

Tatiana Parceró. Caso de estudio Colección MUSAC

17 de junio de 2023 - 07 de enero de 2024

Proyecto Vitrinas

Comisarios: Equipo de Registro y Colección de MUSAC. Raquel Álvarez, Pablo Bernabé y Koré Escobar.

Casos de estudio de la Colección es un proyecto en el que las vitrinas del museo se convierten en un espacio para el estudio de las obras y autores que integran la Colección MUSAC. Su finalidad es acercar a los públicos del museo el resultado de las investigaciones y estudios que se llevan a cabo para conocer mejor las obras y que, a un nivel de trabajo interno, se reflejan en sus fichas catalográficas.

Estos casos de estudio, se realizan mediante una estrecha colaboración entre el personal encargado de la gestión de la Colección del Museo y el artista en cuestión, y se abordan desde un punto de vista interdisciplinar, de tal manera que se estudia y muestra la trayectoria del artista; los aspectos conceptuales de la obra; su disciplina, lenguaje y soporte; sus necesidades de conservación; el modo de producción; su posible adscripción a escuelas; su historia dentro del museo; su participación en exposiciones, etc.

Este tercer caso de estudio de la Colección MUSAC se acerca a la obra de la artista Tatiana Parceró, y lo hace a través de las obras pertenecientes a las series *Actos de fe*, *Re-invento*, y *Cartografía Interior*.

Tatiana Parceró (México D.F., México, 1967), empieza a trabajar con la fotografía en los años 80 del siglo pasado y, desde principios de los noventa, centra su obra en el cuerpo y el autorretrato, incorporando diversas técnicas mecánicas de fotografía, la imagen digital o el vídeo con las que retrata el cuerpo humano en búsqueda de unos mismos planteamientos estéticos y conceptuales, como son la reconstrucción de experiencias, y conceptos como la identidad, la memoria, el territorio o el tiempo.

Las fotografías de Tatiana Parceró responden a un planteamiento formal muy cuidado; en blanco y negro o colores ocres, toma partes del cuerpo impresas en acetato superpuestas a fotos de diagramas de anatomía y códigos precolombinos que combinadas, conforman un mapa cartográfico humano lleno de capas, y por lo tanto lleno de significados y connotaciones.

La idea principal de la artista, en sus propias palabras, es "redefinir el interior del cuerpo; explorar el espacio interior desde afuera como proceso de auto-conocimiento y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de mostrar lo que a simple vista no se ve. Estas fotografías son una manera de constituir imágenes visuales y de explorar el cuerpo como un mapa; de mostrar el interior del cuerpo y lo que no es visible en primera instancia".

El cuerpo del que habla la artista no es sino el suyo, y por lo tanto estas obras podían ser entendidas como verdaderos autorretratos. Autorretratos de lo físico y evidente, pero también de lo psicológico e ideológico. El hecho de que sean los grabados, tatuajes y códigos precolombinos la base sobre la que se sustenta su cuerpo nos hablaría no sólo de una técnica, sino de una forma de concebir el mundo y su propia existencia. La artista se presenta como parte indisoluble del pasado de su país, de sus raíces y herencias históricas, y cuestiona mediante su obra aspectos de identidad personal que hablan de cómo se concibe a sí misma, de cómo se presenta a los demás y de cómo es recibido e interpretado por el espectador.

En las obras de las series *Actos de fe* y *Re-invento*, la artista incluye iconografía de religiones antiguas, imágenes e inscripciones pertenecientes a distintas civilizaciones. El cuerpo es el contenedor de esta información que permite su permanencia en el tiempo y es también transformador de creencias y de movimiento. La piel es un territorio en blanco en el que se puede escribir y mostrar la religión y las creencias, transformadas en actos de fe. También utiliza iconografía relacionada con experimentos químicos y físicos como una forma de hacer alusión al interés del ser humano por contemplar, descubrir, reconocer e inventar su entorno, complementado con códigos precolombinos y mudras hindúes.

Aunque la artista toca diferentes temas en las tres series objeto de estudio, desde el punto de vista técnico se resuelven de un modo similar, no habiendo apenas diferencias entre ellas, ya que la técnica que utiliza desde las primeras series consiste en la yuxtaposición de acetatos transparentes en blanco y negro sobre fotografías en color. Esto le permite trabajar con

transparencias y ver a través del cuerpo, como con rayos X, manejando varias dimensiones y recreando con diversas fuentes iconográficas un nuevo territorio visual.

Comenzó con este proceso de un modo mecánico, combinando físicamente fotos de 20 x 25 cm. con copias Xerox en papel y en acetato, hasta llegar a un proceso fotográfico que le permitiera imprimir en un material transparente. Actualmente con el uso de Photoshop como programa de tratamiento de las imágenes, las combinaciones son infinitas y el proceso se ha simplificado. Una serie completa puede tener aproximadamente 50 obras ya que incluso puede haber dos o tres opciones de una misma foto.

La artista comenta que cuando sigue haciendo autorretratos, el enfoque lo centra en diferentes objetos que no son solo el cuerpo, como imágenes de paisajes y objetos de la naturaleza, como madera, hojas o huesos, por mencionar algunos. Así las ilustraciones iconográficas que complementan cada obra, trazan metafóricamente el linaje entre sus experiencias personales y de una experiencia humana más amplia.

En cuanto al tipo de equipo fotográfico que utiliza, empezó a hacer fotografías con la cámara que le regaló su padre a los 12 años, una Canon TX analógica de 35 mm. Esa cámara la acompañó mucho tiempo, revelando ella sus rollos, e imprimiendo y haciendo sus copias y ampliaciones en su cuarto oscuro en México.

Cuando se mudó a Estados Unidos en 1992, accedió a los laboratorios de la Universidad y del ICP. Y al final de su maestría comenzó a usar otro tipo de cámaras, como una Mamiya de medio formato y cámaras digitales como la Canon Mark II, alguna Lumix y alguna Sony. En la actualidad sólo trabaja con cámaras digitales, pero si necesita usar negativos, por la razón que fuera, los escanea y después los trabaja digitalmente.

El tipo de imágenes que genera las suele tomar en estudio. En concreto comenta que, para muchas de sus series, las tomas son en estudio o en un espacio cerrado, donde casi siempre usa un fondo negro o azul marino, para poder delimitar muy bien el cuerpo contra ese fondo oscuro. En cuanto al tipo de iluminación, la prefiere natural.

Cada serie le lleva mucho tiempo de preparación antes de la toma. Hay un trabajo previo que incluye mucha escritura, lectura e investigación, hasta que se van definiendo los detalles y la

iconografía. Después dibuja cada pieza como si se tratase de una guía de trabajo o un *story-board* cinematográfico. Hay una parte de improvisación, pero también mucha reflexión y planificación para la obtención de cada imagen.

Inicialmente, hace un primer retoque de las imágenes: si hay negativo, una vez escaneado, siempre lo retoca ligeramente para limpiar y dejar la imagen lista como archivo digital. Esa imagen digital ya está preparada para el siguiente paso, que es donde comienza la mezcla con las imágenes de archivo en las que trabaja paralelamente desde que comienza un proyecto. Esas imágenes que conforman el archivo para mezclar con las fotografías tomadas en el estudio requieren mucho tiempo de búsqueda, recopilación y elección, ya que son los detalles iconográficos que completarán la fotografía original, siendo éstas: códigos, mapas, fotos de naturaleza, paisajes, etc. Cuando las fotos se obtienen con cámaras digitales, y no de negativos escaneados, también las retoca si fuera necesario, pero tratando de que sea lo mínimo posible, para preservar así la imagen en su toma inicial.

En su rutina de trabajo encontramos el uso de bocetos que le sirven de guía para hacer la toma de las fotografías. Los hace en papel y lápiz, en un cuaderno dedicado a la serie en la que está trabajando. Los detalles que van superpuestos a la imagen van surgiendo de manera bastante espontánea; a veces los piensa previamente, pero muchas veces ya sobre el armado o el montaje se van probando varias opciones, hasta llegar a la que refleja lo que la artista quiere respecto a la idea de la serie.

En cuanto a los revelados o impresiones, a lo largo del tiempo ha trabajado con distintos materiales, que pueden ir desde papel fotográfico, hasta papel de algodón, acetatos, canvas o telas. Le gusta probar y experimentar con diferentes técnicas de impresión. El acetato que va sobre la imagen, complementándola, casi siempre lo hace aparte y va pegado en la parte interna del metacrilato para proteger la emulsión en el interior del enmarcado.

En el enmarcado también juega un papel importante la distancia que hay entre el acetato y la foto en color del fondo. Ahí es donde se genera el efecto de la superposición de la transparencia sobre la fotografía, y éste tiene un aspecto u otro dependiendo del tamaño de la imagen. Si es en un tamaño pequeño o mediano, hasta 50 x 70 cm. aproximadamente, la distancia puede ser de unos 2 cm, y si la obra es más grande, a partir de 70 x 100 cm., puede llevar una separación

de 3 o 4 cm. También depende del ancho del listón o la varilla que se utilice para hacer el enmarcado, pero éstas pueden considerarse medidas válidas como referencia general en las obras de la Colección MUSAC.

En el caso de la caja de luz, el duratrans siempre lo monta pegado al metacrilato externo, y el tamaño de la obra es el que condiciona el fondo de la caja que alberga la instalación de la fuente luminosa. Si se compara con cualquier otro sistema de impresión para cajas de luz, el duratrans es el que más calidad presenta, ya que tiene mucha más resolución, es más nítido y tiene una excelente saturación de color, lo que hace que se haya convertido en uno de los mejores soportes backlight, usándose también en producción artística. No es cartelería al uso, ya que técnicamente es un material fotográfico bajo patente de la empresa Eastman Kodak Company que se imprime con láser y se procesa con el sistema original de Kodak.

El MUSAC cuenta en su colección con un total de nueve obras de Tatiana Parceró, - en esta exposición hay ocho de ellas, ya que la novena forma parte de la exposición *Exotermia. Semiótica de la ubicación en la Colección MUSAC*, y se puede ver en la sala 1 del museo.

Las obras han ingresado en la colección en dos momentos, el primero de ellos se produjo en el año 2009 con la compra de 5 piezas: *Cartografía interior #35*, *Actos de fe #11*, *Actos de fe #25*, *Actos de fe #2* y *Actos de fe #16*, las restantes obras, *Actos de fe #7*, *Re-invento #22*, *Re-invento #23* y *Re-invento #19* se integraron en la colección donadas por la propia Tatiana Parceró en el año 2017.

Las series a las que pertenecen las piezas: *Cartografía interior* (1995-96), *Actos de fe* (2003) y *Re-invento* (2005) son series ya cerradas, aunque, en ocasiones, la artista vuelve a alguna de ellas para incluirlas en nuevas producciones, ya sea como fondo o para utilizar algún fragmento. En cuanto al número de piezas de cada serie, éste es variable entre 30 y 50.

Las primeras series, y las primeras que ingresaron en la Colección MUSAC, han tenido mayor visibilidad y han sido objeto de muchos préstamos a otras instituciones. Además, han formado

parte de varias exposiciones, tanto en exposiciones en el MUSAC como en otras instituciones. Por su parte, las obras donadas en 2017 se muestran por primera vez en esta exposición.¹

Estas series de Tatiana Parceró tienen presencia en colecciones de otros museos, fundamentalmente internacionales, como el MoMa, Museum of Modern Art (New York), MAM, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, INBA, Instituto Nacional de Bellas Artes (México) o el Mec, Museo en los Cerros (Jujuy, Argentina).

¹ Exposiciones en las que han participado las piezas:

- *Cartografía interior #35:*
 - *Se hace camino*. Exposición itinerante: Huesca, Barcelona, Vigo, Logroño, Pamplona y Vitoria. 07/06/2010-15/11/2010
 - *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la Colección MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. 09/06/2016-09/10/2016.
 - *Territorios que importan: Arte, género y ecología*. Huesca, CDAN. 18/10/2018-20/01/2019.
 - *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León, MUSAC. 25/01/2020-11/10/2020.
- *Actos de fe #25:*
 - *Lo Real Maravilloso*. Tokio, Mot. 14/02/2014-11/05/2014.
 - *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la Colección MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. 09/06/2016-09/10/2016.
- *Actos de fe #16:*
 - *Lo Real Maravilloso*. Tokio, Mot. 14/02/2014-11/05/2014.
 - *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la Colección MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. 09/06/2016-09/10/2016.
 - *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León, MUSAC. 25/01/2020-11/10/2020.
 - *La colección Collegium y sus diálogos. La historia entre la persistencia y la crítica*. Arévalo, Ávila, Collegium. 20/10/2022-05/02/2023.
- *Actos de fe #11:*
 - *Lo Real Maravilloso*. Tokio, Mot. 14/02/2014-11/05/2014.
 - *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la Colección MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. 09/06/2016-09/10/2016.
 - *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León, MUSAC. 25/01/2020- 11/10/2020.
- *Actos de fe #2:*
 - *Lo Real Maravilloso*. Tokio, Mot. 14/02/2014-11/05/2014.
 - *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la Colección MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. 09/06/2016-09/10/2016.
 - *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León, MUSAC. 25/01/2020-11/10/2020.

Sobre la historia previa de las piezas en el MUSAC, *Cartografía Interior #35* es la que tiene una historia más larga. Con ella, Tatiana Parcero ganó el Premio de Adquisición del XXXII Encuentro Nacional del Arte Joven del Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aguascalientes, México. Asimismo, participó y fue la imagen de la exposición *Our selves, Photographs by Women Artists from Helen Kornblum* celebrada en el MoMa en 2022.

Por su parte, *Actos de fe #16* participó en 2011 en el Festival Foto Río en la exposición colectiva *Eu me desdubro em Muitos: Autorrepresentação na fotografia contemporânea*, CCBB, Río de Janeiro, Brasil.

Sobre Tatiana Parcerero

Por Blanca de la Torre

El trabajo de Tatiana Parcerero nos habla de cuerpo, identidad, memoria y territorio, gestándose en un espacio intersticial y líquido en el que se filtran la violencia sistémica y el pasado colonial —ambos asociados a su país natal—, además de la conexión con la naturaleza que para ella se inició en el jardín de su infancia, así como su experiencia como activista y su formación como psicóloga. Parcerero (Ciudad de México, 1967), recibió su formación en la Universidad de Nueva York y en el prestigioso Internacional Center of Photography (ICP), de la misma ciudad americana, y además fue alumna del referente de la fotografía mexicana Pedro Meyer.

Desde muy temprano, se creó un espacio artístico propio en el que conciliaba las líneas maestras de la fotografía más ortodoxa con un juego de elementos extra-fotográficos que le han permitido trabajar desde otros márgenes. Así, haciendo uso de una técnica expandida, ha logrado construir un lenguaje y gramática visual característicos, que la han acompañado desde sus primeras series: la yuxtaposición de fotos en blanco y negro impresas en acetatos sobre fotografías a color. En su obra, la transparencia del acetato nos remite claramente a los rayos X y la idea de ver a través del cuerpo, un concepto con la que juega a partir de infinitas combinaciones o iteraciones iconográficas. Por otro lado, con el uso de iluminación natural en sus imágenes, siempre con fondos oscuros, negros o azul marino, incide en la corporalidad como elemento protagónico de su producción artística.

La sofisticación de su trabajo, en técnica y concepto, conlleva un proceso minucioso de investigación y preparación que incluye definir cada imagen con antelación a partir de bocetos y *storyboards*. Una vez concluida esa primera parte, retoca los negativos para después combinarlos con imágenes de archivo, material al que dedica una ardua tarea de investigación de códigos precolombinos, mapas y fotos de la naturaleza. Es así como se aproxima al cuerpo como paisaje, remitiéndonos a ese «dar forma a la tierra» como origen este concepto (*landschaffen*) que por definición reconoce la «conformación» mutua de la gente con el entorno que ocupa —y ha estado ligado desde el principio a aspectos del uso humano-trabajo, propiedad, domesticación, jurisdicción, etc.—, que provendría de la dialéctica entre la humanidad y la tierra (Scott, Svenson, 2015, p. 3). En el trabajo de Parcerero, este puede

extrapolarse a la idea de manipulación antrópica de cuerpo y territorio a lo largo de la historia. Ambos, pues, se configuran como espacios políticos con los que la artista genera una suerte de cartografías autobiográficas que desarrolla a través de un lenguaje que busca una conexión con lo universal, yuxtaponiendo relatos que visibilizan los diferentes tipos de extractivismos, de comunidades, territorios y culturas.

Así sucede en el caso que nos ocupa, donde se establece un diálogo entre una selección de obras pertenecientes a tres de sus conocidas series *Cartografía interior*, *Actos de fe* y *Re-invento*.

En la primera (1995-96), Parcerero explora el cuerpo como mapa que muestra interior y exterior, dejando entrever lo que no siempre queda a la vista, la cara b de las cosas, el anverso que retrata memorias e identidades, con las que teje una suerte de red compuesta de metáforas visuales de carácter muy personal que amalgaman cuerpo íntimo con cuerpo social. Una cartografía que nos recuerda que la geografía es la «escritura de la tierra» y que el mapa no deja de ser una imagen subjetiva de la lectura de esta.

Esta serie cuenta con un antecedente titulado *The Map of my Body* (1993), que combinaba fragmentos del cuerpo humano con imágenes, bocetos y dibujos de libros de anatomía antigua y códices precolombinos junto con fragmentos del cuerpo humano. Del mismo modo que estos manuscritos prehispánicos se leían de izquierda a derecha, la artista busca romper con las lecturas occidentales y temporalidades diacrónicas. Posteriormente, profundizando en el deseo de extraer y visibilizar el interior del cuerpo, este proyecto se irá complejizando hasta llegar a *Cartografía interior*, que se divide a su vez en dos partes: una primera en la que toma como punto de partida esas imágenes antiguas de anatomía; mientras en la segunda establecerá los vínculos entre esa corporeidad interior y los códices precolombinos —mayas, aztecas y mixtecos— para remitirnos a la cosmogonía de las culturas de los pueblos originarios de México. Es esta su peculiar manera de reivindicar las cosmovisiones indígenas, donde no existe separación entre cuerpo y naturaleza («el cuerpo como la tierra, la sangre como los ríos, los órganos como los lagos», apunta a menudo la artista mexicana). Su particular noción del autorretrato enfatiza esa idea ecosistémica, deteniendo la mirada no solamente en nuestro exterior, sino también en los paisajes y elementos que lo conforman, como madera u hojas, y estableciendo lazos entre su experiencia personal y la memoria colectiva.

Es evidente que su trabajo sigue una línea ecofeminista, tanto en el vínculo con lo sagrado de la tierra o Pachamama, como en su aproximación holística, acercándose a algunos de los planteamientos de la vertiente más esencialista de este movimiento, donde convergen la ecología y los feminismos. En esa intersección, precisamente, se hacen visibles las interconexiones entre las relaciones de dominación y explotación de las mujeres y de la naturaleza.

En una tónica similar, los hilos imaginarios con los que la artista trenza imágenes e historias nos trasladan al concepto de cuerpos-territorio-tierra propio de los feminismos comunitarios de autoras como Julieta Paredes, María Galindo o Lorena Cabnal. Esta última habla del cuerpo como primer territorio de defensa y primer espacio de constatación de todas las violencias, de cómo estas se han entramado en él, y cómo las relaciones, también a partir de las formas patriarcales, han ejercido su control sobre el entorno natural (Cabnal, 2022, p. 57). Del mismo modo, Parcerero inscribe en sus obras la memoria individual y colectiva, de ella como mujer y de las mujeres como colectivo social, de la piel y el territorio, donde se desdibujan lo público y lo privado.

Unos años más tarde, en *Actos de fe* (2003), reflexionará sobre nuestro sistema de creencias y la idea de la fe, movida por su experiencia en Estados Unidos durante los atentados del 11 de septiembre. Una vez más, en esta obra echa mano del pasado para incorporar imágenes e inscripciones de civilizaciones antiguas, con las que especula libremente para trasladarlas al cuerpo, entendido aquí como contenedor y tamiz de todas esas memorias. A Parcerero le interesa, en concreto, pensar la piel como tabula rasa sobre la que escribir —que nos remite al mapa y la geo-grafía como escritura de la tierra— y la concepción de la religión como acto de fe, pero también como origen, como naturaleza-cuerpo y conocimiento ancestral. Esta serie conecta con autoras como Ivone Gebara, quien introduce la dimensión religiosa en la ética ecofeminista, que para ella tiene como aspiración

abrir espacio a las mujeres y al ecosistema para que puedan convertirse en sujetos de derecho en la construcción de nuevas relaciones cimentadas en el respeto y la reciprocidad. Este objetivo parece ser también parte de la sabiduría que surge de la incapacidad del patriarcado económico, político, cultural y religioso para promover y respetar los derechos de los seres humanos y todos los animales y todas las fuentes de vida que existen como el cuerpo de la Tierra. (Gebara, 2003, p. 177)

La tercera de estas series será *Re-invento* (2005-06), que surge a partir de un encargo de la revista *Arte y Naturaleza*. Esta vez Parceró centra su atención en la expresión corporal a través de las posturas y la posición de las manos, poniendo el foco en los mudras, gestos manuales que, según el budismo y el hinduismo, canalizan la energía del cuerpo. De esta forma, conecta de nuevo con los sistemas de creencias a los que aludía en la serie anterior, una atención que combina una vez más con códigos precolombinos a los que añade iconografía relacionada con experimentos científicos de física y química, en referencia a las diferentes maneras de descubrir y comprender el mundo para aludir a los caminos hacia el conocimiento.

Esa amalgama de lo científico con lo religioso y lo místico se origina en ese cuerpo como contenedor y al mismo tiempo generador de todo ello a partir de una ética ecocéntrica que, como apunta Carolyn Merchant, está basada en el cosmos, donde a todos los elementos del entorno, animados e inanimados, se le asigna un valor intrínseco. Para la autora «la forma ecocientífica de esta ética extrae su deber de la ciencia de la ecología (...). El mantenimiento del equilibrio de la naturaleza y la retención de la unidad, la estabilidad, la diversidad y la armonía del ecosistema son sus objetivos generales. De primordial importancia es la supervivencia de todos los seres vivos y no vivos como componentes de ecosistemas saludables» (Merchant, 2005, pp. 75-76).

Re-invento pone sobre la mesa también un mundo científico que, al igual que todo lo correspondiente al cuerpo, se ha establecido como un territorio acotado a la esfera de lo masculino. Lo científico y lo anatómico se conjugan, pues, como dos espacios de poder. Sin embargo, aquí se revelan también como ámbitos de investigación y reivindicación del universo femenino, tanto de todas esas científicas borradas de la Historia de la Ciencia como de aquellas guardianas de otras epistemologías.

Las imágenes nos devuelven, a su vez, a los extractivismos—de cuerpos, territorios y epistemologías—y al papel que estos juegan en la emergencia climática a la que nos enfrentamos hoy día. Y es que las implicaciones del cuerpo como espacio poético-político, de ser cuerpo y al mismo tiempo territorio, se traslucen también en el interés de la artista por la crisis ecosocial, lo que la ha llevado a realizar registros fotográficos de diferentes movilizaciones

sociales sobre las luchas feministas en diversos lugares de Abya Yala², principalmente en México y Argentina. Parcero apela a una doble exploración interior-exterior, pues, del mismo modo en que insiste en la relevancia del autoconocimiento para mostrar aquello que no se ve, traslada esta importancia al territorio para apelar a que detengamos la mirada en esos otros rastros de nuestro alrededor, como los de una deuda climática inevitablemente asociada a la deuda histórica y colonial.

Aquí, en el momento en que las fronteras entre interior y exterior se borran, la memoria del cuerpo y del territorio se configuran en una sola. A través de esta suerte de palimpsesto personal, su propuesta pasa por una escritura desde la recomposición de fragmentos como posibilidad para desgranar otras lecturas del mundo. Emergen así capas que conjugan identidad, memoria, espacio y tiempo con las que la artista va generando nuevos códigos semánticos para proponer una intertextualidad donde las marcas del cuerpo y el territorio expoliado, sellan la huella corpórea y ecológica.

Sus (auto)retratos del cuerpo-territorio hablan del espacio individual y global. De pluriversos. De piel y tierra, donde las resonancias decoloniales se cruzan e imbrican con las derivadas de una herencia patriarcal inscrita en un sistema capitalista.

De esta forma, la artista logra tensionar, desde lo poético, los entresijos de la tríada capitalismo-patriarcado-colonialismo que han conformado las bases de la violencia estructural del paradigma actual. Un tipo de violencia sistémica, invisibilizada y «lenta» que «necesita ser vista—y profundamente considerada—como una competencia no solo por el espacio, los cuerpos, el trabajo o los recursos, sino también por el tiempo. Debemos tener en cuenta las palabras de Faulkner cuando afirmaba que “el pasado nunca perece”. Ni siquiera es pasado» (Nixon, 2011, p. 8)

En definitiva, el trabajo de Parcero refleja la capacidad del arte para guiarnos en un tipo de transformación para la que es indispensable disponer de altas dosis de determinación e imaginación postcapitalista, contrarrestar la dificultad de configurar posibilidades más allá del

²Abya Yala, que quiere decir tierra en plena madurez o tierra de sangre vital, es el nombre por el que se conocía el continente americano antes de la colonización. Fue el término admitido en 1977 por el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas y proviene del idioma guna o kuna («Abia» significa agujero de la sangre o madre madura, y «Yala», tierra o territorio).

statu quo y previsualizar otros mundos para pensar en términos de pluriversos con el fin de reconstruir aquello que Gramsci señalaba como nuestra «terrestritud común» (1986). Una terrestritud donde converjan los horizontes de deseo individuales y colectivos.

Referencias bibliográficas:

- Cabnal, L. y De la Torre, B. (2022). Entrevista Lorena Cabnal. En B. de la Torre y Z. Erić (Eds.), *Con los pies en la Tierra*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, España.
- Gebara, I. (2003). *Ecofeminism: An Ethics of Life*. En Eaton H. & Lorentzen L.A. *Ecofeminism & Globalization*. Exploring Culture, Context, and Religion. Rowman & Littlefield Publishers
- Gramsci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Merchant, C. (2005). *Radical Ecology. The Search for a Livable World*. Routledge
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.
- Emily Eliza Scott y K. Svenson (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of California Press