentar: tejer argumentos que soportan lo creado. Alimentar. La urdimbre primera, sigue caída. ¿Volver a levantarla? ¿Levantar? El tejido de esta urdimbre está en el suelo. Ha llovido y está mojada. Húmeda. Las urdimbres, la hilaza ha absorbido agua. Están mojadas. Las partes tejidas con papel, por efecto del agua, se deshacen. Es decir, la fibra de papel se deshace. Toco otras partes del tejido con mis manos, está frio; debajo del tejido comienzan a habitar otras formas de vida (lombrices, arañas, etc.). Ahora, el tejido conseguido es como un manto, una piel que cubre y protege. ¿Por qué se acomodan ahí? ¿Seguir tejiendo esta urdimbre? ¿Levantarla? ¿Recuperarla? ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Qué imagen ofrece esta urdimbre en el suelo? ¿Qué decir ahora que esas formas de vida habitan ahí? El tejido comienza a juntarse (y a caer sobre la tierra) con las hojas que están en el suelo, se convertirá en humus. A un tiempo futuro, se desvanecerá. El tejido, ese tejido ahora es cuerpo. ¿Por qué es cuerpo?[190]

En visita 42 (02/11/24):

[190] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO** A, pág., 42). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

> Nuevamente visita primer al árbol-telar después de haber asistido a la COP16 en la ciudad de Cali. Han pasado dos semanas. Han pasado dos semanas desde la última visita. Observo que las urdimbres comienzan a deteriorarse, sobre todo las dos más recientes. Una de ellas tiene una hilaza rota. Tomé foto. Hay ramitas 'tejidas' que se han insertado en la urdimbre, están un poco desordenadas. Este día, un grupo de policías militares me preguntaron qué hacía en el lugar. Me sentí incomodo, un poco intimidado, pues por estos días hay noticias de atentados. Tuve que explicarles. Vi sus rostros incrédulos de hombres recios escuchando sobre regeneración simbólica de árboles talados y del vínculo con la Casa común. La urdimbre primera, parece se "acomoda" más a la tierra, como que hace parte de ella. Tomé fotos. Ha llovido estos días. Sigue húmedo..[191]

En visita 36 (24/09/24):

> Vista al primer árbol telar. ¡Nuevamente alguien tejió! Hoy encontré que alguien introdujo ramitas a las urdimbres. Tejió ocho ramitas. Me di a la tarea de medir cada palito. La extensión total es de 5 dedos de mi mano derecha. Eso es: 9.5 cm. El tejido elaborado guarda la técnica que he venido utilizando: pasar por debajo y por arriba. En extensión, creció 3 dedos de mi mano derecha: 5.5 cm. ¿Quién habrá tejido? Es maravilloso que alguien haya tejido. Quien lo haya hecho, se tomó un tiempo. Tiempo en recoger la ramita, partirla en ocho segmentos, luego tejer. Es un tejido precioso. Tomé foto de esto.[192]

En visita 34 (23/09/24):

> Visita al primer árbol telar. Anoche llovió por la zona. Hoy quiero levantar dos nuevas urdimbres. ¡Viniendo a expandir el árbol telar, encuentro que

[191] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO** A, pág., 41). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf
[192] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO** A, pág., 36). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

> alguien más tejió! Alguien tejió con hojas. Tejió en la urdimbre del árbol telar que se conecta al segmento de árbol talado con raíces aún en tierra. Del otro extremo también hay tejido nuevo con lana de color azul verdoso. Lana que no he dejado. Eso quiere decir que alguien ha venido a tejer. Quien haya sido, también tejió algunas flores amarillas (de las que caen al suelo). Realizaron tres lanzadas con la lana azul verdosa. ¿Quién sería?.[193]

A la luz de estas apariciones y con el propósito de democratizar la distribución de lo sensible, decidí compartir el árbol-telar en un bosque urbano de Bogotá, en pleno espacio público, para que pudiera ser encontrado, habitado y continuado por quienes transitan, sin mediaciones ni protocolos.

En visita 22. (22/08/24):

> Tejimos también en el primer árbol-telar. Encontramos dos hojas de árbol sobre el tejido que se construye. Las dejamos ahí. Son hojas que caen de los árboles y se posan sobre el tejido que, así avanza de otra manera. Los árboles erguidos tejen también como queriendo participar del tejido. Me gusta pensar que es una manifestación o colaboración de eso árboles sanos. Pero en realidad es por la gravedad, así es; no obstante, es naturaleza. Grabé la conversa con Tramadoras Colectivo.
> Este día ocurrió algo rarísimo: mientras conversaba.[194]

Para sostener la lógica del dejar aparecer, el árbol-telar no tuvo letreros, avisos ni instrucciones de uso. Se confió en la lectura sensible del lugar y en la iniciativa de quien se lo encontrara: que el vínculo surgiera sin prescripciones. Esta aparición funcionó como apuesta metodológica para involucrar a la ciudadanía: un modo de participación discreto, abierto y no programado, donde el encuentro —más que la convocatoria— pone en marcha la experiencia. De todas maneras, aprendí de los modos en que cada quien intervino el árbol-telar.

[193] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO** A, pág., 30). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf
[194] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia*. Diario de campo (**ANEXO** A, pág., 20). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

Imagen 103-104.
¿Árbol telar vandalizado o intervenido?
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.





Aprendí de los modos en que cada quien intervino el árbol-telar…

Imagen 105-106-107.
Urdimbre reparada para tejer
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Volver a tensar, regenerar, reparar y tejer.





Regenerar las urdimbres, ¿reparar el vínculo….?

Imagen 108.
Árbol telar reparado
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 109.
¿Árbol telar nuevamente intervenido?
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Vuelto a intervenir

Imagen 110.
Urdimbre adecuada nuevamente.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Volver a regenerar….

Práctica artística de creación-adaptación

En este segmento del tejido, recojo la experiencia vivida durante las pasantías de investigación realizadas con el grupo Climate-Ecosystems Interactions Research Group (de la Facultad de Ciencias Ambientales de la Universidad del Rosario) y Stop Ecocide Foundation para compartir y argumentar al lector cómo emergió la denominación 'creación-adaptación' al final de esas dos experiencias transdisciplinarias entre arte contemporáneo, cambio climático y ecocidio. Más que una construcción teórica previa, esta denominación fue el resultado de un proceso experiencial, afectivo y reflexivo. Así, se narraré cómo, a través de prácticas simbólicas, acciones colectivas y diálogos con las ciencias ambientales el derecho ambiental, se configuró una propuesta epistémica que reconoce a la creación artística como inspirador para un proceso de adaptación del modo de actuar (cultural) frente al desorden climático.

La fibra sensible proveniente de las experiencias de pasantías partió de una inquietud emocional: un dolor persistente frente a la devastación de la tierra. Ese dolor, que ha acompañado la práctica de creación artística por años, encontró un nombre en el concepto de solastalgia (Albrecht, 2005). Reconocer el sentimiento de pérdida como legítimo abrió el camino para una exploración simbólica del duelo ecológico. Desde allí surgió la pregunta inicial: ¿puede el arte contribuir a regenerar el vínculo entre los humanos y la Casa Común en un contexto de cambio climático? Pero también, dio lugar a la preguntarse si jugar a adaptar obras artísticas al ámbito del lugar público y común, descentrando la creación artística de lugares hegemónicos, ¿valdría para comunicar y socializar el conocimiento artístico y sensible que se relaciona con problemáticas ambientales y así profundizar nuestra sensibilidad y modo de relación con el planeta tierra? Sobre todo esta última pregunta me emociona. Y, de los resultados de esta investigación-creación, es la idea de una práctica de creación-adaptación estimula mi imaginación para indagar a futuro sobre cómo las prácticas artísticas relacionadas a lo ambiental pueden ser adaptadas a un ámbito más abarcador.

Considero que, como lo manifiesta Escrivá (2025), "el arte debe sentirse partícipe de la solución […]" (p. 206); Lo mismo considero sobre el problema de la devastación de la Tierra.

> El lenguaje artístico, caleidoscópico e infinito, es capaz de llegar allí donde nunca lo hará una gráfica del IPCC, una lectura de un satélite de la NASA, un informe técnico del CSIC. Afortunadamente, cada vez más festivales y

> artistas se sienten implicados en esta conversación colectiva. Empiezan a surgir obras de teatro, coreografías y representaciones de toda índole que se vertebran sobre la crisis de la biodiversidad y la emergencia climática[195].

El conocimiento sensible proveniente de la creación artística puede ser adaptado al lugar, al espacio público con propósito de diseminarlo ampliamente, pues "la disrupción de los ciclos estacionales se entienden mejor con una inquietante adaptación de *Las Cuatro Estaciones de Vivaldi* que con la mejor de las gráficas científicas, como pudo comprobarse en la inauguración del Festival 10 Sentidos celebrado en 2025 en Valencia[196].

En los momentos iniciales de las pasantías, comenzar a tejer vínculos a partir del desenganche de la práctica de creación artística individual al diálogo transdisciplinar, tuvo inicio al momento de compartir el portafolio artístico con el grupo de ciencias ambientales, y posteriormente, con Stop Ecocide Foundation; ese fue el primer paso hacia la construcción de confianza y de un terreno común. Obras como "Por favor pise el césped" (2008), "Cortezas" (2014) o "Más allá de toda reparación" (2019) provocaron reacciones significativas, como la lectura del árbol talado, luego regenerado con papel, como analogía de redes miceliales de cooperación vegetal. Esto posibilitó una conversación profunda entre investigador-artista-creador, científicos y académicos sobre las formas de adaptación en la naturaleza y sus posibles resonancias simbólicas en la creación artística.

La concepción de la creación-adaptación surge, también, en torno al árbol telar como auspiciadora de la acción simbólica de regeneración de un árbol talado (experiencia central, en ambas pasantías dentro del Jardín Utópico de Bogotá). Esta acción, inicialmente concebida individualmente, se transformó en una práctica de creación anónima y compartida, abierta al encuentro con artistas, vecinos (humanos y no-humanos), materiales, intuiciones y afectos. Las conversaciones llevadas allí, aportaron nuevas capas de sentido, mostrando que el árbol telar no era solo un objeto, una obra de arte, sino una 'creación' para imaginar otras formas de estar en el mundo.

Durante la primera pasantía, el intercambio con el Dr. Quesada permitió reconfigurar las preguntas iniciales pasando de pensar en "la lucha contra el cambio climático" a comprender la importancia de la adaptación. El relato sobre cambio climático, hoy día, no es como contrarrestar el cambio climático sino cómo "adaptarse al cambio climático". Bajo esa necesidad de adaptación, la experiencia de pasantía llevó a pensar en que la

[195] Ibid.
[196] Ibid.

adaptación contemporánea al cambio climático no sería "cualquier adaptación", antes bien, sería una que reconociera la dimensión cultural del problema, la necesidad de una transformación en la forma de sentir, imaginar y cuidar. En ese marco, surgieron conceptos clave como la conexión "biodiversidad-clima-arte" o la idea de acciones artísticas como "objethos", es decir, objetos con ética relacional y potencia afectiva.

Bajo esas inquietudes, la categoría creación-adaptación se fue tomando forma como un hallazgo emergente en la presente investigación-creación. No fue desde el inicio, sino al cierre del proceso de las pasantías, cuando pude nombrar aquello que estaba en juego: la práctica artística como modo de adaptación cultural al cambio climático. La categoría "creación-adaptación" emergió, entonces, como síntesis de esas experiencias. No se trató de una categoría impuesta, sino descubierta en el hacer, en el sentir compartido, en el habitar del espacio público, en la conversación imaginativa con lo no humano, en la emoción (del momento) que traspasa disciplinas. Entendí entonces que 'adaptarse no es resignarse', no es agachar la cabeza como expresión de la colonialidad y acepta la suerte que ofrece el cambio climático; sino crear modos sensibles, éticos, imaginativos y comunitarios de estar en la Tierra.

Sobre la idea de la adaptación dentro de la cultura, en concreto desde la práctica de creación artística, y motivado por conocer más sobre cómo la creación artística puede aportar a procesos de adaptación climática, encontré una puesta performativa titulada *Concierto para el Bioceno*[197] (2020), del artista multidisciplinar español Eugenio Ampudia.

El 22 de junio de 2020, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona reabrió sus puertas después del confinamiento global provocado por la pandemia de COVID-19. Sin embargo, las 2.292 butacas del teatro no fueron ocupadas por personas, sino por plantas vivas. En el escenario, el Cuarteto UceLi interpretó el Concierto para cuerdas n.º 3 en re mayor de Giacomo Puccini. El responsable de esta intervención, fue el artista conceptual Eugenio Ampudia, dándole el tituló a la acción Concierto para el Bioceno, y la presentó como un gesto de reconciliación entre la cultura humana y la vida vegetal. ¿Un gesto de adaptación?

La obra dentro del teatro se transforma en bosque simbólico, ajustándose al lugar pues dentro del teatro solo hay plantas reales, naturales. La ausencia del público humano abre un espacio para escuchar, metafóricamente, el silencio de las plantas y de la Tierra. Las plantas se convierten en sujetos de la experiencia estética, invitando

[197] https://www.eugenioampudia.com/obra/concierto-para-el-bioceno/

a pensar un cambio de era: del Antropoceno, dominado por la explotación humana de los ecosistemas, al Bioceno, entendido como el tiempo de las interdependencias y la coexistencia de todas las formas de vida (Ampudia, 2020). Cabe, entonces, preguntarse ¿jugando a adaptar diversidad de obras artísticas al ámbito público, es decir, descentrándolas de los espacios dónde circula el arte, o la creación artística, significaría un modo más coherente y necesario para comunicar y socializar el conocimiento artístico y sensible en aras de profundizar nuestra sensibilidad y modo de relación con el planeta tierra?

El gesto de Ampudia –podríamos decir su creación artística 'ajustada' o en clave 'adaptación'–, no solo conmueve por su belleza visual, sino por su potencia ética: tras el concierto, las plantas fueron donadas al personal sanitario que había combatido la pandemia, cerrando así un ciclo de cuidado y reciprocidad. La obra se inscribe en el territorio del arte ecológico contemporáneo, donde el acto artístico deviene ritual de reparación y reconexión simbólica con lo vivo (González, 2021).

Desde la perspectiva de la creación-adaptación, el Concierto para el Bioceno puede leerse como un "acto adaptativo de la creación artística ante la crisis planetaria"[198]. Durante un tiempo en que los cuerpos humanos estaban confinados, la vida vegetal ocupó el lugar del espectador, mostrando la posibilidad de redistribuir la sensibilidad —una idea afín al "sentipensar con la Tierra" propuesto por Arturo Escobar (2016)—.

Ampudia no solo adaptó el formato del concierto a las condiciones del confinamiento, sino que adaptó la propia noción de público, ampliando el horizonte de creación artística hacia otras especies. En ese sentido, su acción desplaza el antropocentrismo y propone un nuevo contrato sensible entre creación artística y el planeta: una creación que se adapta a la vida no humana y, al hacerlo, la reconoce como interlocutora.

Podríamos decir, también que el Concierto para el Bioceno encarnó así un gesto de reexistencia estética, en el sentido de Catherine Walsh (2010), donde la creación deja de ser mera producción simbólica para convertirse en un acto de coexistencia, de afinidad interespecie y de resistencia ante la devastación.

Todavía podríamos decir sobre El Concierto para el Bioceno cuestiones sobre su 'adaptación' que exigió una reconfiguración completa del acto musical, pues su público —por primera vez en la historia del teatro— no

[198] Esta imaginación conceptual es planteada y desarrollada en el artículo escrito que da cuenta de los resultados de la presente investigación-creación. El artículo se titula *Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística ante la solastalgia* (en prensa), y socializado en el V Congreso Internacional de Investigación Interdisciplinar #LoHacemosxTIC. 2025.

estaba compuesto por humanos sino por plantas vivas. Este simple desplazamiento ontológico implicó profundas adaptaciones en la manera de concebir, ejecutar y registrar la obra. Veamos: 1. Hubo lo que podríamos llamar como 'Adaptación del contexto escénico' pues el Gran Teatre del Liceu (habitual escenario de óperas y conciertos) fue transformado en un invernadero –simbólico–. La logística del evento requirió transportar, ubicar y cuidar casi 2.300 plantas (cada una en su maceta), ocupando los asientos con cuidado escenográfico que evocaba un nuevo tipo de audiencia. La disposición alteró la acústica del recinto, pues las hojas y los tallos absorbían parte del sonido, generando un ambiente más suave, casi húmedo, donde la reverberación habitual del teatro se volvió más íntima. Los músicos tuvieron que ajustar su dinámica y su tempo para que las vibraciones pudieran extenderse con delicadeza, como si la música se infiltrara entre los poros de un bosque.

También se podría hablar de una 'adaptación del gesto performativo. ¿Qué quiere decir esto? Significaría que la interpretación del Cuarteto UceLi fue modificada hacia una ejecución más contemplativa y meditativa. Allí no hubo aplausos, contacto visual, ni energía humana de respuesta, haciendo que la performance se tornase introspectiva, pues los músicos tocaron para un público silencioso, vegetativo, que no escuchaba con oídos ¿sino tallos, hojas y clorofila? Siendo así, un acto de escucha inversa, donde los intérpretes debían imaginar la percepción del otro —el vegetal— y, en ese ejercicio empático, reinventar su propia manera de tocar.

Una 'adaptación conceptual y simbólica'. Eugenio Ampudia no alteró la partitura creada por Puccini, sin embargo, sí re-semantizó su función, pues la pieza pasó de ser 'un concierto para deleite humano' a convertirse en una 'ofrenda sonora a la vida vegetal'. La adaptación consistiría en trasladar el 'sentido' del concierto, no su estructura musical, cambiando el destinatario de la experiencia estética. Esa modificación del receptor transformó la naturaleza misma de la creación de Puccini: la música dejó de ser un espectáculo para convertirse en un acto ritual de cuidado, un gesto de reciprocidad y humildad ante las especies que sostienen la biosfera.

En cuanto a lo tecnológico la adaptación puede darse dado que el evento fue transmitido por streaming, lo cual añadiría una segunda capa de adaptación: el público humano —imposibilitado de asistir físicamente— solo pudo acceder a la experiencia mediante las pantallas. Así, el concierto operó en dos planos simultáneos: el espacio material del teatro, habitado por plantas, y el espacio digital del Bioceno mediático, donde los humanos observaban a distancia el ritual de reconciliación. La transmisión amplificó el carácter performativo y documental del acto, extendiendo la adaptación hacia un público global que participó simbólicamente en el gesto de descentrarse. Finalmente, creeríamos que habría una adaptación ética y ecológica en el caso de que

la devolución de las plantas al entorno —al ser entregadas al personal sanitario— completaría un ciclo adaptativo de la obra. Dado que el concierto no terminaría con el silencio del último sonido o acorde, sino con la reintegración de las plantas al mundo natural y cotidiano, convirtiendo la acción artística en un proceso continuo de regeneración y cuidado.

Hacia la categoría "creación-adaptación": Una narrativa de pasantía en investigación-creación y ciencias ambientales

Ahora bien, sirvan las fibras narradas anteriormente para dar pasos hacia la construcción de argumentos que sustenten la noción de creación-adaptación como una forma de pensamiento y práctica artística contemporánea. Cabe decir que la creación-adaptación es, ante todo, una idea en construcción. Un término que emerge de la imaginación como acto fundacional de esta investigación-creación. Nombrar a partir de la experiencia vivida no es un gesto menor: es abrir la posibilidad de existencia de nuevas prácticas. En ese sentido, esta noción busca designar formas distintas de creación artística que aún no están plenamente instituidas, pero que pueden ser pensadas, proyectadas y cultivadas.

Esta denominación surge también como una imagen mental de futuro: un escenario posible en el que las prácticas de creación artística, profundamente vinculadas al medio ambiente y al cambio climático, han sido incorporadas por la humanidad como saberes cotidianos. En este horizonte, la creación artística no se distancia de la vida, sino que participa activamente en procesos de adaptación creativa frente a la crisis ecológica.

Claro está que la idea de creación-adaptación no proviene únicamente de la imaginación, sino también de la experiencia. Se nutre de procesos vividos, como las pasantías en dos grupos (de investigación y de acción), donde el cruce entre disciplinas —particularmente entre las ciencias ambientales, el derecho ambiental y la creación artística contemporánea— permitió vislumbrar otra forma de pensamiento. Desde esta intersección, se plantea la hipótesis de que la interdisciplinariedad puede generar un terreno fértil para una adaptación creativa capaz de responder a la devastación de la Tierra. Es, en este sentido, una intuición con fundamento, pues emerge de indicios, experiencias y diálogos entre saberes.

Finalmente, apuesto a decir que la creación-adaptación, como ejercicio de invención conceptual, tiene un propósito: el de inspirar y re-imaginar el actuar humano frente a un futuro marcado por la crisis ambiental.

No se limita a la producción artística de obras de arte, sino que propone nuevas formas de relación entre la creación artística, vida y planeta Tierra.

La creación-adaptación puede llegar a ser explorada en diversos contextos, especialmente en ámbitos de formación ciudadana frente al cambio climático, tanto dentro como fuera de las instituciones educativas. Su potencial radica en su capacidad de transformar, es decir, des-centrar y/o desenganchar la percepción de la creación artística, ¿y por qué no, la obra de arte y el mismo arte? de su condición de objeto de deseo hacia su comprensión como herramienta de cambio. En este marco, las obras dejan de ser entidades aisladas para convertirse en experiencias ajustadas a la vida cotidiana de las personas. Así, la creación-adaptación propone un giro sobre el arte contemplado al arte vivido; del objeto al proceso; de la representación a la acción transformadora. Se trata de una práctica que se ajusta al contexto medioambiental modificando procedimientos y desplazando el énfasis de la representación a la acción. Sale de los marcos institucionales y de la obra cerrada para instalarse en lo público, lo colectivo y lo vivencial, donde el sentido se construye con otros —humanos y no humanos—.

Así entendida, la creación-adaptación interviene más que ilustra; repara vínculos más que denunciarlos; y afina disposiciones sensibles capaces de acompañar transformaciones culturales en curso. Es un modo de hacer que convierte el arte en tejido de relaciones y en práctica concreta de cuidado. Ya lo venía pensando y reflexionando en la visita 34 (22/09/24), donde escribí:

> Es una práctica artística que puede ser compartida en otros espacios como acción de creación pedagógica de relación con la Casa común. Esa es una deflexión sobre mi práctica de creación artística ligada al mercado del arte que se nutre de la devastación de la Tierra.
> El árboltelarizar ¿puede ser visto como forma de crear conocimientos no jerárquicos? Seguramente, pues al árbol-telar llegan diferentes personas. Esa experiencia, posiblemente, la comparten, o no, con otras personas (esta posibilidad en el caso de un transeúnte anónimo). También con las personas a quienes he invitado.
> Una idea: árboltelarizar: práctica artística de adaptación-creación ante la solastalgia y afectación de la casa común. Para adaptarse uno crea. Adaptarse implica des-centrar, deflexionar. Adaptar, adaptarse implica

> creación. Como lo mencionaba mi asesor de tesis Ricardo Lambuley, investigación-creación-intervención, a mi modo de ver tiene que ver con la adaptación.[199]

Al mismo tiempo, la propuesta se distanció del formato de "proyecto artístico" orientado a convocatorias, entregables y retornos económicos. Fue un ensayo de creación y sensibilidad sin la expectativa de dinero, notoriedad o reconocimiento, elegido por necesidad ética: hacer por cuidado y por sentido, no por recompensa ni prestigio.

En visita 17 (11/08/24), hubo un encuentro con el maestro Pedro Pablo Gómez (Coordinador del Doctorado en Estudios Artísticos), y quien fuera uno de los jurados cuando socialicé el proyecto de investigación-creación). Antes de la llegada del maestro Pedro Pablo, exploro el primer árbol telar. Me dedico a ampliar las urdimbres. Al hacerlo, me doy cuenta que las arañas han tensado sus hilos en las urdimbres. Son varias que dan forma a telarañas. Pienso que, si el maestro pedro Pablo no viene, igual tejeré con esas arañas. Mido la nueva urdimbre con mis pasos, son tres metros (según el cálculo que un paso es un metro de distancia). Los días previos a esta visita ha llovido. Por tanto, el tejido que crece en este árbol telar está un tanto húmedo. Comienzan a notarse que ramitas, pequeñas hojas y semillas han caído sobre las urdimbres y sobre el tejido. Es otra forma de tejer y de regenerar. El aporte del lugar.
Me encuentro con el maestro Pedro Pablo, nos saludamos y hacemos un primer recorrido por el Jardín utópico. Encontramos un grupo de gansos caminando al aire libre por la cancha pavimentada para práctica de tenis en el parque. Convivencia. Encontramos un letrero donde se lee: Respetar, cuidar y amar[200].

A continuación, un segmento de lo conversado:

> **PPG:** …y de dar algo ¿no? Como de entender y de desprenderse. Pienso que eso es como una especie de conciencia ecológica. No sé si lo has pensado.

[199] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia.* Diario de campo (**ANEXO A**, pág., 29). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf
[200] Árboltelarizar: tejerse con el árbol talado. Creación artística frente a la *solastalgia.* Diario de campo (**ANEXO A**, pág.,15). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf

JN: Sí, pero lo que me gusta pensar es cómo esa conciencia ecológica se mantiene al margen de un proyecto.

PPG: Ajá. Sí, pero de un proyecto… macro-proyecto. Pero es desde lo micro, pero está ahí. Y de pronto eso es lo que hace que funcione ¿no? Porque cuando tú lo pones así en un gran proyecto y ya dicen bueno, el gerente u organizaciones, se vuelve jerárquico. En cambio, esto es mucho más… como desde abajo-espontáneo, y diría que 'horizontal' ¿no? O sea, como horizontal en el sentido de que la gente conecta con otra gente y conecta, y conecta, y conecta. Son como conexiones más horizontales y no…

JN: …no jerárquicas.

PPG: Porque cuando tú lo vuelves parte de un proyecto, se jerarquiza ¿sí? Los proyectos siempre jerarquizan ¿no? porque te ponen es a "conseguir objetivos", y los objetivos ya todo lo pones en función de los objetivos…

JN: …y a forzarte a que el objetivo sea alcanzado.

PPG: Exacto.

JN: Porque hay que justificar digamos…

PPG: …la inversión o los tiempos, los resultados. En cambio acá, pienso… hay objetivos, pero están amarrados no a un proyecto, sino como… no sé… a acciones ¿no? que las acciones son los proyectos[201].

Árboltelarizar en el campo fronterizo de los Estudios Artísticos

Inserción discursiva en la fibra ambiental (lo contextual). Árboltelarizar se inscribe en el Doctorado en Estudios Artísticos como un dispositivo práctico–teórico donde hacer y pensar ocurren juntos. Entretejer con materiales orgánicos —fibras, urdimbres, fragmentos de árbol— no es un complemento del discurso: es método y lenguaje de investigación. Desde esa práctica se configura un puente ontológico entre lo humano y la Casa Común, capaz de reordenar la relación cuerpo–naturaleza y abrir preguntas sobre la devastación y sus posibilidades simbólicas de recomposición.

[201] En conversación realizada en fecha 11/08/24. Conversación grabada y transcrita (**ANEXO B**, pág., 3). Ver en: https://www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_40c3338eba8d4243bb1c330d108a5e34.pdf

En el marco del programa, se reconoce que una tesis puede asumir forma de obra artístico-investigativa siempre que produzca un aporte sustantivo. Aquí, el aporte consiste en un tejido vivo de pensamiento que no separa mano e intelecto, ni fibra y concepto: la creación deviene conocimiento al interpelar, transformar y rearticular vínculos.

La obra opera como acto simbólico y material de sanación de fracturas: no "representa" un árbol talado, deviene con él. Tejer se vuelve a la vez metodología, poética y ontología. Con Tim Ingold, "no pensamos antes de actuar ni actuamos antes de pensar: pensamos desde dentro del estar en movimiento" (2013, p. 6). El sentido emerge del gesto que hace aparecer relaciones.

Este posicionamiento se ancla en una ética del cuidado y una poética de la reparación. No se ofrece como cierre, sino como proceso en transformación, donde investigación y creación se trenzan. Resuena aquí el conocimiento mestizo de Gloria Anzaldúa: una conciencia que "tolera las contradicciones… ve desde múltiples perspectivas y crea nuevos mapas" (1987, p. 101). Árboltelarizar es precisamente ese mapa móvil: frágil y esperanzado a la vez.

Desde los Estudios Artísticos, la propuesta asume una postura decolonial que cuestiona jerarquías del saber moderno y conversa con el pensamiento otro de Catherine Walsh: un saber que nace de cuerpos, territorios y memorias, y que "se hace en colectivo y con otros, en un caminar que es también un sembrar" (2013, p. 34). No es un gesto solitario: convoca lo común, la memoria vegetal, los árboles caídos y redes humanas y no humanas que persisten.

En su territorio afectivo vibra la solastalgia (Albrecht, 2006): dolor por el lugar que se hiere. La respuesta no es nostalgia de un pasado cerrado, sino un duelo activo que apuesta por reencantar lo vivo. El entrelazamiento de hilos, cuerpos y territorios imagina un presente habitable y habilita prácticas de regeneración sensible. Con el árboltelarizar quise compartir un conocimiento artístico y sensible que en lo personal me ha acercado más a la Tierra, a los árboles. El arboltelarizar se ubica dentro de la Tierra, puede adaptarse a un espacio público cualquiera; al compartirlo ahí compartí la emoción con la que fue creado; es lo que Escrivá (2025) refiere cuando dice que "compartir un planeta es también compartir las emociones, la pena y la esperanza, la belleza y lo sublime, el miedo y la devastación" (p. 207). En suma, árboltelarizar conforma un espacio de convergencia entre hacer y pensar, sensibilidad y creación artística. Desde su urdimbre, se propone un conocimiento situado,

afectivo y poético que responde al llamado ético de los Estudios Artísticos: contribuir a curar heridas de la Tierra y restaurar vínculos entre humanos y no humanos, dejando abiertas rutas de continuidad para otros lugares y otras manos.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Cierro este tejido con la sensación de haber aprendido a pensar con las manos y a escuchar con la materia. En el tránsito por el DEA-UD reconocí una hebra ambiental que orientó mis decisiones y, al trabajar con el árbol-telar en el espacio público, confirmé que mi práctica de creación artística es, ante todo, práctica que piensa: una pieza que me enseñó a habitar el borde entre creación y reflexión sin separarlas. Aprendí a ceder el centro. El descentramiento de la autoría, el desenganche de la lógica de vitrina y la apuesta por el silencio y el cuidado reconfiguraron mi modo de hacer. Confiar en la aparición —dejar que algo surja sin guion— me movió del control a la atención; el transeúnte anónimo, el viento, la lluvia o una araña se volvieron coautores. En esa apertura, el gesto dejó de "mostrar" para simplemente acontecer, y la calle devino lugar de aprendizaje. Acá desmonto las urdimbres para, luego, en un tiempo futuro volver a extenderlas y nuevamente activar el árboltelarizar en otro lugar.

Así, esta investigación-creación permitió imaginar la configuración de un lugar donde el sentido de la práctica artística no se limita a la producción de objetos, antes bien se despliega como experiencia co-participativa, afectiva y ética frente a la devastación de la Tierra; lugar donde los resultados no se restringen a hallazgos y/o datos verificables en términos de la investigación científica, sino que emergen como tejido que entrelaza conocimiento sensible, práctica artística y reflexión crítica.

En primer lugar, se propone el árboltelarizar como obra práctico-teórica que articula escultura, saber del tejido y acción simbólica en el que la escultura denominada árbol-telar, surgida de la experiencia de contemplar árboles talados aún aferrados a la Tierra, se descentra de la creación individual configurándose como medio de regeneración simbólica. Ahora, el árbotelarizar no es una obra de arte, sino de una postura que convoca a re-imaginar la relación entre lo humano y lo no humano, entre creación y cuidado de la Tierra.

En segundo lugar, esta investigación-creación da lugar a la formulación de la categoría creación-adaptación, entendida como una deflexión que se parta de la creación artística que hace de la devastación de la Tierra insumo para la creación objetual comercializable. Esta categoría propone un desplazamiento ético y de la praxis artística donde la creación artística no responde únicamente a impulsos estéticos sino a la necesidad de adaptarse sensible y responsablemente a una Tierra devastada. En este sentido, la creación-adaptación descentra la figura del artista-genio, abriendo la práctica de creación artística a lo colectivo y a la ciudad.

Un tercer resultado refiere al desenganche de instrumentalizar el dolor ecológico, es decir, la investigación-creación plantea la incompatibilidad entre una práctica artística comprometida con la devastación de la Tierra y su inserción en el mercado del arte. Aclaro que ese desenganche no involucra la negación del arte contemporáneo y comercial, sino que auspicia una toma de distancia crítica para explorar formas alternativas de circulación, y si se quiere, de compartir el conocimiento que surge de la creación artística como aparición de ese conocimiento en el espacio público, el encuentro anónimo y la participación de distintas personas de forma no mediada.

En ese sentido, el conocimiento sensible compartido amplía el campo de los Estudios Artísticos, al situar la experiencia vivida como fuente legítima de saber donde la solastalgia se adhiere como experiencia movilizadora. Es decir, la investigación-creación permite articular el sentimiento de pérdida del lugar con la práctica de creación artística, permitiendo que esta funcione como un medio para tramitar el dolor por la devastación de la Tierra y transformarlo en acción simbólica.

En cuanto a las conclusiones, se afirma que la creación artística, concebida desde esta perspectiva, puede contribuir significativamente a tramitar la solastalgia y a la apertura de horizontes de esperanza en un contexto de crisis ambiental planetaria. La creación artística, en este sentido, no es una solución instrumental a la crisis, es más bien un espacio donde es posible recomponer vínculos con la Tierra. Caminando por la vía de recomponer vínculos, se concluye la necesidad de reconfigurar el papel de la creación artística, desplazándola de lógicas coloniales y extractivistas del dolor evitando mercantilizar la devastación de la Tierra para ir hacia prácticas de la creación artística con sentido ético y participativas, lo cual insta a seguir investigando y creando en futuros estudios dentro de los Estudios Artísticos.

Imagen 111.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 112.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 113.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



El árbol-telar queda en potencia de ser activado.

De este proceso emergió con claridad la creación-adaptación: no un rótulo, sino una práctica que ajusta procedimientos, economiza medios, comparte decisiones y desplaza la obra hacia lo colectivo y lo vivencial. Allí la solastalgia dejó de ser sólo congoja y se transformó en plasticidad simbólica: una disposición a reparar vínculos con gestos mínimos, reiterados y compartidos. Comprendí que la eficacia de esta práctica no se mide en cifras sino en la potencia de los encuentros que habilita.

El diálogo con ciertos pensamientos me ofreció lenguaje y brújula. Las transiciones y las ontologías relacionales me ayudaron a situar lo que hacía; la método-estesis me recordó que el conocer también es sentir; la distribución de lo sensible me mostró que abrir la experiencia en lo público es ya un acto político; y aquellas voces que nombran el dolor por la herida del territorio me acompañaron para convertirlo en cuidado. No tomé estas ideas como consignas, sino como interlocutoras que afinan el oído cuando la materia habla.

Recojo las urdimbres…

Imagen 114-115-116.
Recogida de los árboles telar.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Recojo los árboles-telar…





También aprendí a soltar mis propias resistencias. El miedo a que la pieza "se perdiera" y la pulsión de control se aflojaron con el tiempo a la intemperie. El diario de campo dejó rastro de ese cambio: del afán por dirigir pasé a sostener un umbral de hospitalidad. Lo que antes era proyecto se volvió convivencia: estar con un segmento de árbol y con quienes lo rodean, dejar que algo pase entre nosotros y atender lo que ese pasar devuelve.

Imagen 117.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 118.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 119.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Quedan memorias….

Imagen 120.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Imagen 121.
Queda el árbol telar en espacio público.
Lugar: Jardín utópico. Parque público barrio La Esmeralda. Bogotá, Colombia.
Foto: John Nomesqui.



Lo que recojo es el tejido. Lo que recojo entonces, es un modo de estar: hacer que piensa, pensar que cuida. Me llevo un léxico y una práctica —árboltelarizar, creación-adaptación, aparición— que no clausuran nada, pero que sí fijan una orientación ética: continuar tejiendo vínculos entre humanos y más-que-humanos con gestos discretos, situados y compartidos. Si hay una cosecha, es la certeza de que el arte puede abrir espacios

de relación donde la vida encuentra refugio, y de que ese abrirse sigue, mientras haya manos, fibras y disposición para atender lo que aparece.

FIN

Bibliografía

Abella, I. (2012). *El gran árbol de la humanidad. Leyendas y arte primitivo sobre los árboles en la creación de la humanidad.* Integral. Barcelona.

Acosta, A. y Viale, E. (2024). *La Naturaleza sí tiene derechos. Aunque algunos no lo crean*. Siglo XXI.

Albrecht, G. (2005). *"Solastalgia". A New Concept in Health and Identity*. Philosophy Activism Nature, (3), 41-55.

Albrecht, G. (2019). *Las emociones de la Tierra. Nuevas palabras para un nuevo mundo*. MRA Ediciones.

Ardenne, P. (2022). *Un Arte Ecológico. Creación plástica y Antropoceno.* A. Hache. España.

ARTERIA. (Octubre 2015- Enero 2016). *El arte llega donde la ciencia no alcanza.* ARTERIA. Ed. 51. p. 16-17.

ARTERIA. (Septiembre-octubre 2018). *El Río y la 'economía salvaje', temas de las obras de los colombianos en Shangái*. ARTERIA. Ed. 65. p. 18.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bautista, J. (2021). (Ed). *De la solastalgia. Ocho relatos naturales*. Editorial Comba.

Bogard, P. (2023). (Ed.) *Solastalgia. An Anthology of Emotion in a Disappearing World.* University Of Virginia Press.

Carrasco, C. (2016). *Sostenibilidad de la vida y ceguera patriarcal. Una reflexión necesaria.* Atlánticas: Revista Internacional de Estudios Feministas, (1), 34-57.

Carrizosa, J. (). *Afrontar la totalidad. Fundamentos para un ambientalismo complejo.* Universidad Nacional de Colombia.

Carson, R. (2001). *Primavera silenciosa* (Trad. M. S. de Irujo). Barcelona: Crítica.

Celedón, A. (2022). *Metodologías en proceso: Reflexiones sobre investigación y práctica artística.* Universidad de Caldas.

Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal. (2021, 9 de diciembre). Sentencia SP5664-2021, Radicación n.º 51380 (M. P. Patricia Salazar Cuéllar).

Cunsolo, A., & Ellis, N. R. (2018). *Emotional solidarity: Ecological emotional outlaws mourning environmental loss*. Emotion, Space and Society, 28, 1–8. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2018.05.002

Demos, T. (2020). *Descolonizar la naturaleza. arte contemporáneo y políticas de la ecología.* Ed. AKALA. España.

Derrida, J. (2009). *Otobiografías: La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* (Trad. C. de Peretti & M. I. Pérez). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

De Sousa Santos, B. (2018). *El fin del imperio cognitivo: La afirmación de las epistemologías del Sur*. Siglo XXI Editores.

Díaz, J. (2022). *Neurofilosofía del yo, autoconciencia e identidad personal.* Bonilla Artigas Ed.

Ellis, C., & Bochner, A. P. (2003). *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject.* En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), Collecting and interpreting qualitative materials (2ª ed., pp. 199–258). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

ERRATA. (2014). Polémicas ambientales-prácticas sostenibles. Revista de Artes Visuales, (10), p. 239.

Escobar, A. (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press.

Escobar, A. (2023). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia.* Ediciones UNAULA.

Escrivá, Andreu. (2025). *La Tierra no es tu planeta. Cómo devolver espacio a la vida y descolonizar el futuro*. Ediciones ARPA.

Fernández-Soler, R. (2017, 21 de diciembre). *El ecocidio: ¿crimen internacional?* Documento de Opinión 128/2017. Instituto Español de Estudios Estratégicos (IEEE). https://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2017/DIEEEO128-2017_Ecocidio_RoselSoler.pdf

Francés, V. (2022). (editora). *Coordenadas de la investigación artística 2. Prácticas y obras en el impasse.* Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV), Valparaíso.

Francisco. (2015). *Laudato si': Sobre el cuidado de la casa común*. Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana. Recuperado de https://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html

Gadotti, M. (2002). *Pedagogía de la Tierra*. Siglo XXI.

Gobierno de Colombia & Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia–Ejército del Pueblo (FARC-EP). (2016). *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Oficina del Alto Comisionado para la Paz. https://www.jep.gov.co/Normativa/Paginas/Acuerdo-Final.aspx

Gudynas, E. (2011). *Los derechos de la naturaleza en serio.* En A. Acosta & E. Martínez (Eds.), La naturaleza con derechos. De la filosofía a la práctica. (pp. 239-286). Quito: Abya Yala.

Gudynas, E. (2014). *Derechos de la naturaleza: Ética biocéntrica y políticas ambientales*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Informe Final Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2025). *Cuando los pájaros no cantaban. Historias del conflicto armado en Colombia*. Universidad de Los Andes. Universidad Nacional de Colombia.

Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC). (2014). *Cambio climático 2014: Impactos, adaptación y vulnerabilidad.* Contribución del Grupo de trabajo II al Quinto Informe de Evaluación del IPCC. Cambridge University Press. https://www.ipcc.ch/report/ar5/wg2/

Institución Educativa Distrital Gabriel García Márquez. (s.f.). *Proyecto Educativo Institucional (PEI)*. Bogotá: Autor.

Killean, R., & Short, D. (2025). *A critical defence of the crime of ecocide*. Environmental Politics, 1–21. https://doi.org/10.1080/09644016.2025.2492441

Knox, R., & Whyte, D. (2025). *Law's quick fix? Ecocide, social transformation and the pitfalls of criminalisation*. Environmental Politics, 1–20. https://doi.org/10.1080/09644016.2025.2492443

Kusch, R. (2007). *América profunda*. En Obras completas (Tomo II). Rosario: Editorial Fundación Ross.

Leff, E. (2010). *Racionalidad ambiental: La reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Prosaica II. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Martínez, C. (2011). *Los nuevos movimientos sociales y cambio de paradigmas en el último siglo a través de la lógica de la Noviolencia*. Universidad de Granada.

Mehta, J., & Higgins, P. (2019). *Stop Ecocide: Change the law*. Stop Ecocide Foundation.

Minkova, L. (2024). *Ecocide, Sustainable Development and Critical Environmental Law Insights*. Journal of International Criminal Justice, Volume 22, Issue 1 (81–97). https://doi.org/10.1093/jicj/mqae006

Nomesqui, J y Guerrero, Y. (2015). *Diseño de una estrategia didáctica con fundamentos en las artes plásticas para el abordaje de la sostenibilidad en la Universidad Libre* [Tesis de Especialización]. Universidad Libre.
Nomesqui Delgado, J. J. (2025). Sostenibilidad de la vida en la Casa Común. Reflexiones desde la creación artística contemporánea. Artes La Revista, 25(32), 116–135. https://doi.org/10.17533/udea.artes.361645

Noguera, Ana Patricia. (2004). *El reencantamiento del mundo: ideas para una ética-estética desde la dimensión ambiental.* En: Ética ecológica: propuestas para una reorientación, Madrid: 2004, pp. 203–216.

Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. (2021). *Comentario acerca de la definición del ecocidio*. Fundación Stop Ecocidio. https://www.legal-tools.org/doc/6NIT77/pdf/

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: Edgardo Lander (comp.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201–246.

Richardson, L. (2003). *Writing: A method of inquiry*. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), Collecting and interpreting qualitative materials (2ª ed., pp. 499–541). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Rojas-Sotelo, M. (2023). *Territorio encarnado. Ejercicios de soberanía visual. Visualidades, textualidades y estéticas situadas en la producción artística indígena en Abya Yala*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Romero, M. (2021). *El arte como eco-sistema: instalación, materia viva y temporalidad en la creación contemporánea.* Revista Arte y Políticas de Identidad, 25, 97–112. https://doi.org/10.6018/reapi.481731

San Cornelio, G., Estalella, A., & Ardévol, E. (2022). *Narrar el tiempo: Herramientas digitales para la investigación narrativa y visual.* Revista de Antropología Experimental, 22, 509–520. https://doi.org/10.17561/rae.v22.7098

Santos, L y Torregroza, E. (2022). *Política de las emociones. Ensayo sobre la crisis de la pandemia*. Universidad del Rosario.

Sarriugarte, I. (2012). *El arte sostenible: la nueva herramienta de reflexión para el futuro.* Fabrikart, (9). Recuperado en: https://ojs.ehu.eus/index.php/Fabrikart/article/view/4909

Soler, S. (2017, diciembre). *El ecocidio: ¿crimen internacional?* En Documentos de Opinión. Número 8 (Octubre-diciembre). Ver en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6361701

Tarrés, M. L. (2001). *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social.* México, D.F.: El Colegio de México.

Tutzinger Manifesto. (2002). *For the strengthening of the cultural-aesthetic dimension of sustainable development.* Recuperado en https://transferenciasarteyciencia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/manifiesto-tutzinger.pdf

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. (2018). *Documento Maestro: Doctorado en Estudios Artísticos (DEA-UD)*. Bogotá, Colombia. Coordinador: Pedro Pablo Gómez Moreno. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Valverde, J. (2020). *De la ecología a la ecosofía. La intuición de Raimon Panikar*. Herder.

Vicuña, C. (2005). *Palabra e hilo*. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.

Walsh, C. (ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Walsh, C. (2020). *Decolonialidad en/desde América Latina y el Caribe: Una reflexión pedagógica desde la vida*. Glasgow: University of Glasgow.

Walsh, C. E. (2023). *Rising Up, Living On: Re-Existences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham: Duke University Press.

Wohlleben, P. (2016). *La vida secreta de los árboles*. Obelisco.

Zea, L. (1978). *América Latina: largo viaje hacia sí misma*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Anexos

ANEXO A: www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_ca1014dcb1ba4cd3b188fac134e52eea.pdf
ANEXO B: www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_40c3338eba8d4243bb1c330d108a5e34.pdf
ANEXO C: www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_f83138d319084d498e045f815b8862f1.pdf

ANEXO D: www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_3cfffaa3390a448e8bebe8da8ad8cd18.pdf
ANEXO E: www.johnnomesqui.com/_files/ugd/fdf844_9921c927539d43ee8dc1bd467adacaee.pdf