



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Geopoética del agua. Reflexiones plásticas y visuales sobre el territorio.

Santiago Vélez Salamanca



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

# TESIS DOCTORAL

## **Geopoética del agua. Reflexiones plásticas y visuales sobre el territorio.**

Santiago Vélez Salamanca

---

Director y tutor:

Dr. Albert Valera

Programa de Doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas EAPA

Línea de investigación: 100252 Arte en la Era Digital

Tipo de tesis: Énfasis en la práctica

2022 Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD DE BARCELONA





# TESIS DOCTORAL

**Geopoética del agua. Reflexiones plásticas y visuales sobre el territorio.**

Santiago Vélez Salamanca

---



## RESUMEN

---

Esta tesis se fundamenta en conceptos alrededor de la idea del agua y con ella la configuración de espacios físicos y mentales. Se articula a partir de la experiencia creativa de una serie de obras y proyectos que continuamente nutren los procesos y que sirven también para generar puntos de análisis y reflexión con otros autores y artistas para confrontar las formas de pensar, de hacer y de percibir el mundo. De la misma forma, se instaura en la posibilidad de asociar concepto de geopoética a las prácticas artísticas que los artistas desarrollan para llevar a cabo obras en las que exista una fuerte implicación con el territorio como sustento de sus propias nociones de mundo.



# AGRADECIMIENTOS

---

Quiero agradecer a Albert Valera quien sabiamente me dirigió en este proceso con una sosegada paciencia y un acompañamiento preciso y certero.

A Jenny por todas las recomendaciones y ayudas, por sus respuestas siempre diligentes y atentas y por estar tan atenta a todo este proceso.

Agradezco a todas las personas que de alguna u otra forma alimentaron mis procesos de investigación a quienes me acompañaron en los trayectos de cada una de las etapas y que me sirvieron de inspiración, respaldo y compañía en la creación de cada obra y cada idea.

Al Proyecto Colombiano de Arte en La Antártida y al Programa Antártico Colombiano por permitirme hacer parte de esta increíble experiencia.

Y a mi amada Erika, compañera, cómplice, guía y brújula de esta infinidad de viajes que hemos emprendido juntos. Por sus consejos, apoyo y luz. Por Viajelogía y por ser la fuerza necesaria en la que me apoyo ante cada adversidad.



# INDICE

---

0_ Introducción	12
0.1_ Objeto de Estudio	14
0.2_ Estructura	20
0.3_ Metodología	24
0.4_ Hipótesis y objetivos de partida	25
1_ Geopoética	28
1.1_ Implicaciones del transitar	34
1.1.1_ Salir	34
1.1.2_ Llegar	38
1.1.3_ Travesía	39
1.2_ Relaciones con el lugar	41
1.2.1_ Traducción	41
1.2.2_ Desfase	42
1.2.3_ Errar	44
1.3_ Extensiones del camino	46
1.3.1_ Exotismo	46
1.3.2_ Extravío	48
1.3.3_ Estación	50
2_ El agua como frontera	54
2.1_ ¿Qué nos separa?	58
2.2_ Los desechos de la migración	67
2.3_ Mar como territorio de conflictos	126
2.4_ Migración en Colombia	137
3_ El agua y el capitalismo de ficción	146
3.1_ Minería: falsas riquezas	150
3.1.1_ Agua Oro	151
3.1.2_ Ley de Páramos	163
3.1.3_ Oro de Mina	171
3.1.4_ Barequear	176
3.2_ Flujos monetarios	179

3.2.1_ Río de la Plata	179
4_ El agua en contextos ambientales	186
4.1_ Aproximaciones al territorio	190
4.1.1_ Proyecciones cartográficas	190
4.1.2_ Intentos fallidos de trazar un mapa	199
4.1.3_ Bellas Durmientes	213
4.1.4_ Paisajes Glaciares	221
4.1.5_ Paisajes Antárticos	230
4.2_ Visibilizar el cambio	236
4.2.1_ Así muere un glaciar, así nace un río	236
4.2.2_ Cambio Climático	244
4.2.3_ Deshielo	249
4.2.4_ Calentamiento Global	255
4.2.5_ Sin Azul No Hay Verde	261
4.2.6_ Olvido	268
4.3_ Anticiparse al futuro	277
4.3.1_ Fluvial	277
4.3.1_ Islas decepción	280
4.4_ Acciones de reparación	286
4.4.1_ Acciones inútiles para revertir el descongelamiento	286
5_ El agua en territorios circundantes	306
5.1_ Proyecto Páramo	309
5.2_ Desde la Ribera	321
5.3_ Investigación Curatorial	330
5.3.1_ Planteamiento	332
5.3.2_ Desarrollo	338
5.3.3_ Resultado	339
5.3.3.1_ Sincronía	340
5.3.3.2_ Macareina	343
5.3.3.3_ SONORO	346
5.3.3.4_ La certeza de la duda	349
5.3.3.5_ Esas aguas arrastran lo indecible	352
5.3.3.6_ Vadear	355
5.3.3.7_ Synth+Río	358

5.3.3.8_ Plaza de la Concordia	361
5.3.3.9_ Gravas, Memorias del Río	364
5.3.3.10_ Geomancias	367
6_ Conclusiones	372
7_ Bibliografía	382



0.

## INTRODUCCION

---



## 0.1\_ Objeto de Estudio

Desde los orígenes de mi práctica artística he mantenido un estrecho vínculo con el agua y todo lo que con ella confluye. Inicialmente, y por mucho tiempo, fueron los reflejos en disímiles superficies de agua los que insistentemente llamaban mi atención: era esa posibilidad física de presentar la realidad de manera inversa y descompuesta en formas y colores que en su tergiversación espacial y visual presentaban una anómala versión de la realidad. Mis inquietudes y, por ende, mis procesos y resultados estaban guiados por la necesidad de acercarme al mundo viéndolo de soslayo como si intentara generar una nueva versión, transitoria, del paisaje circundante.

Esos primeros acercamientos formales se quedaron por mucho tiempo en el límite de la superficie que yo intentaba resolver con vidrios, espejos, imágenes impresas y resinas que me servían todas para recomponer una forma del agua liminal que se queda en la superficie y repite, invertido, el paisaje. Me acompañaba en los conceptos con el libro que sería mi guía durante todo ese periodo: *El Agua y los Sueños, Ensayo sobre la imaginación de la materia* de Gaston Bachelard que me daba los suficientes argumentos para seguir mirando el mundo a través de los reflejos en el agua.

Contundentes anotaciones sobre la materia del agua, la forma, la ensoñación que intenta asimilar a los reflejos, la misma cualidad reflectante, la distorsión de la realidad o la misma realidad a través de los brillos serpenteantes de la superficie y más, eran a su vez disculpas e incentivos para seguir explorando cada vez más ese plano acuoso que capturaba en fotografías y reproducía queriendo hacer fiel copia de ese fragmento de la realidad.

*En efecto, parecería, al leer ciertos poemas, ciertos cuentos, que el reflejo es más real que lo real porque es más puro. Como la vida es un sueño dentro de un sueño, el universo es reflejo en un reflejo; el universo es una imagen absoluta. Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno. El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en el que los astros cobran nueva vida.<sup>1</sup>*

---

1 BACHELARD, G. (1978). El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia: Fondo de Cultura Económica. p. 78.

Y aunque persistía en la búsqueda de esa *imagen absoluta* de la que el autor habla, insistía en aprehender ese borde incontenible que me permitiera generar una imagen propia del mundo que desde el arte quería conformar. Sin embargo, tanto los procesos como lo que seguía encontrando en los sustentos teóricos me mantenían a flote en lo que parecía el naufragio en un espejo de agua. Sentencias como “el charco contiene el universo” (P. 83) o “el espejismo corrige lo real” (P. 81) o “el agua por medio de sus reflejos duplica el mundo” (P. 80), terminaban de amoldar mi pensamiento y mis procesos de modo que esa superficie me consolidara las preguntas sobre la visión del mundo que quería representar.



Santiago Vélaz.  
Límite, 2005.

Sin embargo, sería inevitable un agotamiento que claudicaría en hundimiento. Intenté derivas plásticas hacia los espejos como si ya no fuera el agua y su fluidez la que me sirvieran de pretexto para componer mi propia realidad y por tanto, fuera cualquier superficie reflectante el pretexto para seguir siendo testigo ausente/presente de lo que a mi paso ocurría. Espejos todos que me devolvieron la mirada a lo esencial y como si se tratara de un barco a la deriva, me volvieron a poner en el punto de partida, pero esta vez con la experiencia que da el perderse en un océano de acontecimientos.

Tan inconscientemente como los procesos de creación en arte donde, de un momento para otro, todo empieza a confluir entre sí, fui descubriendo que mirar el agua no era solo quedarme en su superficie, que mirarla traía consigo un hundimiento que me permitía ahondar en su trasfondo no solo físico sino también metafórico y trascendental. Con el mismo autor encontraba las correspondencias conceptuales que iba hallando en la práctica formal de producción: “...*la materia es el inconsciente de la forma*. No es la superficie sino toda el agua desde su masa la que nos envía el insistente mensaje de sus reflejos”<sup>2</sup>. Bachelard seguía aportándome desde la imaginación de la materia lo que yo iba encontrando en el fluir constante de mis investigaciones que, para ese momento, dejaban de mirar desde la perspectiva de la imagen reflejada de los múltiples espejos (líquidos o no) de los entornos aledaños, para profundizar un poco más en esa masa de agua que aún en su profundidad me mostraba, y me muestra, insistentemente los mensajes de sus reflejos, ya no del paisaje externo, sino de los reflejos de sus propias realidades.

Fue así como dejé de ver el mundo reflejado en el agua para ver el mundo a través del agua. Entendí que en su profundidad también estaba todo eso que me cuestiona de la sociedad en la que vivimos, que el agua podría ser el canalizador de muchas de mis preocupaciones y que lo que buscaba finalmente era adentrarme en ese mundo que, tras de un velo, se esconde en la tergiversación de la realidad en cortinas reflectantes que, como capas de irrealidad y ficción, descomponen el trasfondo de las cosas.

---

2 BACHELARD, G. (1978). *Ibid.* p. 82



Santiago Vélez.  
Estanque, 2003.

A pesar del salto que daba y la ferviente convicción que debía mantener la lógica de un pensamiento crítico del mundo en el que mis procesos y proyectos, derivaran en fundamento y resultado de aquellas complejidades del mundo de las que tratará esta tesis y que, en mi forma de ver, constituyen en grandes retos de las sociedades contemporáneas, no dejaba de preocuparme por la poética que había conocido con Bachelard:

*“Así, el agua va a aparecérsenos como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa. Una poética del agua, a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad. El agua sugiere necesariamente al poeta una obligación nueva: la unidad del elemento. Sin esta unidad de elemento, la imaginación material no queda satisfecha y la imaginación formal no alcanza para ligar los trazos dispares. La obra carece de vida porque carece de sustancia.”<sup>3</sup>*

Y es que esa poética del agua se había convertido en un fundamento conceptual y formal de los acercamientos plásticos con los que “representaba” el mundo y aunque no lo comprendería en mucho tiempo, la concepción poética del agua, al sugerir como una obligación la unidad del elemento, me permitía extender la “imaginación de la materia” tanto a la fisicidad de esa materia acuosa como a sus metáforas, transformaciones y espacialidades sin provocar en ella una modificación de su esencia. En otras palabras, hacer la inmersión y mirar un poco más allá de la línea divisoria de agua/paisaje, no me generaba un distanciamiento de la poética que buscaba sino, por el contrario, le daba, o daría, una nueva dinámica de interpretación en la que se podría de manifiesto y casi de antecesor, la connotación contextual del elemento en función de su entorno.

De este modo, y con conceptos que desarrollaré en el primer capítulo, la noción poética del agua se me empezaba a convertir en una noción (y postura) de una geopoética del agua, que si bien mantenía los preceptos de Bachelard, me permitían poner en el trasfondo de las preguntas que yo empezaba a asociar al agua como fenómeno político y social, unas implicaciones territoriales, en las que la fusión Geo + Poética me dieran como resultado una conexión e inserción en la realidad circundante del espacio agua para recomponer una lógica de pensamiento alrededor de lo que allí se me presentaba.

---

3 Ibid. Página 30

## **0.2\_ Estructura**

El orden que siguen los capítulos de esta tesis corresponde a un rastreo de intereses, premisas, suposiciones y análisis que se han ido configurando espontánea y aleatoriamente en mi producción plástica y visual y que aquí articulan un cuerpo líquido que fluye en tanto los surcos de investigación se van zanjando al transitar por ellos. Esta revisión de la investigación me ha permitido comprenderla tanto en las formas de abordar los procesos como también de los mecanismos de los que me valgo para ahondar en el diálogo y construcción de pensamientos paralelos. En esto, la revisión de material conexo (o inconexo a veces, pero igualmente aportantes), me ha permitido consolidar un pensamiento crítico del mundo y del mismo modo, crítico de mí mismo, interpelando desde el arte, la sociedad y mis entornos, aquello que se va consolidando en esta Geopoética del Agua que pretendo articular desde mi obra.

En tal sentido, el compendio acá presentado me permite conjugar un cuerpo de estudio que se inscribe en territorios mentales desde los cuales me he aproximado a cada uno de los procesos y que ahora pongo en diálogo con obras de otros artistas y con teorías que me permiten dar cuenta de una investigación que divido en cinco subgrupos y de los cuales derivo los capítulos. No hay una narración lineal de los procesos como tampoco hay un orden guiado por importancia o relevancia dentro de las investigaciones realizadas. Lo que busco más bien es dar cuenta de la consolidación global de un todo que, a modo de islas flotantes, me permitan articular un archipiélago en el que todas esas islas están unidas por lo mismo que las separa.

### **Geopoética**

Al plantear una investigación que se nutre de diversos lugares y los aconteceres propios de cada espacio y territorio que se visita con el fin de generar allí una aproximación real a los contextos y situaciones, que además brinden las evidencias necesarias para la concreción mental de los supuestos que configuran las obras y los procesos, se hace necesaria la reflexión sobre lo que implica la movilidad, la proximidad y la inserción en el territorio. En este capítulo centraré el análisis a desglosar paso a paso los mecanismos que he ido configurando a la hora de hacer un estudio en campo y cómo esos mismos procesos, me han servido para concretar

una idea que ahora nombro como geopoética y que desplegaré en adelante como evidencia de una práctica artística que lo busca corroborar.

Acompañado de la definición real de la teoría y su origen en el pensamiento contemporáneo, enumero un derrotero de situaciones/conceptos que, a modo de comprobación teórica, constituyen un modo de hacer que me ha permitido, no solo desarrollar una práctica afín a mis intereses y preguntas, sino también un mecanismo de interacción con el espacio. Entendiendo esta noción de espacio como la combinación de territorios físicos y mentales, que como un *Otro* que contiene, presenta y a veces esconde, da cuenta de las premisas necesarias para la interlocución, auscultación y exploración, con los que se busca generar un cuerpo de obra preocupado por las dinámicas sociales, políticas y geográficas de un elemento de la naturaleza, físico y real y que se encuentra asociado a los lugares, terrenos y espacios en los que confluyen también los seres humanos y los variados y confusos usos que a veces le dan.

### **Agua como frontera**

Nicolas Bourriaud, en su libro *Radicante*, le plantea al artista contemporáneo un dilema que es importante considerar y que él expresa con la siguiente directriz: el artista debe “por un lado juntarse con los que provienen del mismo lugar, trátense de una nación, una cultura o una comunidad de intereses. Por otro lado, unirse a quienes se dirigen hacia un mismo lugar, aunque este permanezca impreciso e hipotético”<sup>4</sup>. Algo así como adaptar la identidad a una especie de arraigo creado bajo un contexto dado o, por el contrario, asimilar las corrientes que traen consigo la movilidad y adherirse a un éxodo de la fluidez que desata la confluencia de rutas y vertientes.

En este capítulo presento una serie de obras, tanto mías como de diferentes artistas, que agrupo según cuestionamientos en los que el objeto de estudio se permea por los flujos migratorios a los que yo me adhiero en masa como si fuera arrastrado hacia ese mismo lugar impreciso e hipotético que nos plantea Bourriaud. Y es que, en ese éxodo, la noción de frontera se hace cada vez más evidente y a la vez confusa. Las dicotomías entre el aquí-allá, que al mismo tiempo sugieren una integración-exclusión, laten efervescentes en el ambiente circundante de ríos y mares como el Mediterráneo que emana una tensa calma y que, en los

---

4 Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2009

espacios del conocimiento, en las calles, en los medios de comunicación y en la cotidianidad, se presentan día a día como fenómeno social de preocupación mundial pero también como acontecimiento anodino de anecdotario limítrofe.

Este conjunto de obras y los diálogos que se plantean con otras más que profundizan en el desarraigo y la migración, traen consigo muchas reflexiones conceptuales y personales que recaen sobre el término “frontera”, la idea del agua como elemento separador y su gran masa como espacio delimitador de una configuración geopolítica que se expande y comprime de acuerdo a los modos naturales de su distribución, procesos y conceptos que ayudan a dar claridad sobre la simbiosis agua-frontera y de donde desborda una vertiente de posibilidades que recapitulo una a una.

### **Agua en el capitalismo de ficción**

En el año 2003, Vicente Verdú escribió el libro *El Estilo del Mundo, la vida en el capitalismo de Ficción*,<sup>5</sup> en el que, a modo de análisis de la contemporaneidad de esa época, se atreve a dilucidar aspectos de la vida en general que además de evidenciar su propio tiempo, presagia una dislocación a grandes rasgos de lo que nos constituirá como sociedad y a la vez nos configurará como individuos.

El conjunto de obras y procesos, tanto propios como de referencia, que se presentan en este apartado, dan cuenta de anomalías tocadas desde el factor económico y por ende capitalista, que a su vez afecta directamente la economía del recurso hídrico para finalmente poner de manifiesto una fragilidad mutable y cambiante que modifica el valor de los acervos naturales para terminar distorsionando la percepción de las mismas en pro de los réditos monetarios. La minería de oro indiscriminada, la inflación monetaria, la desigualdad y otros fenómenos que, desaguan el territorio conformando la ficción monetaria que sustenta nuestros países.

### **Agua en contextos ambientales**

El conjunto de obras que se estudian en este capítulo se consolida a partir de aproximaciones tangibles a la crisis climática y su afectación directa al recurso hídrico en toda su dimensión. En su mayoría, se hacen estudios a partir de dos experiencias que se enmarcan en las premisas

---

5 Verdú, Vicente. *El estilo del mundo, la vida en el capitalismo de Ficción*. Anagrama. 2003

lógicas de la geopoética entendida como conexión sensitiva con el territorio. A inicios de 2020 y de 2022, tuve la oportunidad de hacer parte de las VI y VIII expediciones científicas de Colombia en la Antártida, que desde hace varios años involucran artistas buscando generar miradas diversas y sensibles capaces de dislocar el discurso hegemónico científico y que a su vez dialoguen, cuestionen y pongan de manifiesto particularidades que se escapan a los tratados disciplinares que de allí se generan.

En las islas de Greenwish y Rey Jorge que hacen parte de las islas Shetlands de Sur en la península antártica, se generaron obras y procesos que no solo se pusieron en correlación con las ciencias de los oceanógrafos, glaciólogos, geólogos, físicos, biólogos y ornitólogos, sino también con muchos más acontecimientos artísticos y estéticos que abogan por una conciencia planetaria acorde a los afectos palpables de la crisis climática y su efecto en nuestro planeta.

### **El agua en territorios circundantes**

En el último apartado centraré la reflexión en los territorios mentales y físicos próximos a la geografía de la que provengo y que habito actualmente. A partir de una curaduría realizada para el 46 Salón Nacional de Artistas de Colombia a través de una beca del Ministerio de Cultura, se planteó una investigación que, desde la teoría y la práctica, constituye aproximaciones plásticas y visuales guiadas por problemáticas sensibles que se reconocen en diferentes espacialidades y que, a la vez, permiten una exploración continua el territorio que usualmente habito. Las diferentes geografías del paisaje circundante fueron entendidas como objeto de estudio y, al mismo tiempo, como generadoras de insumos creativos para configurar un análisis sistémico desde el arte contemporáneo de artistas coterráneos.

En un territorio tan diverso como el colombiano, es común encontrar disímiles formas de relacionamiento entre el agua y las personas. Los mecanismos sociales, ecológicos, culturales, religiosos, económicos y políticos que giran entorno a dicho elemento, tanto física como metafóricamente, nos hablan de la pluralidad de identidades culturales que conviven en las regiones. En este capítulo, a través de tres ejercicios curatoriales, busco resaltar esta diversidad cultural manifestada en las distintas formas de relacionarnos con el agua y que me permitieron especular un mapeo cultural con otros artistas y obras que configuran esta zona próxima a mi hábitat y de cómo otros artistas lo ocupan y sienten.

### 0.3\_ Metodología

Las metodologías desarrolladas en los diferentes procesos de investigación que he venido adelantado, parten principalmente del estudio, análisis, inserción, trabajo de campo, concreción conceptual y aproximación formal de las propuestas a desarrollar. A la par, realizo lecturas documentales, de opinión y/o teóricas sobre las complejidades de los asuntos a estudiar y con ello articulo una serie de reflexiones desde obras de otros artistas o procesos que tienen relación con mi práctica artista en contextos similares o viceversa, de investigaciones que parten de contextos similares y derivan en proyectos artísticos afines a mis intereses plásticos.

Específicamente hablando de mis procesos creativos, la metodología que he utilizado se fundamenta en la “lectura” del territorio, en la que el acto de leer se puede comprender desde la premisa de la investigación referencial teórica como también desde el desplazamiento hasta un lugar específico y desde allí, articular dicha lectura in situ y fundamentada en la observación, recolección física y a través de imágenes de elementos particulares, micro etnografías visuales y cartografías especulativas de lo que estos lugares ofrecen. He percibido también que los procesos se nutren mucho de las conversaciones con lugareños de dichos entornos y que, si bien procuro distanciarme mucho de la noción noticiosa, intento lograr un espacio afable de conexión en el que se derive un pequeño detonante que permita confluir desde el lenguaje o la expresión, la idiosincrasia propia del espacio en que me encuentre con la problemática que me ha llevado hasta allí. Conversaciones con guardabosques en zonas de páramo y montaña, con mineros de oro de socavón o a cielo abierto, con hombres y mujeres indígenas en comunidades tan lejanas como los de la comunidad Tule Kuna en la selva del Darién en la frontera colombo panameña o sabedores ancestrales tikunas en la selva amazónica. Del mismo modo, con migrantes cubanos que buscan el sueño americano o con venezolanos que cruzan el río Táchira entre Colombia y Venezuela pero que no distinguen arraigo en ningún lado del río, profesores de colegios en zonas desoladas, militares de Ecuador, Chile y Colombia que ejercen sus disimiles soberanías en los territorios antárticos, científicos colombianos, españoles, ecuatorianos, coreanos, portugueses, malasios, iraníes, etc. con los que me he cruzado en el continente blanco. Vendedores de divisas en Buenos Aires o artesanos de oro en pueblos colombianos, en fin, personas que la vida ha puesto en mi camino para constatar a través de la voz lo que el acontecimiento no puede transmitir a través de los medios de comunicación.

Desde otro aspecto, la obra intenta hacer conexiones contradictorias de sentido en una resonancia de oposiciones en las que la materialidad corresponda al fragmento de territorio que pretendo representar. La obra no parte de una concepción previa de algo ajeno y por tanto las reflexiones que se derivan de ella misma no surgen de una noción racional específica del concepto a interpelar, sino más bien de una concreción conjunta de conceptos e ideas. Pretendo que las obras hagan un pequeño vórtice en las que el receptor complemente la experiencia de la creación con su aporte a los cuestionamientos planteados y busco que en todas y cada una exista algo sobre qué interpelar. Permito que en mis investigaciones existan conexiones con otros creadores, con aspectos mismos de la historia del arte y me dejo permear por dispositivos de visibilidad ligados a la profusión de la imagen y su incontenible expansión. Miro redes sociales, leo noticias y acontecimientos, comparto opiniones políticas, sociales, medio ambientales y económicas que me impactan. Busco respuestas y comentarios que me aporten otras maneras de pensar y analizar.

Del mismo modo, en el capítulo final, doy voz a otros artistas y creadores que por medio de conversaciones y diálogos me cuentan sus propias experiencias de proximidad con el agua y con el territorio, de manera que la reflexión se extienda desde otros planos de conocimiento ajenos a mis propias realidades. Así, con otras voces que yo transcribo y analizo, antepongo la multiplicidad en un cúmulo de ideas que confluyen en un cauce de conocimientos y que, como en un río, desborden afluencias de sentido en este campo del conocimiento sensible.

Es así como esta tesis corresponde a un conglomerado de pensamientos y situaciones que se nutren constantemente de otros: las personas que conozco en los caminos, los teóricos que me dan qué pensar, las obras de referencia que me amplían el conocimiento y los otros artistas que navegan aguas de otras profundidades, me sirven para articular un texto que fluctúa entre diversas corrientes para recomponer un volumen que pretende componer una visión completa de esta geopoética del agua y así comprender las disquisiciones de nuestra realidad expuestas en la superficie acuosa de nuestro mundo.

#### **0.4\_ Hipótesis y objetivos de partida**

En la medida en que surco las rutas de mis procesos, propongo develar como hipótesis de partida que existe una *geopoética del agua* en la cual se establecen relaciones desde las prácticas

artísticas contemporáneas con el territorio. Para tal efecto, sugiero como objetivo central de esta investigación explorar y constatar los modos de hacer en el arte contemporáneo, tomando de referencia una serie de procesos artísticos propios que, puestos en diálogo con otros artistas, obras y teorías, me sirvan para configurar un quehacer geopoético en el que el agua actúa como espacio de confluencia ambiental, política, económica y social.

Cada etapa de la investigación estará sustentada por varios objetivos transversales que componen una secuencia conceptual. En primera instancia, busco hacer énfasis en obras y procesos de creación de artistas que, por su reconocimiento e impacto, me sirvan de referencia, inspiración y análisis, para poder generar paralelismos con mis proyectos personales, ya sea por sus formas de hacer, por los modos en que plantean sus procesos investigativos o por las incitaciones que quieren generar en el espectador y con ello, en la sociedad.

Así mismo, me propongo articular mis procesos de investigación y creación bajo las premisas de tres nociones fundamentales desde las cuales compilar preocupaciones personales en correlación con afectaciones globales como son las migraciones en el ámbito social, el medio ambiente en el ámbito ecológico y del capital desde el ámbito económico.

Otro objetivo con el cual podré alcanzar mi cometido será el de revisar teorías de autores contemporáneos que me permitan articular los procesos de creación con pensamientos que amplíen la mirada a la vez que se establece un punto de análisis crítico de nuestro tiempo y de sus impactos en la sociedad y la cultura. Del mismo modo, teniendo de referencia a algunos autores, me aventuraré a generar una teoría de la práctica geopoética como un mecanismo de aproximación contextual en el arte contemporáneo.

Por último, tal vez a modo de comprobación, me propongo hacer extensivo este concepto de la geopoética del agua desde la práctica curatorial y, desde allí, poder recopilar unos modos de hacer en el arte que presentan conexiones con las teorías acá planteadas. Es así como quiero incitar preguntas afines a estas teorías planteadas, en artistas con los que comparto la nacionalidad y el país, para intentar configurar con ellos una noción de territorio que es revisado desde sus propias prácticas artísticas.



1.

GEOPO TICA

—



En el transcurso de estos años mis investigaciones artísticas han girado en torno a una aproximación al territorio y, a su vez, han estado guiadas por las permanentes búsquedas alrededor del agua. Estas búsquedas las he emprendido a través de una práctica artística consciente de su entorno, teniendo en las reflexiones de Bachelard una referencia directa de las múltiples aguas y significados que podía encontrarme. Ahora pretendo consolidar una teoría propia a partir de la confluencia de conceptos y la simbiosis de otras teorías que me dan pie para desglosar, desde una raíz simbólica, qué entiendo yo como “geopoética del agua”.

Bajo la influencia de *El Agua y los Sueños* había entendido algo que Bachelard ya planteaba como una comprobación necesaria de su texto:

*“Consistirá en probar que las voces del agua son apenas metafóricas, que el lenguaje de las aguas es una realidad poética directa, que los arroyos y los ríos sonorizan con una extraña fidelidad los paisajes mudos, que las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir, y que hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana.”<sup>6</sup>*

Logrando entender, con ese mismo razonamiento, que existía una distorsión entre mirar con distancia el objeto de estudio y acercarse a observarlo detenida y detalladamente. Comprendiendo también que, más allá de una confluencia de conceptos que me permitieran crear un juego de relaciones entre eso que había estado mirando, que es la esencia teórica desde la que me plantaba, debía procurar hacer el quiebre de desconfigurar esa poética para revertirla en algo medianamente superior al hecho de quedarme inserto en “las impresiones visuales, las impresiones auditivas y las impresiones vocales”<sup>7</sup> como también lo define el autor al referir la actividad poética como acto reflejo en estos tres sentidos.

El concepto de geopoética que empezaba a reconocer intuitivamente como mecanismo investigativo se difundía paralelamente en otros ámbitos del conocimiento como teoría afín a la conjunción “territorio poético” que se pone en evidencia cuando la experiencia del lugar extiende su aura a una dimensión por fuera de sus cotas de referencia. Régis Poulet, presidente del instituto Internacional de Geopoética, plantea unas claras premisas del concepto en el artículo *Breve Introducción a la Geopoética* publicado en el primer número

---

6 Bachelard, Gastón (1978) Óp. cit. p. 30.

7 Bachelard, Gastón (1978) Óp. Cit.p. 283

de Provinciana, revista de literatura y pensamiento (Editorial de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2015, pp. 40-44).<sup>8</sup> Paulet reconoce una disyuntiva que promueve la concepción del concepto en aspectos globales de nuestro mundo que no dejan de ser problematizantes:

*“En los últimos tiempos, se ha constatado que el ritmo de la degradación global se acelera. Un discurso catastrofista y cierto sentimiento difuso y generalizado apoyan la idea de que nuestro mundo se acerca a su fin... Los recursos naturales se están agotando. La tierra está experimentando una crisis de vida que augura una sexta extinción masiva de las especies. La cultura es hidropónica, sin suelo.”<sup>9</sup>*

Del mismo modo, nos da a conocer también que la creación de la idea de ”geopoética” se le atribuye a Kenneth White, poeta, escritor y ensayista franco escocés, que fundamenta su propuesta de pensamiento en unas fuertes reflexiones sobre la escritura del viaje, tomando como partida a Victor Segalen, Henry Thoreau y Alexander von Humboldt, entendiendo que sus experiencias de recorrer el mundo y contarlos les suponía una capacidad de conexión que podría traspasar la simple connotación comunicadora del mundo llegando a otros niveles de conciencia.

*“Para Humboldt, el saber está ligado al ser, el ser está ligado al entorno y, gracias a una constante preocupación estética, el pensamiento puede proyectarse hacia nuevos horizontes. Es entonces cuando se conforma una visión de mundo, rica y habitable; un cosmos: «un conjunto de relaciones que es más fácil de comprender cuando estamos situados en él, que cuando tratamos de definirlo con precisión».”<sup>10</sup>*

Como teoría que se inscribe en una nueva historia del pensamiento, el proyecto geopoético que propuso White y al que nos introduce Paulet como su cabeza visible en la contemporaneidad, se plantea como herramienta o instrumento para acercarse al mundo y desde ahí expresar y comprender nuestra relación con él y nuestras formas de habitarlo. Por tanto, esta naciente concepción teórica implica un uso práctico contradiciendo un poco el fundamento dogmático de la teoría para mantenerse en una constante verificación de su veracidad desde la concepción que puedan brindar los múltiples y variados territorios. “Se

---

8 Paulet, Regis. (s.f) Breve introducción a la Geopoética. En <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica>

9 Paulet, Regis. (s.f) Óp. Cit.

10 Paulet, Regis. (s.f) Ibíd.

trata de encontrar caminos diferentes para religar la poética a lo geo; es decir, para volver a unir, de forma contemporánea, el pensar a la Tierra.”<sup>11</sup>

Explica Paulet que “La práctica de la deriva, el nomadismo y la vida errante son fundamentales para la geopoética, aunque ésta no se reduzca a ellos”<sup>12</sup>, y a la cual responde más adelante haciendo un claro énfasis en lo que a nosotros nos compete desde el arte: “¿Por qué darle tanta importancia a estas derivas? Porque «viaje y visión van juntos, no es posible el uno sin el otro»”<sup>13</sup>. Visión que el artista en su oficio tiene bastante asimilada. Siempre he considerado que el verdadero oficio del artista y para lo que se prepara desde los variados mecanismos de aprendizaje que emplea es el de observador. Observador de su propio mundo y realidad y que acá se extiende a una noción expandida de realidad para diversificarla desde las perspectivas que da el recorrido.

Continuando con el análisis, Paulet dice de White:

*Porque es un buen lector de grandes viajeros, Kenneth White sabe que ya no existe nuevo continente ni nueva tierra por descubrir; ya han sido descubiertas al menos una vez. Hay una diferencia entre mantenerse mentalmente en los límites de la cultura y hacer de la transgresión de esos límites una norma; así también hay diferencia entre la literatura de viajes y una literatura de fronteras, que consiste en «abrazar la tierra de una nueva forma, para retomar el contacto con el universo, en medio de una atención múltiple y simultánea».*<sup>14</sup>

Esto me lleva a conectar más con esa literatura de viaje y de fronteras y mucho más con la experiencia propia del viaje. Para consolidar esta disertación sobre la connotación del concepto *geopoética* extrapolaré propiamente en la metáfora del viajero, un artista viajero geopoético que es, en definitiva, lo que intento también construir desde la práctica artística que realizo. Primero, por una condición de haber sido viajero, extranjero y migrante en varios lugares del mundo y que, si bien creo que dicha condición no distorsiona el equilibrio en la esfera del saber o del conocimiento, sí pone de manifiesto unos pequeños condicionantes en el lugar de la experiencia social y urbana que, como tal, van generando territorios de convivencia con nuevos mecanismos de sociabilidad y de aceptación cultural, como también

---

11 Paulet, Regis. (s.f) *Ibíd.*

12 Paulet, Regis. (s.f) *Ibíd.*

13 Paulet, Regis. (s.f) *Ibíd.*

14 Paulet, Regis. (s.f) *Ibíd.*

elaborados procesos de conectividad con eso que se considera más próximo. Segundo porque, de muchas y variadas formas, las preguntas que han ido surgiendo en términos conceptuales en mis investigaciones han indagado sobre otras formas de movilidad o de viaje que tajantemente implican el desplazamiento, el asentamiento, la visita, la estancia, la permanencia, la migración y/o la búsqueda de refugio, que bajo la óptica del desconocimiento, descubrimiento, emoción, desarraigo, adaptación, malestar, peligro o hasta barbarie (en los casos más extremos de la migración) no dejan de involucrar nociones genéricas como el movimiento, la expedición, la frontera, el territorio, la bienvenida e incluso la noción ampliada de lugar y de mundo. Y tercero porque encontré en el ensayo *Radicante* de Nicolas Bourriaud un texto que ofrece suficientes elementos para dilucidar planteamientos, inquietudes e interesantes categorías a esta simbiosis que pretendo construir ahora y que busco sea una buena recopilación de conceptos propios al ser yo, de un tiempo para acá, un artista que viaja.

*Para ser capaces de decir algo, o tal vez incluso para ser capaces de ver algo, requerimos de un sistema. Pero necesitamos mantenerlo flexible y fluido, en una oscilación perpetua entre el fenómeno y el vacío, sin intentar supeditar la realidad a una idea, ni tampoco ansiando describir la realidad por completo.*

*Un sistema abierto, con pasajes y brechas en los que el pensamiento permanezca despierto.*

*Un mapa es un sistema. Lógicamente, el mapa nunca es el territorio, pero puede sugerirlo. El mapa puede incluso iniciarnos y permitirnos superar el territorio (para avanzar hacia las abstracciones vivientes).*

*Y cada idioma es, por supuesto, un mapa.*

*El mapa, jamás terminado, de un mundo emergente.<sup>15</sup>*

---

15 Kenneth White referido por Régis Paulet en Breve introducción a la Geopoética. En <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica>

## 1.1\_ Implicaciones del transitar

### 1.1.1\_ Salir

La idea del viaje en sí misma se encuentra permanentemente en una dicotomía, por un lado, la sobrevalorada que lo supone como algo exclusivo, pretencioso y distintivo para aquellos bienaventurados poseedores de los dones fantásticos que el capitalismo ofrece para poder hacerlo y que finalmente se reducen en la posesión de tiempo y de dinero. Y por el otro, la banalizada que desdibuja la práctica en un esquema servido por la masa en la que el turismo desbordado arrasa con la elocuencia y sabiduría que la experiencia, por sus mismas categorías, ofrece tras de sí.

Sin embargo, y sin ánimo de defender una causa que no corresponde, se debe considerar que el viaje no es lo uno ni es lo otro y que, a ciencia cierta, el viaje es mucho más estando su privilegio simplemente en la idea de “salir”, ya que en ese gesto radica su complejidad simbólica. Por eso, no sería pertinente ahora abordar o divagar entre las muchas y rebuscadas hipótesis que lo definen y sustentan en su grandilocuencia globalizante o por su irrupción en la cotidianidad cada vez más sumida en el rigor de la producción masificada que impone el capitalismo y sus ritmos de trabajo, o todas las demás especulaciones y afirmaciones que lo clarifiquen o definan. Procuraré más bien ahondar en sutilezas que le dan carácter, solvencia y, sobre todo, sentido, entendiendo también que lo intento sustentar desde un quehacer artístico.

En *Radicante*, Bourriaud establece su postura argumentativa justamente en la cualidad biológica que tienen algunas plantas de ser radicales, es decir que son capaces de ir generando raíces nuevas. Entre una y otra argumentación estética y social de nuestro tiempo difiere de los radicales que, en oposición, se erigen a partir de una única raíz. Partiendo de este concepto y apoyado por muchos otros de su texto, podré plantear unas nuevas teorías que me complementen la tarea de hacer la relación entre el viaje, la conexión con el entorno y el proceso de creación artística, para luego connotar en la construcción de la geopoética del agua como bien lo plantea el mismo Paulet:

*“El trabajo geopoético no consiste solamente en leer de nuevo el mundo, sino también en volver a decirlo a partir de la base. Eligiendo el prefijo geo para englobar todas las dimensiones del mundo, la geopoética*

*que plantea Kenneth White no deja de lado ni la litósfera, ni la hidrósfera, ni la atmósfera, ni la biósfera ni tampoco la esfera del pensamiento. Más bien las pone a todas en una relación dinámica.”<sup>16</sup>*

El simple hecho de ser radicante y por tanto ser capaz de producir raíces borra de antemano la idea turística del viaje, ya que en ésta la experiencia consiste prácticamente en tener la capacidad de llevarte un recuerdo en forma de suvenir en la maleta, cientos de fotos en las memorias de las cámaras, algunos reels e historias en Instagram o la red social que esté de moda y algunas bellas remembranzas en el cerebro de los más afortunados. Todo aquello que se vio, visitó y disfrutó queda relegado a algún mecanismo mnemotécnico y no a la posibilidad de establecer algún vínculo mucho más estrecho. Por ello, el viajero radicante (geopoético), que va produciendo una raíz, es decir que a medida que camina (crece) va instaurando lasos y uniones con esa nueva tierra que habita y recorre, puede extender su territorialidad y la de su propio cuerpo en todos y cada uno de los lugares que visita.

Entendiendo que esta organicidad biológica ocurrirá en el viaje, la premisa está entonces en la capacidad de partir. Como digo, el gesto en las plantas funciona de modo que, en la medida que va creciendo, un nuevo brote de sus raíces nace del contacto entre el suelo y ese cuerpo que se está expandiendo. Un organismo tradicional (o radical), continuaría su crecimiento vertical consolidando y reforzando la raíz que lo ata a su propia realidad pero un radicante no. En éste el crecimiento se va amoldando a la nueva correspondencia entre el tallo y las nuevas raíces que le va propiciando su camino. Los nutrientes que adquiere por la vía de esas nuevas conexiones con el entorno le dan el sustento necesario para seguir haciéndolo. Sin embargo, este milagro biológico -y artístico para nuestro caso-, no se produce si el acto de partir no se da o si el recorrido no se empieza. Estos organismos que suponemos acá, deben generar un impulso que, al concretarse, posa sobre el terreno aquella parte de su cuerpo que va a producir la nueva raíz. O lo que es lo mismo, esta nueva idea de viaje que se plantea acá para sustentar la teoría geopoética establece conexiones con el entorno de tal forma que se ayudan a seguir creciendo pero que no existirían sin que el impulso que lo lleva a salir no se da.

Suponiendo entonces que se supera esta primera etapa, que es sin duda la más difícil, la metafórica acción de ir estableciendo conexiones y raíces en ese camino se debe entender

---

16 Aulet, RÓp. Cit. P.

como lo plantea el mismo *Bourriaud*: “aculturaciones temporales”<sup>17</sup> en las que teniendo de precedente la capacidad de “llevar consigo fragmentos de identidad”<sup>18</sup>, el artista/viajero/geopoético debe ir soltando tanto de sí que la relación que establece con el nuevo contexto (entendido éste como personas, situaciones y lugares) se permea mutuamente en función de una construcción colectiva de sentido en la que el intercambio sea el motor, o la savia - para seguir con las metáforas botánicas - , de este trasegar.

Queda retumbando entonces ese concepto, el de “aculturación temporal” que propone este autor. Es bien sabido y promovido que el conocimiento de nuevas culturas, su asimilación, comprensión y uso, es en definitiva la substancia de este tipo de experiencias que aquí se cuestionan y el exotismo que ofrece una u otra puede hacer más atractivo un tipo de viaje o de lugar que otros. Paulet lo describe así con Humboldt:

*“Viajó durante cinco años y a menudo en condiciones materiales difícilísimas por Nueva Granada y El Perú, Nueva España, de Cumaná a San Carlos, de Cartagena a Quito, de Lima a Veracruz... lo que le inspiraba, la principal razón de sus viajes, era que éstos lo hacían profundamente feliz. A su llegada a Cumaná escribió lo siguiente: «Estamos aquí, al fin, en el lugar más divino y maravilloso. Plantas extraordinarias, anguilas eléctricas, tigres, armadillos, monos, loros, y muchos, pero muchos Indios puros, semi-salvajes, una raza de hombres muy bella e interesante. Desde nuestra llegada, corremos como locos... presiento que aquí seré feliz»”.<sup>19</sup>*

Sin embargo, la construcción con y desde la cultura, tanto propia como ajena, es la propuesta que estudiamos para hacer efectivo ese crecimiento orgánico radicante. Independiente del conocimiento que se adquiere en un viaje, la posibilidad de generar un acto poético, y porqué no cultural, en y por el viaje es, en conclusión, una forma de entrar en contacto con ese nuevo territorio que se visita. Hay muchas más formas, seguramente, y las vemos proliferadas día a día por las redes sociales y en los medios masivos de comunicación que se sugieren así mismas como una nueva y segura forma de viajar. Pero la que aquí buscamos resaltar se fundamenta en que la experiencia que ofrecen los ámbitos de la creación artística facilitan la intermediación entre los mundos (el de ese artista/ viajero y el del viaje) que se mezclan en ese proceso geopoético de recepción y/o adaptación de otra cultura como lo define la aculturación.

---

17 Nicolas Bourriaud (2009). Radicante. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, p. 58

18 Nicolas Bourriaud (2009). *Ibíd.* p. 58

19 Paulet, R.Op. Cit.

Siendo bien estricto, el significado del término “aculturación” propone una pérdida de la propia cultura que en el texto *Radicante* se subsana inteligentemente con el adjetivo “temporal” que le asigna un momento específico y lo regula en el tiempo. Además, Bourriaud lo advierte con la sentencia y casi obligación de llevar consigo fragmentos de identidad como si previera que, en esa aculturación, se pusiera en riesgo ese uso de la temporalidad regulada. Ahora bien, redondeando, en un viaje con características geopoéticas como el que aquí se expone, un proceso de recepción y adaptación de otra cultura perdiendo temporalmente las nociones de la suya propia e inyectándole una dosis consciente y elaborada de su identidad, es el caldo de cultivo para la producción artística en cualquiera de sus facetas. El artista lo sabe bien y lo repite innumerablemente en todos sus actos... y si no ¿qué serían entonces el contexto y el lenguaje sino la apropiación del entorno, por un lado, y la imposición de una voz personal, por el otro?

Siendo así, el artista entenderá el acto de construir mundos viajando como un dejarse llevar por ese nuevo mundo que se visita, poniendo en éste unas nuevas raíces identitarias para que, en la confluencia, surja una expresión simbólica que manifiesta dicha simbiosis. O como bien lo señala el autor y que es justamente lo que pretendo descifrar:

*“El viaje no es pues solamente un tema que está de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta las representaciones del mundo en que vivimos y nuestra manera de vivir en él, concreta o simbólicamente. El artista se transformó en el prototipo del viajero contemporáneo, en el homo viator, cuyo paso a través de los signos y de los formatos remite a una experiencia contemporánea de la movilidad, del desplazamiento, de la travesía. La pregunta es pues: ¿cuáles son las modalidades y figuras de dicha viatorización de las formas artísticas”.*<sup>20</sup>

---

20 Óp. Cit. p. 131

### 1.1.2\_ Llegar

En consecuencia con el proceso de viaje que, como queremos señalar, se convierte en elemento constituyente de un propio concepto de geopoética, la condición de “llegar” o “arribar” supone - al contrario que en una competición como maratón, marcha o carrera en la que la llegada corresponde a un final o una meta precisa- el inicio de una odisea, un trasegar y obviamente una experiencia.

En ese proceso de llegada, de por sí bastante confuso en todo lo que implica el asentamiento, la ubicación, la adaptación y otros tantos factores que infieren en las formas de asimilación del entorno y que además contribuyen para que la ceguera y el aturdimiento que produce lo nuevo y desconocido establezca una capa de incomprensible realidad. El artista geopoético debe, como plantea Bourriaud: “poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.”<sup>21</sup> De modo que le permita comenzar a incorporar la experiencia de lo que ve y siente en su propio modo de hacer y/o de construir nuevos relatos, no sin antes establecer unos nexos de interacción que serán los que finalmente le propicien la riqueza de la experiencia.

Se trata de una forma de acople o fusión en el proceso mismo de llegada, que generalmente se hace en paralelo. Es una especie de reflejo consciente o inconsciente entre un *allá* lejano pero que nos pertenece y un *aquí* tan próximo y palpable pero que no deja de ser extraño. Para luego y por fin, romper con las raíces o más bien, con el espejo de las apariencias combinatorias y así desligarse de sus vínculos locales, étnicos o culturales en función de la capacidad de inserción en su mirada y más contundentemente en su voz para asumir la capacidad crítica de hablar desde una geografía plural que lo insita a la reflexión y comprensión de su nuevo entorno.

Roto ese espejo, Nicolas Bourriaud le plantea al artista geopoético un dilema que es importante considerar y que él lo expresa de la siguiente manera: “por un lado juntarse con los que provienen del mismo lugar, trátase de una nación, una cultura o una comunidad de intereses; por otro lado, unirse a quienes se dirigen hacia un mismo lugar, aunque este

---

21 Óp. Cit. p. 22

permanezca impreciso e hipotético”<sup>22</sup>. Algo así como adaptar la identidad a una especie de arraigo creado en ese nuevo contexto o, por el contrario, asimilar las corrientes que traen consigo la movilidad y adherirse a un éxodo de la fluidez que desata la confluencia de rutas y vertientes de ese nuevo paisaje.

*El concepto de paisaje lleva intrínseco una percepción transversal de los elementos que lo conforman, pues es obvio que su construcción responde a la intersección de diversos discursos ya sean artísticos, políticos, económicos o sociales. Pensemos por un momento en el significado de estos términos: territorio, terreno, patria, terruño o de estos otros: pazo, cortijo, dehesa, marisma. En todos ellos hay un componente que revela nuestra forma de entender y comprender el territorio natural, incluso, de organizarlo política o jurídicamente, pero también, otros que nos advierte de la visión “emocional” – sea cual fuere – que tenemos a partir de las relaciones que deseamos mantener con él.*<sup>23</sup>

### 1.1.3\_ Travesía

Para la geopoética la travesía comienza cuando el viajero, en este caso insisto el artista geopoético, es capaz de dilucidar las relaciones que quiere establecer con el lugar en que se encuentra. Por tanto, no traza una ruta fija de movilidad espacial, como sí lo hace un turista que establece un cronograma de actividades para cada día y que grafica sobre un plano de la ciudad o la aplicación móvil los caminos que debe seguir y más enfáticamente las rutas que lo conducen de vuelta, desde los centros de atracción a su lugar de albergue. El artista geopoético insiste, como lo sugiere el Bourriaud, “en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en el que se arraiga para producir lo que se podría llamar una instalación: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria...”<sup>24</sup>

Varios son los aspectos que se deben considerar de tan contundente sentencia: por un lado asumir el itinerario y recorrido como “relato dialogado o intersubjetivo” que, casi de manifiesto, borra el trazo planimétrico frío y regulado del turismo, que incluso borra (u olvida) las inscripciones y marcas reales de este nuevo lugar; para adquirir con él una idea de

---

22 *Ibíd.* 47

23 Morales Sanchez, M<sup>a</sup> Isabel, Visiones del Agua: lectura y representación literarias. En Robles Ávila, Sara y Pires, María da Natividades, (Eds.) *Lecturas del Agua*, Catarata. Madrid. 2016. Pág. 28

24 *Ibíd.* Pág. 22

mapa —¿mental?— que cohesiona tanto la experiencia sensible del lugar como también la de sus habitantes y, aún más, con la incorporación de dicha intersubjetividad que trae consigo el artista, ya sea con sus inquietudes permanentes o con las que le hayan ido apareciendo en la misma experiencia de la inserción en este nuevo territorio. “Todo es cartografiado en nuestros días; los satélites son omnipresentes, ¿significa esto que es del todo vano hacer un mapa? No. Un mapa es una construcción que responde a un objetivo; pero evidentemente el objetivo militar-industrial no es el mismo que el de la geopoética; ambos se sustentan en distintos sistemas.”<sup>25</sup>

Por otro lado, lo que Bourriaud llama “una instalación” es un tanto más complejo en la medida que la define como “instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria”. Y es que dicha precariedad podría entenderse como una acción desprovista de preconcepciones con relación a lo que en ese nuevo lugar se puede encontrar. Es decir que el artista geopoético tendría que asumirla como la suma de otras tantas nociones afines a su significado como lo serían “instalarse en una situación transitoria, o efímera, o fugaz, o precedera, o frágil, o inestable, o incierta, etc.” que le dan justamente la posibilidad de “instalarse” en situación o, lo que es lo mismo, asumir la experiencia de su travesía como recurso y confluencia de experiencias que finalmente le nutran los conceptos, las formas, los recursos, las estrategias y los materiales propios a su práctica creadora.

Así mismo y con la insistencia de quién pasa inadvertido por un mismo lugar hasta que se percata de su presencia: “las superficies que atraviesa” y en las que se arraiga para producir dicha instalación, son guiños a la idea de ese mapa borgeano en el que el mundo es del tamaño de su representación. El artista/viajero/geopoético no transita calles, ni andenes, ni ciudades; atraviesa superficies, tanto físicas como de conocimiento para lograr una idea de espacio totalizante en la que, justamente, se arraiga... que no es más que enraizarse con ese territorio que ahora entiende y con el que va a generar su experiencia sensible. La travesía es entonces, reconocer(se) como “inquilino de las formas presentes”<sup>26</sup> y asumir así la invitación a modificarlas.

---

25 Op. Cit. Paulet, R.

26 Ibid. Pág. 63

## 1.2\_ Relaciones con el lugar

### 1.2.1\_ Traducción

En otro momento –cualquiera o permanentemente- de estos viajes, se ubica la traducción. Esté donde esté, sin importar la proximidad o distancia, el artista/viajero/geopoético debe, sin ninguna posibilidad de evasión, realizar una (o varias) traducciones en las que, independiente del idioma común o la familiaridad regional o la similitud cultural o la confluencia religiosa, incorpore -literalmente en su cuerpo- la vivencia de lo que en su viaje asimila.

“Lo radicante se presenta como un pensamiento de la traducción: el arraigamiento precario implica entrar en contacto con un suelo que recibe, un territorio desconocido.”<sup>27</sup> dice el mismo libro que seguimos. Y es que justamente no debemos olvidar que hablo de un viajero radicante, un artista geopoético, que está generando raíces y que la traducción es para él eso a lo que ya había aludido antes: el arraigamiento transitorio y efímero que se sucede al entrar en contacto con el suelo de ese nuevo espacio desconocido.

Para ordenar mejor las ideas, retomaré nuevamente el texto de Bourriaud para esclarecer un poco más el sentido del termino, como también sus usos y formas. En la página 31 sugiere que “el gesto de traducción no impide para nada la crítica, e incluso la oposición: implica en todo caso una presentación.”<sup>28</sup> O lo que tendría que ser lo mismo para un artista geopoético, lo que debe imponer en ese nuevo lenguaje de interpretación que se crea es su criterio y la connotación política que a bien lo reafirma. Entendida en cualquier caso, y como lo sugiere Bourriaud, como una presentación concebida ésta tanto como una exposición de ideas y conceptos, y también como la interconexión entre opiniones, sujetos, espacios, formas, etc.

Continuando con las citas, dice: “La traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores”<sup>29</sup>. Desplazamiento que en definitiva provoca resonantes temblores en un texto-obra que se amolda al lenguaje universal del arte sin dejar de poseer las connotaciones lingüísticas propias de su creador y que además estructuran el elemento simbiótico que

---

27 Ibid. Pág. 60

28 Ibid. Pág. 31

29 Ibid. Pág. 60

confluye entre la diversidad que se reconoce tanto en el origen como en el destino y, claro está, en el tránsito entre uno y otro porque “la traducción se presenta como la piedra angular de lo diverso, como el acto ético central de ese "viajante nato" capaz de percibir lo diverso en su intensidad”<sup>30</sup>.

### 1.2.2\_ Desfase

Es inevitable, por más preparado que estén la mente y el cuerpo del viajero, sentir una desorientación, ya sea física en algún lugar particular del viaje, como también mental como las que promueven los desajustes como el jet lag o sensaciones similares. Incluso para expediciones que no impliquen un cambio sustancial de la cultura, del idioma o del uso horario, el artista geopoético estará sometido a las eventualidades que producen estos trastornos. El jet lag, en particular, genera un desajuste significativo de las funciones del cuerpo humano que distorsiona la dimensión sensorial y temporal tanto en su tradicional y hermético ritmo horario, como también en su singularidad orgánica de reposo y vigilia. Contrariando así las factibles observaciones que realice en su trasegar.

No se encuentra en *Radicante* una alusión directa a un síntoma similar al desfase horario, sin embargo, auscultando entre sus líneas me aventuro a conjeturar algunas nociones que nos faciliten comprender sus consecuencias. En un fragmento se pregunta el autor: “Pero ¿hay que olvidar de dónde se viene cuando se tiene la ambición de viajar?”<sup>31</sup> Para responderse inmediatamente con una premisa, tal vez infundada, pero muy latente en su texto: “El pensamiento radicante no es una apología de la amnesia voluntaria, sino del relativismo, de la des-adhesión y de la partida.”<sup>32</sup> Lo que parece curioso es que la respuesta a su propia pregunta incluye una negación que ya es bastante sugerente. Justamente, definir el pensamiento radicante con lo que no es: una “amnesia voluntaria”, es casi lo mismo que decir: “tal vez se está entendiendo, pareciendo o se vea como tal” lo que es comprensible ya que usualmente, la idea generalizada de aquella ambición de viajar se liga en repetidas ocasiones, incluso desde la publicidad, como la posibilidad de olvidarse de todo: desconectar de la realidad, borrar la cotidianidad, llenar la memoria de nuevos recuerdos, sustraer las contingencias de la vida diaria, en fin, una recarga de energía que recompone y ayuda a empezar de nuevo.

---

30 *Ibíd.* Pág. 73

31 *Ibíd.* Pág. 62

32 *Ibíd.* Pág. 62

Debo insistir, el desfase no debería ser la “amnesia voluntaria”, sino algo como el jet lag que es totalmente involuntario y que se puede definir también con estas aseveraciones: relativista, incluso al tiempo y al espacio en el que, por momentos se pierde la noción del ahora o del día o de la noche, para permanecer en un estado de incomprensible vegetación en el que, mas que no reconocer una hora precisa y su “correcta” usabilidad, el viajero se pierde en un limbo sensorial en el que no sabe cómo estructurar las ideas y la confusión de los momentos vividos se entremezclan en orden ilógico (o relativo) al de la secuencialidad básica sugerida por el uso horario y su implacable orden.

Es también des-adhesión porque el viajero geopoético que lo siente no conecta en su desorientación. Se dilata por momentos en el trascurso de la vigilia en estados separados de somnolencia taciturna que le dificultan asimilar la realidad tal y como se le presenta, pero también al pernoctar, la remembranza de un tiempo interior al que todavía tiende el cuerpo, sumada a la exaltación de sus hallazgos y la ansiedad latente por abarcarlo todo, le trastocan el sueño y por ende el descanso que le permitiría digerir y comprender elocuentemente su nueva experiencia vital.

Y obviamente –continuando con la cita-, como lo subrayé al inicio de este capítulo, el pensamiento geopoético es una apología a la partida porque si bien en sí misma no ofrece la capacidad para generar el desfase horario, sí supone de antemano el quiebre físico espacial que lo genera y sería entonces la responsable de este malestar de las funciones del cuerpo en la persona de quien viaja.

En definitiva, podríamos definir el desfase como una disputa mental que el mismo Bourriaud explica en un dilema de negociaciones personales: “Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.”<sup>33</sup> Así, se podría considerar comprensible permear estas mismas contingencias, que subyacen en estas y otras disyuntivas, en la misma posibilidad de perderse, desubicarse, desorientarse o desfasarse y por tanto, en sentir que la experiencia se difumina

---

33 Ibid. Pág. 57

entre un laberinto de intereses y que a la vez lo ponen físicamente en el lugar nuevo y sensorialmente (estacionalmente) en el lugar del “aprendizaje del otro”. En esta nueva realidad desfasada el artista geopoético siempre se debatirá circunstancialmente entre el entorno que visita y las fuerzas del desarraigo que lo halan a su punto de partida.

### 1.2.3\_ Errar

Llegamos así a un punto crucial en este concepto que se configura acá entre esta amalgama de relaciones. Siendo significativo para todo artista geopoético, en el texto que nos sirve de referencia se evidencia el concepto como un aspecto neurálgico para el que Nicolas Bourriaud le asigna bastante interés. Se trata del concepto *errar* al que en repetidas ocasiones se refiere y analiza. Sin embargo y recurrentemente, mientras más se concentra la atención en encontrar la forma de expresarlo en ideas coherentes, el doble significado de su único término me hace considerar las dos acepciones: *errar* de ir de un lugar hacia otro sin un propósito ni fin determinado y sin motivo aparente, y *errar* de equivocarse, de cometer un error, un fallo, por las razones que sean. Intentaré entonces no perderme, no equivocarme; pero innegablemente lo fusionaré con el único fin de aludir conscientemente en la necesidad de sus dos significados en la práctica de un arte geopoético.

Inicialmente pongo en consideración algunas pistas que da el texto en el que se lee “Tal proceso de obliteración pertenece a la condición del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea. A esta figura la acompaña un dominio de formas, el de la forma-trayecto.”<sup>34</sup> Entiendo esto como si sugiriera que el mismo proceso de la errancia implicara una previa obstrucción o atasco de algo que, en el camino, no deja avanzar y efectivamente debe generar una multiplicidad de caminos nuevos que, por su mismo carácter, tal vez, no conduzcan a ningún lugar o que, por el contrario, una y otra vez lleven al mismo lugar de partida. Una errancia, como casi todas, que no tiene lugar y a su vez busque algo en qué reconocerse para esquivar la misma errancia.

Quizás también, la relación histórica judeocristiana del errar nos ha hecho percibirlo como un castigo que no sólo exculpa los errores y los enmienda, sino que a su vez prolonga en la pena del desarraigo, la desconexión filial de un entorno que se reconoce como propio pero que al mismo tiempo genera una distancia, límite o frontera con los otros, así estén próximos:

---

34 *Ibíd.* Pág. 22-23

“...lo radicante implica un sujeto: pero este no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite *in fine* la constitución de una identidad”<sup>35</sup>. Porque si seguimos sus conceptos para seguir nutriendo esta teoría de la geopoética, pareciera entonces que hace un guiño a cierta forma de dislocación identitaria que fácilmente se percibe como un dejarse permear por los encuentros que le sugiere el viaje a este artista geopoético. A su vez es también una incitación a romper con los límites que son los claramente establecidos, como también los que va creando en su propio errar y que a base de prejuicios van consolidando bordes nuevos.

Creo que luego se aclara un poco y con ello este mismo texto también: “La figuración de espacios no estáticos implica la construcción de códigos nuevos, capaces de aprehender las figuras dominantes de nuestra imaginación (la expedición, la errancia, el desplazamiento), operación que no consiste solamente en agregar un vector de velocidad a paisajes fijos”<sup>36</sup> cosa que le da un poco más de solvencia poética – geopoética-. Es decir que, independiente del castigo que nos ha hecho temerle, ir sin velocidad, vagabundeando y porqué no, malogrando, son más que condiciones peyorativas, acciones favorables y de valor que se unen y complementan en la inesperada odisea del viajero creador.

Para redondear, en *Radicante* se lee: “lo radicante toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular”<sup>37</sup>. Quiero ahondar en esto como eje estructurador del sentido que buscamos, como geografía de la práctica creadora; en la teoría geopoética se debe reconocer tanto en el errabundo como en su equivoco deambular un valor implícito del proceso que, aunque no lleve a ningún lugar, sea capaz de trazar una trayectoria que le sirva para disertaciones presentes o futuras de los lugares a los que, tal vez, no debe volver y de las acciones que, tal vez, no debe repetir. Este accionar será, en gran medida, un acierto significativo.

---

35 *Ibíd.* Pág. 61

36 *Ibíd.* Pág. 132

37 *Ibíd.* Pág. 61

## 1.3\_ Extensiones del camino

### 1.3.1\_ Exotismo

Entramos así a un territorio complicado. En cualquier tipología de viaje, sea de descanso, trabajo o investigación, y dependiendo del lugar al que se vaya, siempre se tendrá en el aire la idea de lo exótico y la inminente necesidad de querer aprehenderlo y/o vincularse a ello. Por un lado, se relaciona a una doble mirada descontextualizada del lugar geográfico y a la referencia genérica de ese lugar que lo origina ya sea por sus cualidades sociales, culturales, políticas, religiosas e históricas y que manifiestan algo atractivo y poco usual para la mirada de un externo que se lo encuentra. Dicho planteamiento no tiene una ubicación particular como tampoco hace diferenciación de clase o de significación cultural, sino más bien insiste en el impacto visual y de sentido que cualquier evidente y marcada diferencia genera en quien la mira.

Haciendo más énfasis en eso, los cuestionamientos que hacemos acá, parecen por momento hechos de un artista para consigo mismo, incluso reclamando tal exotismo en el propio entorno conocido y familiar de su propia realidad. O lo que es lo mismo: los cuestionamientos giran en torno a si el *exotismo* está dado en la ejecución de un viaje o si también se instaure en la propia realidad de cada ser humano. Tal vez no lo resolvamos ahora, pero como impacto y reverberación sobre las cosas, lugares, personas y costumbres nuevas, queremos abrir una brecha de análisis interesante de abordar y que en la práctica de la ejecución geopoética sea necesaria.

El autor *en Radicante* lo desglosa bien, incluso lo nombra con referencia a otro autor: Victor Segalen, al que Kenneth White y Régis Poulet también citan en la creación e introducción de sus propios conceptos de Geopoética. Segalen y Bourriaud le dan características propias de un tipo de personalidad a quien llaman “el éxota” y de quien dicen que junto con lo exótico “co-producen lo diverso por el hecho de que elaboran, por la negociación, un objeto relacional en el que ninguna de las partes desaparece”<sup>38</sup>. Esto hace suponer a su vez una participación activa en la elaboración de dicha diversidad, porque el exotismo necesita de dicha co-producción porque lo que a unos (los foráneos) es diferente y *exótico* para otros (los locales) seguramente es un acto que hace parte de su completa y permanente cotidianidad.

---

38 *Ibíd.* Pág. 74

La clave está entonces en lo diverso, ¿cómo entenderlo?, ¿cómo asumirlo?, ¿cómo apropiarlo sin que deje de ser parte de lo común en ese nuevo espacio que se habita? Bourriaud lo reafirma nuevamente en la voz de Segalen, citando de este que “define la «sensación de exotismo» como «la noción de lo diferente; la percepción de lo diverso; el conocimiento de que algo no es uno mismo »”<sup>39</sup>. Primero, entendiendo justamente que esa “noción de lo diferente” y esa “percepción de lo diverso” implica de entrada no querer separarlo de su propio contexto, no desvincular jamás esa visión particular del mundo de ese lugar en el mundo y no hacer tampoco ideas generalizadas del mundo. Segundo, imponer algo que referíamos muy al principio del capítulo que son las “aculturaciones temporales” para evidenciar así esa transitoriedad del momento de extrañeza que pueda producirse para así, partir de esa sensación, elaborar la configuración del sentido.

Ahora bien, ¿cómo definir entonces lo diverso? Bourriaud lo manifiesta en palabras de Segalen como “una «red de filigrana muy tenue», «estrías», una discontinuidad buscada y valorizada”<sup>40</sup>, para completar diciendo: “Grano de arena en la máquina de fabricar lo global”<sup>41</sup>, que es sin duda la clave de comprensión del concepto. La idea de lo global se da justamente en la comprensión de la diversidad que en ello habita y su oposición con lo local está en el reconocimiento de la particularidad territorial de la que parte y se crea. Es más, a la tendencia anquilosada de referencia *glocal* podría atribuírsele la capacidad de amoldar esa diversidad en terrenos propios o comunes e, incluso, desdibujarla según sea el caso para someterla a otro orden de valores referenciales que corren el peligro de la uniformidad en la que factores como el colonialismo, capitalismo y la misma idea de civilización occidental, le puedan aportar.

Cerrando ideas y basado en esta nueva cita que reseño sobre el tema:

*“No se trata de mezclarse con el entorno que se cruza o de fusionarse con el otro, lo que sería una nueva fuente de falsedad e hipocresía: el «sentimiento de lo diverso», escribe Segalen, implica la necesidad de «adherir a uno de los partidos». Nada de hibridación: si el libro nos incita a la comprensión de las culturas extranjeras, es para medir mejor en qué se funda nuestra diferencia.”*<sup>42</sup>

---

39 *Ibíd.* Pág. 71-72

40 *Ibíd.* Pág. 82

41 *Ibíd.* Pág. 82

42 *Ibíd.* Pág. 73

Considerando a la luz de estos indicios que la estrategia para permear el exotismo y reconocer lo diverso está en esa capacidad de adhesión, que no es más que una comprensión de la cultura y, si es el caso y como lo manifestamos antes, una traducción que, como la metafísica de lo diverso, nos permite comprender el mundo.

Por último y en correlación con esta teoría geopoética que seguimos construyendo, debemos amoldar a la experiencia sensible una nueva experiencia creadora a partir del último concepto que sobre el tema referiremos:

*"No disiento con el hecho de que exista un exotismo de los países y de las razas, un exotismo de los climas, de las faunas y de las floras; un exotismo sometido a la geografía, a la posición en latitud y longitud. Fue precisamente dicho exotismo, el más manifiesto, el que impuso su nombre a la cosa, y dio al Hombre, demasiado propenso al principio de su aventura terrestre a considerarse como idéntico a sí mismo, la concepción de otros mundos que el suyo".<sup>43</sup>*

### **1.3.2\_ Extravío**

Es innegable que en todo viaje (y por tanto de toda geopoética), la mayor experiencia de satisfacción, encuentro, hallazgo y sorpresa, se da en el extraviarse. Es común que, en una bifurcación, en un cruce de caminos, en una calle que se pierde, en un atajo, en una ruta paralela, en un descuido o en un golpe de suerte, el trayecto nos lleve a un lugar sorprendente, una calle pintoresca, un restaurante escondido o un paisaje indescifrado, y que además, embelesado por el encuentro del azar, el viandante no sepa retomar su rumbo y sucumba, plenteramente, en el extravío.

En la geopoética y sin ella, el artista, viajero o no, como en este y repetido caso, es proclive a la curiosidad, a la sorpresa, a la conexión de la casualidad con la coincidencia, al encuentro entre las formas y los conceptos, al destello de la particularidad y sabe, como lo señala Nicolas Bourriaud, que "la identidad se construye tanto en movimiento como por impregnación; que la geografía es también y siempre una psicogeografía."<sup>44</sup> Una identidad en la que los

---

43 *Ibíd.* Pág. 77-78

44 *Op. cit.* Pág. 63

territorios físicos se confluyen entre los mentales y los de conocimiento y que es allí, en esos tropiezos, cuando se produce la acción creadora.

Perdersse no es más que fluir, dejar pasar, liberar el estatismo a la velocidad del entorno. Desorientarse es apagar el radar y el GPS, dejar de emitir la señal de referencia y posicionamiento, es desconectar el hilo de Ariadna que siempre e insistentemente nos muestra el mismo camino de regreso. Confundirse es fundirse con... con el afuera, con las ideas, con las metáforas, con la historia, con las historias, con las manifestaciones casuales de la vida cotidiana, con las formaciones diversas del paisaje y la arquitectura.

Pero extraviarse también es volver. Como mínimo es suponer el regreso porque sino sería, desde allí y en adelante, un nuevo viaje que empieza en ese nuevo punto ciego. Algunos artistas lo repiten continuamente algo melancólicos en su quehacer profesional: “ando un poco perdido” si bien porque lo necesitan para reconocer su rededor o bien porque efectivamente los caminos de su hacer se han borrado del mapa. El viajero geopoético lo repite continuamente algo exaltado, si bien porque el canon de su derrotero ya no da más de sí, o bien porque no le es indispensable para la experiencia. Pero en ambos casos está la premisa del encuentro, de la calle, de la línea, del rumbo y sobretodo, de volver a salir. De articular la sorpresa al desvarío, de unir la pesquisa al atino, de entrelazar discernimiento al sinsentido y, siempre, siempre ha dejarse conmover (mover con...).

Pero Bourriaud es más tajante, pues en un fragmento de su texto pareciera que incita más al extravío que a la sola idea del viaje:

*“Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo. Se puede llevar consigo fragmentos de identidad, a condición de que se los trasplante en otros suelos y que se acepte su permanente metamorfosis -especie de metempsicosis voluntaria, al preferir a cualquier encarnación el juego de panoplias sucesivas y refugios precarios”<sup>45</sup>.*

No queda duda, después de un largo y tedioso errar es común sentirse absolutamente perdido en un proceso de inserción que al final debería derivar en una provechosa investigación. Es

---

45 Ibíd. Pág. 58

fácil perderse en el cambio social y político de los procesos de aculturación con los propios fenómenos locales de relacionamiento intrínseco a la propia realidad del entorno. Es frecuente también desorientarse con las contradictorias señales de similitudes o fluidas asimilaciones contextuales que se camuflan en la afinidad afable de quien recibe y atiende al foráneo que divaga. Es usual confundirse ante tanta y tan variada difusión de información visual que genera dudas en la misión de ser artista, testigo de esos nuevos mundos. Es normal extraviarse entre elementos, materiales, formas, conceptos, ideas, historias y un sin número de posibilidades todas nuevas y fantásticas, que le generan al artista viajero geopoético un destellante asombro de lo fantástico para luego contrariar en el espejismo mágico de la realidad viciada por la necesidad latente de veracidad engañosa.

Pero como dije, extraviarse en un viaje es tal vez una de las mejores experiencias. Si las imágenes, los datos y la misma realidad se saturan a así mismas, la condición de “ser un cazador de coincidencias por obligación moral” parafraseando a Paul Auster, hacen enfatizar en la idea de artista semionauta que propone Bourriaud (y que no es otro que la del artista geopoético): “El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como semionauta, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras”.<sup>46</sup>

### **1.3.3\_ Estación**

Después de un largo, edificante y seguramente muy interesante viaje, el artista geopoético se posiciona de nuevo en la estación, en una estación que como las de trenes, autobuses, metros, aeropuertos o incluso las climáticas, le ponen de manifiesto como un inmenso abanico de posibilidades los trayectos que puede recorrer de ahora en adelante. Los usuales o los nuevos.

Generando un cruce a este no lugar, como propone Marc Auge, en la espacialidad propia y funcional de las estaciones se dan tres momentos: llegada, tránsito y partida. ¿pero en cuál de ellos se ubica ahora este artista geopoético? En ninguno o en los tres cuando la estación es el lugar de llegada como lo planteamos en los primeros apartados del capítulo, en los que referíamos la llegada como el inicio de un viaje y no su fin. La estación funciona entonces como el lugar de ubicación, de entendimiento - no podría asegurar que de aclimatamiento -, pero sí de conocimiento sobre el clima. Además permite hacerse una idea de la aproximación

---

46 Ibid. Pág. 59

geoespacial y contextual del lugar. Aquí, al llegar, se informa de cosas: del cambio de moneda, del uso horario, del idioma, de los sucesos relevantes, de lo que se está hablando en el lugar, lo que está de moda, lo que impacta, las tendencias políticas, económicas y de mercado, lo que se está leyendo en la prensa, la música y el artista que son tendencia, lo que se ve en televisión, lo que habla la radio. Allí se da cuenta de la conectividad, de los nexos con el mundo exterior (si es que existe ese concepto), de los vínculos con sus propias realidades, de la comida, el valor monetario de las cosas, del olor, las bebidas, del tipo de agua, del fenotipo físico de sus habitantes, de las características particulares y de la inter o multiculturalidad que esgriman.

Del mismo modo las estaciones son lugares de tránsito, de parada para tomar otro sistema de movilidad, de transbordo, cruce, cambio, traslado, transferencia. No sólo física, sino también de sentido, como las del tiempo que por periodos o ciclos se presentan recurrentes para llevar a las plantas, los animales y a los hombres de un estado a otro. De cultivo, germinación, esplendor y cosecha. De fulgor, excitación, tranquilidad y sosiego. Como lugar de paso conecta con la travesía que continúa y con el destino que se acerca. Allí la velocidad puede cambiar, el dispositivo de movilidad puede ofrecer otro ritmo, un ajuste que muchas veces no depende del paseante sino de la disponibilidad, de la reserva, del Check In, de la frecuencia, de la coincidencia o la coordinación temporal, de una puerta abierta o que se cierra, de un pitido que te acelera o frena según el caso. Radica también en las mismas cualidades del espacio/tiempo: lo laberíntica y extensa que sea la estación, los vericuetos de la señalización, lo preciso de sus horarios, lo regular de sus recursos, el recargo cambiario, las huelgas transportistas, la incidencia climática, las averías, los desajustes... También están las subjetivas: las prisas, los deseos, las necesidades, las ansias, los tropiezos, los obstáculos, las brechas. El uso que se hace del tiempo de espera, ¿cómo se aprovecha?, ¿cómo se vive? Se duerme, se come, se lava, se conecta, se comunica.

Y por último -o de primero otra vez-, las estaciones son punto de partida. De inicio de un nuevo destino y como tal de expectativa, de preparativos, de trámite, de registros, de sellos, de itinerarios, de cronogramas, de verificación, de colas, de carreras, de mucha adrenalina y tanta más melancolía.

Después de definir este paso a paso de mi propia geopoética o más bien de los mecanismos que entiendo yo configuran una noción geopoética del arte, me encuentro ahora en la

estación, ¿llegando? ¿cambiando? ¿partiendo? No lo sé, simplemente estoy en la estación, pensando en la triple opción que ella brinda: ¿he llegado? ¿a dónde sigo? ¿vuelvo a partir? Pero, ¿acaso eso no es lo que he intentado con cada una de estas letras? ¿reforzar lo que es ser un artista geopoético! ¿Para qué entonces son las nuevas raíces, sino para no tener certeza en el uso que debe hacerse de la estación? ¿Para qué sino para sentirse siempre y en cada momento en llegada, tránsito y partida con la propia investigación?

Estoy llegando porque en esta estación en la que me encuentro me estoy informando sobre lo que se lee en este nuevo mundo. Estoy leyendo la prensa que dice que aquí puedo encontrar elementos que me permitan entender de qué forma se conjuga “el agua como frontera”. Me entero también que en algún sector de este vasto territorio se están resquebrajando cada vez más las relaciones entre “el agua en contextos ambientales” o que aquí encontraré, como evidencia de un tesoro, el “agua en el capitalismo de ficción”. Estoy de tránsito porque sé que aún me falta mucho por recorrer, que el camino aún es largo, que ésta es sólo una parte de la travesía que decidí recorrer y que todavía hay más transbordos que tomar. Estoy partiendo porque hay más destinos que el mismo camino me ha ido sugiriendo, hay muchos más conceptos que los nuevos conocimientos me han incitado a explorar, que así vuela, aquí o allá, siempre estaré partiendo.



2.

## EL AGUA COMO FRONTERA





Para abordar este nuevo capítulo debo remitirme a momentos específicos vividos a mi llegada a Barcelona en el año 2014 y cuya estancia se extendería de manera continua hasta mediados de 2017. Con la principal intención de realizar el Máster en Producción e Investigación Artística de esta misma Universidad me preparaba para hacerle cuestionamientos a los conceptos que venía desarrollando en mi producción artística en la que el agua era, y seguía siendo, el principal objeto de estudio. Con la posibilidad de empezar un nuevo momento para investigar, aprender y cuestionarme, puse de manifiesto la necesidad de replantear mis intereses y dejar abierta la posibilidad de muchos nuevos.

La realidad sería una fusión de ese deseo y de otras causalidades que la vida misma se va encargando de expresar en las miles de formas que suele hacerlo. El objeto de estudio se ampliaría a esto mismo que consolido acá como Geopoética, entendiéndola como lo que he venido desglosando paso a paso, y la metáfora del agua se extendería a muchas y muy variadas formas de entendimiento que incluso nunca hubiera previsto se me presentaran en dichas posibilidades.

El agua se me mostraba allí de múltiples formas, en el mar que tenía a menos de un kilómetro (provengo de la ciudad de Medellín que se encuentra en un valle y por tanto está rodeada de montañas que hacen imposible ver la línea de horizonte), en la limpieza de las calles con coches pequeños municipales que me hacían pensar en un desperdicio desproporcionado de agua y que solo pude comprender cuando, después de mucho indagar, me explicaron que se hacía con agua no potable y, por tanto, ese uso era de los más indicados para no perderla. La información noticiosa de ese nuevo país que habitaba daba cuenta, con otros flujos y ritmos que variaban según la estación en la que nos encontráramos, de torrenciales lluvias en lugares como Benidorm o en las costas andaluzas. Inundaciones de calles enteras contrastaban con grandes sequías en Canarias, Castilla y León, Alicante y otras regiones. Esta situación hizo que fuera incapaz de separarme de mis intereses más primarios y a los que ya nos hemos referido antes.

Pero se me presentó una revelación mayor que creo nunca hubiera considerado en mi proyecto artístico de no estar allí constatando la información mediática que me llegaba versus la verificación fehaciente de una realidad trasladada a las calles, las aceras, las estaciones y los espacios comunes: la migración a través del Mar Mediterráneo era tan real y palpable que no

podía entender - y aun me cuesta - el mar como un gran territorio inhóspito y voraz el cual hay que transitar para lograr una meta que a veces es, la meta de la supervivencia.

La noción de ese mar y su agua como una gran frontera que divide de tajo dos realidades tan opuestas me hicieron detenerme a reflexionar para comprenderlo, comunicarlo, cuestionarlo y, ojalá, cambiarlo. Zygmunt Bauman comienza su libro *Extraños llamando a la puerta* de esta forma:

*“Los noticiarios televisivos, los titulares de los periódicos, los discursos políticos y los tuits por Internet, que sirven de puntos focales y válvulas de escape para las ansiedades y los temores de la población en general, rebosan actualmente referencias a la «crisis migratoria» que aparentemente inunda Europa y presagian el desmoronamiento y la desaparición del modo de vida que conocemos, practicamos y apreciamos. Esa crisis es, en el momento presente, una especie de nombre en clave políticamente correcto con el que designar la fase actual de la eterna batalla que los creadores de opinión libran sin descanso en pos de la conquista y el sometimiento de las mentes y los sentimientos humanos”.*<sup>47</sup>

Este texto fue publicado en su primera edición justo en las fechas en las que yo me encontraba allí siendo testigo silencioso de eso que podría denominarse un recrudecimiento de la migración asociado a los incrementos de las guerras internas en varios países de África, y principalmente a la guerra de Siria. Este fenómeno trajo de golpe una masa humana que mezclaba personas de todos los orígenes que compartían una realidad abrupta: esto que se les ofrecía como una solución a la mejora de sus situaciones o simplemente para esquivar el peligro. Salir, huir, recorrer, transitar, migrar son las únicas opciones para ellos. Éstas tan distintas a las que yo, en mi condición de migrante privilegiado, nunca me hubiera imaginado y que aún hoy no entiendo de ninguna forma.

Estas realidades, de entrada, encierran la dicotomía de las diferencias entre el lugar de origen, tan golpeado como el mío por las múltiples guerras e injusticias sociales, como también las del lugar de llegada, tan estructurado y resuelto en el que los asuntos ajenos también podrían desbordar sus propias realidades internas. Dicotomía esta que también reflexiona Zizek:

---

47 Bauman, Zygmunt. (2016). *Extraños llamando a la puerta*. Paidós Estado y Sociedad. Barcelona. p.9.

*“¿Qué hacer, entonces, con los cientos de miles de personas desesperadas que aguardan en el norte de África o en las costas de Siria, que huyen de la guerra y el hambre e intentan cruzar el mar y encontrar refugio en Europa? Nos encontramos aquí con dos respuestas principales que representan las dos versiones del chantaje ideológico cuyo objetivo es conseguir que nosotros, los destinatarios, nos sintamos irremisiblemente culpables. Los liberales de izquierdas expresan su indignación ante el hecho de que Europa permita que miles de personas se ahoguen en el Mediterráneo: suplican que Europa muestre su solidaridad abriendo las puertas de par en par. Los populistas antiinmigración afirman que deberíamos proteger nuestro modo de vida y dejar que los africanos y árabes solucionen sus problemas solos. Ambas soluciones son malas, pero ¿cuál es la peor? Parafraseando a Stalin, las dos son las peores”.<sup>48</sup>*

Ante estas complejidades que la misma sociedad y los gobiernos aún siguen debatiendo y todavía no resuelven, comencé a generar unas reflexiones plásticas y visuales sobre ese territorio que parecía tener solventadas sus implicaciones medioambientales, sociales y políticas en relación al agua. Como si tuviera un hoyo, permea a borbotones una connotación geopolítica a través de ese mar que, además de hermoso, está ahí para conectar y de la misma forma separar esas realidades tan complejas que seguramente seguirán abriendo el grifo que hace fluir ya no agua, sino personas.

## **2.1\_ ¿Qué nos separa?**

No quería empezar a generar acercamientos plásticos sin antes entender un poco más la situación. No necesariamente en términos históricos y políticos, sino más bien fundamentales y conceptuales de base que me aportaran insumos suficientes para armar un mapa mental complejo que me permitiera dimensionar el inmenso flujo que esto significaba.

Yo fui inmigrante indocumentado en el año 2000 en los Estados Unidos. En esa época y después de obtener mi licenciatura en Bellas Artes y ante las dificultades económicas que se me presentaban en mi entorno, buscar el “sueño americano” era una opción muy cercana, como lo había sido para mis connacionales durante muchos años atrás y contemporáneos. Allí, con un *Social Security* y un *ID* falsos, que compré por U\$200 a un mexicano que apodaban Nieto con el que me encontraba clandestinamente en estaciones del metro, hice lo que todo latino en mi situación hacía: trabajar en lo que fuera. No duré mucho y realmente me fue

---

48 Zizek, Slavoj. (2016) La nueva lucha de clases, los refugiados y el terror. Anagrama. Barcelona. p.14

muy bien. De Boston, que fue la primera ciudad en la que estuve, me fui a Tulsa en Oklahoma y, por último, ya de salida, estuve en Miami y en Orlando para cumplir el otro “sueño americano” que es sentir el esplendor de La Florida en estas ciudades casi latinas.

Solo con la premisa de la necesidad económica reinante y los rezagos de una violencia interna que se mantenía latente pero que había dejado de imperar como lo había hecho 10 años atrás en todo el territorio colombiano, mi comprensión de la migración, aún en ese momento, era otra: viajé en avión, me recibieron amigos de otros amigos a los que ya habíamos avisado que íbamos y por tanto nos tenían reservado un frío pero seguro ático, llevaba conmigo algunos dólares para sortear las primeras semanas mientras conseguía el *Social* y que también me alcanzaría para pagarlo, tenía la ropa de invierno suficiente y la cual creía era la indicada para sobrellevar el invierno de enero en Massachusetts. Tenía también un tiquete de regreso activo que ante la eventualidad del fracaso o desesperación, podría darle uso y despertar de ese ingenuo sueño. Sin embargo, esa vivencia y ese recuerdo no me ciegan las pericias de lo que, a través de Libia, Lampedusa, Lesbos, Canarias, Melilla, Idomeni y muchos sitios más, se me presentaba a diario como una invasión -literal- de seres humanos con unas condiciones deplorables que, al lado de las mías, me hacían sentir como un turista que con papeles falsos trabajó en dos ciudades de los Estados Unidos y viajó por otras.

Yo sabía que migraba por asuntos económicos y no necesariamente por huir de la violencia porque, aunque viví la guerra de las drogas en Medellín en la época de Pablo Escobar y con la misma perdí familiares y amigos, en el ambiente se sentía que estaba cesando y que los estragos que quedaban estaban escalando las montañas de mi ciudad hacia los barrios populares que allí se asientan, alejándose un poco de mi realidad más inmediata. Y aunque las inestabilidades económicas son suficientes para evidenciar una crisis social, el estado de parquedad de casi toda la cultura colombiana no se manifiesta específicamente como una noción de conflicto lo que sí es más evidente y consecuente con estas nuevas migraciones, en las que ni siquiera se nombra a los trashumantes de esta forma, sino que llevan el rótulo de *refugiados*, lo que implica un mal mayor en donde las guerras declaradas moldean la realidad de todos.

¿Por qué se generan las guerras? Zizek plantea que “La causa fundamental de la existencia de refugiados es el capitalismo global actual en sí mismo y sus juegos geopolíticos, y si no lo transformamos de manera radical, a los refugiados de África se les unirán pronto inmigrantes

de Grecia y otros países europeos.”<sup>49</sup> Siendo así, podría suponer que desde una inconsciencia masificada intentaba separarme del fondo del asunto mientras que, tal vez, se tratase de lo mismo desde otras implicaciones muy distintas que matizan la realidad de acuerdo a la cantidad de vectores desde donde se miren y análisis.

Sin embargo, estas disertaciones no me daban la certeza que buscaba y que, como dije, no pretendía que fueran históricas ni políticas, como tampoco sociales, económicas o religiosas. Mis inquietudes buscaban encontrar una razón más simbólica que, incluso filosófica, del problema. ¿Qué nos separa? ¿El agua? ¿Esa gran mole de mar que actúa como frontera y que se debe cruzar con todas las adversidades que eso implica para, en tierra firme, considerar la percepción de estar seguro? Y si es así, ¿qué hay de lado y lado? En uno, mi orilla con todo lo que arrastra tras de mí y por el otro, una orilla que como espejo no refleja el pasado de la mía sino el futuro incierto de la realidad que se debe forjar a tuestas y desde cero. Con esto, la noción de frontera se me hacía cada vez más amplia, más acuosa, más confusa. Las dicotomías entre ese pasado-futuro, lado-lado, aquí-allá, que al mismo tiempo sugieren un salir-llegar, laten efervescentes en el ambiente, en los espacios mentales que debaten estos pensamientos, como también los lugares de este nuevo conocimiento, en las calles, en las estaciones, en los medios de comunicación y la cotidianidad que comenzaba a despuntar en esta nueva realidad de ese nuevo (viejo) mundo que habitaba.

Después de muchas reflexiones conceptuales y personales sobre ese término “frontera”, la idea del agua como elemento separador y su gran masa como espacio delimitador de una configuración geopolítica que se expande y comprime de acuerdo a los modos naturales de su distribución, encontré que el significado etimológico de la palabra rival hace referencia a la persona que vive en la otra orilla del río. Es decir, que desde el lenguaje ya se manifiesta que no tanto las situaciones políticas, sociales o económicas del lugar de procedencia, la fe, la ideología o las interrelaciones personales, sino más bien el carácter divisorio de su posición en el mapa y en una orilla, sumado al distanciamiento que, en este caso, provoca un lecho de agua de las dimensiones que sea (río, mar, océano), pone de manifiesto la confrontación y enemistad, desconfianza y hasta miedo, entre seres humanos, independiente de sus supuestas diferencias “reales”.

---

49 Zizek, Slavoj. Óp. Cit. p. 118

Esta teoría de la rivalidad se me seguía constatando en conceptos asociados al espacio geográfico acuoso y liminal como los que se describen en el *Libro Lecturas del Agua* en que se refieren al río como: "...frontera por excelencia, es a la vez circulación de personas y mercancías, es la apertura al mar, la comunicación, el desarrollo. Por otra parte, el río es accidente geográfico e impedimento, frontera de conflictos bélicos y sociales en pro del dominio de un territorio o del uso de los recursos del mismo."<sup>50</sup> Y que aluden al mar casi con los mismos preceptos: "El mar o, en términos marinos, la mar: una de las fronteras naturales más poderosas, pero también lugar de comunicación y relación. Un ámbito «desde donde salimos» y «hacia dónde vamos» y, por tanto, de relación y comunicación; pero también de protección y ocupación. Topos literario para el viaje exterior e interior..."<sup>51</sup> para con este río y mar, ya claramente fronterizos, sumarle el ser que de un lado u otro, genera la rivalidad:

*"Puesto que el Prójimo es, como sospechó Freud hace mucho tiempo, primordialmente una Cosa, un intruso traumático, alguien cuyo modo de vida distinto (o mejor dicho, cuyo modo de jouissance distinto, materializado en sus prácticas sociales y rituales) nos molesta, desestabiliza nuestro modo de vida, cuando el Prójimo está demasiado cerca puede acabar provocando una reacción agresiva dirigida a librarnos de ese molesto intruso".<sup>52</sup>*

Con todo esto me confronto al video, que no podía tener otro título que *Rival*, con el cual, a modo de comprobación casi científica, pero más que cualquier otra cosa lúdica y simbólica, generé un leve y silencioso hilo de agua que irrumpió en la apacible familiaridad de unas hormigas que transitan de un lado para otro en un lugar plano y vacío que había preparado para ellas. Así, pude constatar que la brecha, la frontera, una pequeña zanja que se llena de agua, se manifiesta en su grandilocuencia no como espacio de paso, tránsito, comunicación y conexión como lo sugieren las *Lecturas del Agua*, sino más bien y como se perciben en la realidad en muchos países del mundo que, compartiendo la orilla opuesta de otro, se convierte en lugares de riesgo, coerción, dominio e ímpetu. Además de separar y diferenciar, generan un límite que, aunque diminuto y frágil como el que traza este hilo de agua en el video, es tan infranqueable como los impulsos del pensamiento que lo secunda.

---

50 Morales Sanchez, M<sup>a</sup> Isabel, Robles Avila, Sara, Pires, María da Natividade (Eds). (2016) *Lecturas del Agua*. Editorial Catarata, p. 11.

51 Barros Caneda, José Ramón. Los caminos del agua en el paisaje de la Bahía de Cádiz. En Morales Sánchez, M<sup>a</sup> Isabel, Robles Avila, Sara, Pires, María da Natividade (Eds). (2016) *Óp. Cit.* p. 82

52 Žizek, Slavoj. *Óp. Cit.* p. 85-86. Más adelante en el texto explicará el concepto en cursivas originalmente de jouissance así: "término con el que Lacán designa el placer excesivo que se convierte en dolor". p. 87



Santiago Vélez.

Rival, 2015.

<https://vimeo.com/125233573>

Frontera... eso que es corte y costura, cesura e interfaz, herida y sutura. Un término que designa el lugar del “otro” y define su identidad en base a la ficticia diferencia entre “ellos y nosotros”<sup>53</sup>. La separación con el otro que conlleva una frontera, esa barrera física y psíquica, genera incertidumbre y ha sido ampliamente estudiada por Bauman dentro de sus postulados como “otredad”. Esa frontera marcada por la diminuta línea de agua, se asemeja a las que se trazan en la pieza de video *Ashkelon* de Sigalit Landau, se muestra un juego infantil de fronteras en la playa. El mar que está de fondo se convierte en escenario y también en símbolo de transición. Con una vista cenital, se muestran tres adolescentes jugando al lanzamiento de cuchillos sobre la arena. En el juego original, la habilidad para clavar el cuchillo dicta el turno de los jugadores, para dividirse y volver sobre la sección de un círculo, moviendo constantemente las fronteras que separan el territorio de uno del de los demás. La artista ha eliminado, sin embargo, el esquema circular tradicional del juego proponiendo una nuevas normas. El espacio permanece abierto detrás de ellos, como territorio que podría parcelarse sin un número máximo de líneas a ser dibujadas. La acción se lleva a cabo en la costa mediterránea, entre Ashkelon y Gaza. Ashkelon, establecida por inmigrantes judíos de países árabes y Gaza, poblada en su mayoría por refugiados palestinos. Ambas están separadas por una frontera en esa playa.

A través del juego, la artista crea un espacio de intercambio, de comunicación, proponiendo, con la apertura del círculo, la resolución de conflictos mayores entre ambos territorios. Los jóvenes compiten, sin embargo con cuchillos, trazando, violando y borrando fronteras. Los tres hombres están divididos por unas líneas irregulares que se trazan sobre la misma arena configurando para cada uno de ellos sus propios territorios, el primer jugador lanza el puñal, si este se clava, le da la oportunidad de extender su frontera en línea recta a la posición de la hoja afilada en la arena. Esta acción la puede infringir en cualquiera de sus adversarios garantizándose su extensión territorial hasta que su lanzamiento no clave firmemente en este suelo amorfo. Los otros jugadores repetirán la acción recomponiendo el mapa de cada uno de los espacios geopolíticos de estos adversarios que en loop constante no dejan de ganar y perder terreno como lo ha sido para cada nación del mundo de acuerdo a lo acertado o no que hayan estado sus armas en herir el espacio físico o humano de sus vecinos. Aunque pareciera un juego violento, que seguramente es, para Landau donde hay juego hay vida: se puede ganar o perder, pero en cualquier caso la interacción es posible.<sup>54</sup>

---

53 El borde de una herida, migración, exilio y colonialidad en el Estrecho. Hoja de Sala de la exposición. (2017) <http://www.cdan.es/wp-content/uploads/2018/09/CDAN-hoja-sala-BORDE-HERIDA.pdf>

54 [https://img.macba.cat/public/uploads/20170526/Landau\\_HD.compressed.0.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20170526/Landau_HD.compressed.0.pdf)



Sigalit Landau.  
Azkelon, 2011.

Por otro lado y con el ánimo de complementar esta idea de frontera, para Burkhard von Harder, la frontera no es una línea cualquiera y mucho menos un juego, es la cicatriz de una herida muy profunda que se extiende desde el Mar Negro hasta Finlandia. Aproximadamente 8.500 km de división que se recorren durante 16 horas en la pieza audiovisual *Scar Germany II* a vista de helicóptero. Lentamente, la cámara sigue la línea fronteriza que ya no existe pero que sigue visible y presente, sobretodo en la historia y en la conciencia de la humanidad. Lo hace a través de las cuatro estaciones en el transcurso de más de tres años de grabación. Lo que parecía ser una línea demuestra ser un ciclo que se transforma en una espiral. Con una banda sonora extraordinaria compuesta por Klaus Wiese, se acompaña a una breve grabación de voz de Otto von Bismarck. Von Harder realiza así, con este video monocanal en blanco y negro, una acupuntura del territorio sobre el borde de una larga herida. El vuelo muestra cada sector con los quiebres y movimientos propios de un trazado; pero a su vez muestra tanto la cicatriz casi que loide que reafirma lo ocurrido, como también la cirugía plástica que, según la zona o el uso actual del territorio, no deja marca de su pasado.



Burkhard von Harder.  
Scar Germany II, 2014.

## 2.2\_ Los desechos de la migración

Ante estas nuevas realidades que vivía, debía encontrar un sistema, un mecanismo, que permitiera aproximarme a esa inquietante situación desde el lugar que sentía me correspondía como testigo y coterráneo temporal de lo que sucedía. Debía encontrar un lugar desde el cual reflexionar sobre estas nuevas y confusas implicaciones del espacio agua que intuía tendría que darse con lo que podríamos definir una “materialidad” de esa migración que se desbordaba día a día. El agua era, en definitiva, lo que debía sortear con noticias, datos, números, ecuaciones y mil cosas más que repercutían incesantemente en las cantidades de muertes o, en su defecto para los más afortunados, las cantidades de personas que lograban sobrevivir atravesando ese mar que a sus compañeros cobraba.

Las pateras se evidenciaban como elementos adversos a la idea de salvación que buscaban todos aquellos que en ellas navegaban. Pero también las barcas de madera, las lanchas de fibra de vidrio y resina, las cámaras neumáticas, los salvavidas maltrechos o en su defecto falsificados, las mallas alambradas y coronadas con alambres de púas, las tiendas de campaña cultivadas en los campos de refugiados, las mantas térmicas que con su dorado no resplandecían de riqueza, sino que curaban una hipotermia mortífera mientras unifican los cuerpos en este nuevo paisaje de cansancio, dolor, enfermedad y tragedia.

*“Michael Agier, que es tal vez el más incisivo, el más sistemático y, a estas alturas ya, el más experimentado y experto estudioso de la suerte que corren actualmente más de doscientos millones de personas desplazadas (en todo el mundo), sugiere que la «política migratoria» va dirigida a «consolidar una división entre dos grandes categorías mundiales cada vez más cosificadas: por un lado, un mundo limpio, sano y visible; por el otro, un mundo de restos residuales, oscuros, enfermos e invisibles»<sup>55</sup>*

Esta materialidad residual de la que nos habla Bauman, que de por sí es humana, se compone también de todos y cada uno de los elementos que forman parte del acto de migrar y podría ser el mecanismo de proximidad a través del cual acercarme a una distancia prudente a la situación de “migrante”. Así podría generar una noción geopoética de este mar de la migración.

---

55 Bauman, Zygmunt. (2016). p. 82

## Cámaras neumáticas

De todos estos detritus de la migración, las cámaras neumáticas son el sinónimo de la malaventura que escondían y esconden en su caucho negro cientos de acontecimientos anodinos de las personas que las cargan en sus hombros. Estos migrantes llevan consigo un conjunto de ropa puesta que los cubre modestamente, algunas pocas pertenencias en sus bolsillos y una cámara neumática llena, literalmente, de aire que se supone salvará sus vidas. Nada más lejano de la realidad que un pequeño volumen de aire comprimido en un *donut* negro como muchos de sus destinos, se convierta en el elemento del cual aferrarse ante un casi seguro naufragio en esas pateras a las que, además, los coyotes destruyen ante la posibilidad de verse atrapados.

Con *Náufragos*, un proyecto realizado en tres momentos, deseo poner en evidencia esa irrisoria idea de salvaguarda de vidas que aquí está en juego. Por un lado, dos cámaras neumáticas hinchadas en su volumen moldean su prevista forma mas no su contenido. En estas piezas se ha suplantado, como se suplanta tantas veces la verdad en estos procesos de exclusión, el aire por duro y pesado hormigón que, efectivamente sin mentiras ni rodeos, hundirá hasta lo profundo del mar a quien se atreva a usarlos. Salvavidas en su aspecto, que en su interior esconde un peso muerto de 35 o 40 kilogramos que, ante la eventualidad, harán lo mismo que hacen los que solo cargan unas pocas libras de aire comprimido y que se rinden en su funcionalidad en pleno mar abierto con olas y caos alrededor.



Santiago Vélaz.  
Náufragos, 2015.

Por otro lado, un cúmulo de estas mismas cámaras neumáticas se agrupa en un espacio reducido en el suelo directamente adoptando una forma casi biológica. En estas, el preciado aire que tantas veces excluimos de su percepción, es suplantado nuevamente por litros de agua que, en su misma fluidez, descomponen la forma casi rígida de las cámaras para adaptar una nueva e informe masa. Esta analogía ya realizada antes en mis procesos, en los que el agua toma el lugar del vacío que se genera en su superficie, adquiere aquí otra dimensión. Esta masa de caucho negro con cuerpos desvencijados y superpuestos unos sobre los otros se convierten en una masa crítica que en sumatoria pesará lo mismo que un ser humano de los que transitan por estas aguas de la incertidumbre.



Santiago Véliz.  
Náufragos, masa  
crítica, 2015.

Otra pieza que acompaña este conjunto de obras es el video *Help*, un video monocanal en continuo bucle donde se observa unas pesadas cámaras neumáticas que contienen hormigón y que caen repetidas e infinitas veces sobre un tranquilo manto de agua. Se vuelve a constatar así la teoría de la inoperante actividad de rescate ante las cientos o miles de personas que se avientan en el mar y que las ONG que recorren palmo a palmo estos mares, no logran auxiliar.



Santiago Vélez.  
Náufragos, Help,  
2015.

El artista chino Ai Weiwei también se hizo eco de los deshechos de la migración en el Mar Mediterráneo. El ayuntamiento de Lesbos le cedió 14.000 chalecos salvavidas que los refugiados habían abandonado en la playa para crear una obra en Berlín. Según el artista “El objetivo de la obra es la movilización de la comunidad internacional contra el crimen perpetrado cada día en el mar Egeo por los traficantes de seres humanos”. Estos chalecos, generalmente de mala calidad, están fabricados en las empresas de ropa de Turquía y los traficantes los venden a altos precios a los refugiados antes de iniciar la travesía. Para realizar su proceso de investigación de esta y otras obras, el artista se instaló en la isla Lesbos, que era la zona más afectada por la llegada de embarcaciones con refugiados. Lesbos constituye el principal punto de entrada para los más de 800.000 refugiados e inmigrantes, muchos de ellos sirios, que llegaron en 2015 a Grecia procedentes de Turquía (agencia EFE). Sus acciones han estado acompañadas por un enorme impacto mediático que lo han mostrado tanto en la isla griega departiendo con los recién llegados, como también en el lugar específico en la playa que se encontró el cadáver del niño sirio que se convirtió en el triste símbolo de la magnitud de este problema. Con ello el artista, usando elementos propios de su lenguaje creador como son la acumulación y serialidad, ha llevado a cabo intervenciones artísticas efímeras, gestos estéticos transitorios que, en suma, se convierten en reclamo y voz activa de quienes aún no la tiene. Las seis columnas del Konzerthaus Berlin fueron cubiertas con los chalecos por ser el epicentro del poder europeo. Las columnas griegas son totalmente borradas u ocultadas invisibilizando así el pensamiento eurocentrista que soportan.

Haciendo que el arte interrumpa con un componente estético-político, Ai Weiwei parece perseguir una movilización social frente a las violaciones de derechos humanos. No en vano, el propio artista entiende su trabajo, identificado con la “politización” entre arte y vida, en los términos discutidos por las neovanguardias experimentales y el arte pop, el minimal o el conceptual, como una práctica que, según confiesa, “puede tener una función social y política en tanto que independiente y auto-crítica”<sup>56</sup>.

---

56 Weiwei, A. (2003) Works: Beijing 1993-2003. China: Timezone8, p.52



Ai Weiwei.  
ST, 2016.

Otro artista que trabaja con los vestigios de la migración en el Mediterráneo es Carlos Aires con su imponente y bella instalación *Mar Negro*. La materia de su trabajo es el dolor colectivo y los desplazamientos geográficos humanos representados en listones de madera de distintos colores rescatados de pateras y cayucos que fueron utilizadas para navegar por el Mediterráneo. La textura geométrica del entramado de la pieza que conforma un suelo sobre el que se puede caminar, destaca por su belleza formal, aunque represente una gran tragedia, la de todas las personas que perdieron su vida o desaparecieron intentando cruzar un mar teñido de negro. El artista asegura que *Mar Negro* no es una denuncia diciendo que “Mi intención no es apuntar con el dedo un problema concreto pero las obras son resultado de mis obsesiones y todo lo que atraviesa mi piel. Es imposible ser impermeable a temas como el de la inmigración y mucho más cuando, sin quererlo, te encuentras en Cádiz con un sitio lleno de estos restos como una especie de cementerio de elefantes. Son sensaciones que anidan dentro de uno y llegan para quedarse. Entonces, aparece la obra mezclada con otros fluidos y obsesiones personales.”<sup>57</sup>

Belleza y desastre, verdad y falsedad, ironía y sinceridad, son dicotomías que se disuelven en los procesos artísticos de quienes quieren evidenciar desde la poética una tragedia de tal magnitud. Precisamente en esa armonía de los opuestos me parece que reside la genuinidad de sus prácticas artísticas.

---

57 [https://www.elespanol.com/el-cultural/20131022/carlos-aires/20998251\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20131022/carlos-aires/20998251_0.html)



Carlos Aires.  
Mar Negro, 2013.

## Mantas térmicas

La manta térmica es otro desecho más de esta ignominia. Dicho material, plateado por un lado y dorado por el otro, de muy pocas micras de espesor, parece mágico. Su lado plateado hacia afuera es utilizado para repeler el calor circundante ante altas temperaturas, incendios, o algún otro fenómeno natural o humano al que se exponga. En cambio, el lado dorado hacia el exterior, cumple la función de abrigo e irradia en el interior una fuente de calor que reconforta ante cualquier exposición al frío.

Este material se convirtió también en un protagonista de la historia contada, replicada y mediatizada miles de veces sobre los refugiados y su tragedia. Unas frazadas que hasta hace poco se vendían exclusivamente en Decathlon para que los montañistas los usaran ante una eventualidad en sus actividades deportivas y de divertimento, se extienden ahora sobre las playas y el mar como si fuera un recubrimiento dorado similar al del pan de oro que se usa para enaltecer cualquier insustancial superficie que pretenda adquirir la “riqueza” del oro. Las mantas reemplazan seguramente por sus costos a las de lana y poliéster que, según el Manual Para Situaciones de Emergencia publicado por ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados), pueden tener un coste individual de 4,50 a 5 dólares<sup>58</sup> y que, ante esta magnitud de personas, supondrían un costo demasiado elevado, como si el costo de las vidas fuera totalmente ignorado. Estas mantas térmicas se expanden como marca de bienaventuranza en los cuerpos de aquellos que lo han logrado.

Ese sello que sobre los cuerpos transita en los barcos de salvamento o en los caminos hacia los centros de control sanitario, se va extendiendo en colas de cuerpos que se suceden unos tras otros perdiendo el carácter individual e identitario para agruparse y transformarse así en un colectivo de caminantes dorados y anónimos que, en este momento de la historia, llevan a cuesta el trasegar de un lugar a otro. Indudablemente comparten su andar con los que en el pasado hicieron lo mismo bajo el pedido de otras guerras o lo harán en el futuro en la huida que nos suponen las nuevas migraciones que, seguramente, serán climáticas.

La obra *Refugiado es Refugiado* busca hacer una analogía atemporal de los indicios acá enumerados: las multitudes de personas caminando hacia la nada de un futuro incierto y que

---

58 Ver: ACNUR. (s.f) Manual para situaciones de Emergencia en <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2012/1643.pdf>

llevan, sobre su cuerpo, una manta, antes de lana, ahora isotérmica microprensada de plástico y aluminio que, como mínimo, los cubre de un frío que no es necesario vivir para sentir en sus gélidos cuerpos y rostros. Para su elaboración me valgo de fotografías antiguas apropiadas de Internet en las que se observan personas que huyen de la primera y segunda guerra mundial e incluso de la guerra civil española, a los que la memoria misma nos ha instaurado en el imaginario cómo el modelo de las migraciones históricas y a los que intento imponerles un paralelo con las migraciones de la actualidad, en el sentido que acá nos propone Bauman:

*“Las migraciones masivas no tienen nada de fenómeno novedoso: han acompañado a la modernidad desde su principio mismo (aunque modificándose continuamente y, en ocasiones, invirtiendo incluso su sentido), pues este «modo de vida moderno» nuestro comporta en sí mismo la producción de «personas superfluas» (localmente «inútiles» -excedentes e inempleables -por culpa del progreso económico, o bien localmente intolerables, es decir, rechazadas por el descontento, los conflictos y la agitación causados por las transformaciones sociales/políticas y por las consiguientes luchas de poder)”.<sup>59</sup>*

Las piezas, realizadas con un collage bastante básico, registran a estos europeos que migraron hace 70 años, cubiertos ahora por mantas térmicas doradas para asumir así que son fotografías de la realidad actual, pero en la que dos indicios nos vuelven a poner en entre dicho: el blanco y negro de las fotografías en las que solo el color oro resalta resplandeciendo y el color de la piel de estos antiguos migrantes que distan tanto de los fenotipos de los que hoy en día migran.

---

59 Nauman, Zygmunt. (2016). p.10



Santiago Vélez.  
Refugiado es  
Refugiado, 2015.

En un informe titulado “*La ONU estudia tratar el calentamiento como una amenaza para la paz*” publicado 29 de mayo de 2009 en el diario el País de España, se preveía, a partir de estudios realizados en unas islas del Océano Pacífico en las que se evidenciaba la pérdida de terreno en favor del mar, que para el año 2050 tendría lugar una migración masiva de alrededor de 200 millones de personas de todo el mundo, a los que denominan *Refugiados Climáticos*.<sup>60</sup> Muchos estudiosos como Bauman, Zizek o Byung-Chul Han y otros, han considerado ésta migración actual como una preparación, un ensayo, para la que vivirá la humanidad en las próximas dos o tres décadas.

Con estas proyecciones en mente, me dispuse a generar otra analogía donde la imagen no sería la de antecesores migrantes sino una obra de arte que, por sus condiciones mediáticas, tuviera una repercusión simbólica. La Gran Ola de Kanagawa de Hokusai es tal vez una de las imágenes más altamente reproducida y reinterpretada en el mundo entero; es fácil encontrarla en pósteres, postales, fondos de pantalla, forros para móviles, camisetas, tazas, calcetines, llaveros, imanes y un sin número de objetos triviales de la cotidianidad. Su dibujo, como describe Edmond de Goncourt “es una especie de versión divinizada del mar” y es sin duda una alegoría a su majestuosidad y fuerza. Sin embargo, unos mares en particular, el Egeo y el Mediterráneo, pierden cada vez más su divinidad para convertirse en una versión “desesperada” de la impotencia e inutilidad de políticas migratorias y un clamor de salvación para aquellos que ven en él su única salida.

*La Gran Ola (de los refugiados)* es una mezcla de imágenes que se multiplican día a día: la de Hokusai, la de las mantas térmicas de los rescates y la de un mar que ya no da abasto para tantos cuerpos. Pero es también una yuxtaposición con la que intento generar una dualidad de sentidos. Por un lado, la evidencia real de que esta manta térmica que ahora sirve de soporte para esta obra es, en definitiva, el material que cubre los mares de la migración. Y por el otro, me sirve para anticipar también la inevitable debacle de la profecía que nos plantea la ONU en la que se espera una gran ola de los refugiados climáticos.

---

60 Ver: [https://elpais.com/sociedad/2009/05/29/actualidad/1243548003\\_850215.html](https://elpais.com/sociedad/2009/05/29/actualidad/1243548003_850215.html)



Santiago Vélez.  
La Gran Ola (de  
los refugiados),  
2015.

El artista peruano Iván Sikic colabora con un refugiado sirio, Mohamed Karaman, en su obra *The Gold Series: Madrid Chapter* cubriendo su cuerpo de lámina dorada en un silencio solemne. La performance dura cuatro horas y es la tercera parte de una serie que también se realizó en Australia y Nueva York. El artista cubre cuerpos que considera están frágiles y rotos, por distintas violencias, apropiándose de la antigua práctica y filosofía japonesa Kintsugi en la que los recipientes de cerámica rotos se vuelven a unir con laca y oro. Sus grietas doradas son así restauradas, sin invisibilizarlas sino haciéndolas más visibles, como un homenaje a la convulsa historia por la que han pasado. En el contexto europeo de exilio y trauma, esta obra conmemora las vidas de los refugiados y nos invita a reflexionar sobre nuestra propia impotencia y sobre la necesidad de reparación histórica. Cubriendo el cuerpo del refugiado sirio, el artista se compadece de sus heridas y siente empatía por su condición honrándola.



Iván Sikic. The  
Gold Series: Madrid  
Chapter, 2016

Giovanni De Gara también utiliza las mantas térmicas para incentivar una reflexión más profunda sobre las migraciones, sobre las tierras prometidas que son brutalmente denegadas, sobre el deseo de un mundo diferente, construido más allá de la idea de las fronteras. El artista italiano no cubre cuerpos humanos con estas mantas, como tampoco cubre las mantas con pinturas clásicas de la historia del arte. Él cubre puertas de iglesias, señalando que las políticas antimigratorias europeas impiden la entrada a inmigrantes cerrándoles la puerta. *Eldorado* es un proyecto que cuenta la ilusión de este milenio: la existencia de una tierra de oro, donde hay bienestar y futuro. Una tierra lejana de la que poco se sabe y de la que se imaginan maravillas; una tierra más allá del horizonte que nos la oculta. El mensaje que transmiten estas puertas de oro es en realidad el mensaje del Evangelio, un mensaje de paz, de esperanza, de igualdad, de misericordia para los que más lo necesitan y son más frágiles, esta misericordia es el verdadero esplendor de la iglesia y de la vida. Estas puertas doradas anuncian las puertas doradas del paraíso aunque deforma el imaginario del destino idealizado.<sup>61</sup>

---

61 <http://www.giovannidegara.org/eldorado/>



Giovanni De Gara.  
Eldorado, 2021.

Uno más de los asuntos que más me ha perturbando en esta investigación que conforma la geopoética de la migración tiene que ver con el conteo de esas personas, invisibilizadas por el volumen que representa la masa, cuyas identidades se ven reducidas a una cifra que, como registro, queda marginada a un dato numérico que solo cuantifica el traspaso de un límite divisorio, como si de una maquina registradora de un bus o una sala de conciertos se tratase. Estas personas pierden todo, tanto que hasta su identidad se desvanece. Al pasar, trasegar o incluso al incorporarse en las sociedades de sus nuevas vidas, son extraños y serán extraños porque traen consigo el halo de la incertidumbre. Al pasar no son hijos, padres, madres, hermanas, como tampoco habitantes, ciudadanos, empleados. Son peregrinos foráneos que cargan una historia generalizada de sus países y conflictos, pero casi nunca sus historias particulares porque sí así fuera, le imprimirían más extrañeza a su presencia.

*“De personas que buscan refugiarse de la brutalidad de las guerras y los despotismos, o del salvajismo de una existencia hambrienta y sin futuro, llamando a las puertas de otras personas, ha habido desde los principios de los tiempos modernos. Para quienes vivimos tras esas puertas, esos refugiados siempre han sido -entonces como ahora- unos extraños. Los extraños tienden a causar inquietud precisamente por el hecho mismo de ser “extraños”, es decir, aterradoramente impredecibles, a diferencia de las personas con las que interactuamos a diario y de quienes creemos haber qué esperar; pensamos entonces que la afluencia masiva de tales extraños tal vez haya destruido cosas que nos son muy preciadas, y que esos recién llegados tienen toda la intención de mutilar o erradicar nuestro estilo de vida, ese que nos resulta tan consoladoramente familiar”.*<sup>62</sup>

Bauman nos permite diferenciar aquí dos categorías de seres humanos, *los extraños* que vienen en masa de refugiados y *las personas* que somos los otros, nosotros y nuestros vecinos a los que ya les hemos puesto rostro, de los que conocemos sus hábitos, de los que sabemos qué consumen, a dónde van de vacaciones, y hasta qué comen. De esos otros, de los extraños, sigue Bauman:

*“... conocemos demasiado poco como para sentirnos capaces de interpretar apropiadamente sus tácticas y concebir nuestras propias respuestas adecuadas: es decir, para adivinar cuáles podrían ser sus intenciones y qué harán a continuación. Y el desconocimiento de cómo continuar, de*

---

62 Bauman, Zygmunt. (2016) p.14, 15

*cómo tratar una situación que no hemos creado y que no tenemos bajo control, es causa fundamental de grandes ansiedades y miedos”.*<sup>63</sup>

No solo por migrar en catervas de personas que se amontonan unas sobre otras se dificulta la identificación de sus rasgos o el reconocimiento de sus individualidades, sino también porque mientras más invisibles se perciban menos vínculos afectivos se podrán generar con ellos. Conviene que sigan siendo unos extraños sin nombre, ni identidad e, incluso, sin país porque hasta su nacionalidad pierden cuando se hacen clasificaciones como “africanos”, “árabes”, “musulmanes” o “latinos” que reiteran el anonimato.

*Errantes*, es una instalación en el espacio conformada por tres esculturas que incorporan a su vez tres presencias de cuerpos que ya no están y del que solo quedan unas mantas vacías que, como si fueran más que extraños, fantasmas, los ubican en la misma línea de tránsito a la que deben seguir impávidos en su camino. Esta obra reitera la figura del nómada que, errante, vaga sin destino aparente y que busca sin fin, subsanar el castigo que los condena a un transitar infinito. Pretendo con estos *acuerpos* (porque no son ni alma ni psique), aludir al trasegar, a la marcha, al cansancio, al anonimato y a la desaparición, para con ellos crear una simbiosis entre las dos acepciones del término Errar: la de *error* y de *errancia*, que en la condición del inmigrante se sobreponen en dos actos: *error* de quienes lo promueven y permiten, y *errancia* de quien lo padece.

*“Eran como uniformes para fantasmas o para devenir fantasmas; de color verde oscuro, los refugiados se confundían con la noche; de color blanco, se fundían casi con la grisalla de ese final de invierno lluvioso. Cabezas encapuchadas o cuerpos disimulados bajo grandes pliegues monocromos, en todos los casos los refugiados de Idomeni parecían espectros, esos seres de otra parte que la buena conciencia teme, desea conjurar, quisiera ignorar o saber dos veces muertos en lugar de una, pero ante los cuales nuestros ojos no pueden hacer otra cosa -desde las no tan lejanas fronteras de Europa hasta las esquinas de nuestras calles- que constatar su pasaje perpetuo, su obstinado retorno”.*<sup>64</sup>

---

63 Bauman, Zygmunt. (2016). p.15

64 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). Pasar, cueste lo que cueste. Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander. p. 30



Santiago Vélaz.  
Errantes, 2018.

M.I.A es una artista plástica, directora de cine y cantante británica, cuyo nombre real es Mathangi “Maya” Arulpragasamy, y el artístico surge del acrónimo de *Missing In Action* (Desaparecida en Acción) y que acá la refiero especialmente por su canción Borders (Fronteras) y el video clip de la misma. La combinación de letra, música e imágenes logra fusionarse maravillosamente para resaltar algunos de los aspectos que ya he mencionado y otros tantos con los que se podría generar una simbólica conexión con este territorio al que hasta ahora me he acercado desde la conformación de sus imágenes y los materiales que van quedando en los caminos de las migraciones. En el video se combinan los reclamos de una letra contundente con las barcas, el mar, las impenetrables vallas alambradas, las mantas térmicas, los migrantes y la misma cantante para, de una manera poética pero también espectacular e incluso disruptiva, presentar fragmentos de esta dura realidad magistralmente recreadas.

*Fronteras (¿qué me dices de eso?)*  
*Política (¿qué me dices de eso?)*  
*Disparos de policía (¿qué me dices de eso?)*  
*Identidades (¿qué me dices de eso?)*  
*Tu privilegio (¿qué me dices de eso?)*  
*Gente arruinada (¿qué me dices de eso?)*  
*Gente en bote (¿qué me dices de eso?)*  
*El carácter real (¿qué me dices de eso?)*  
*El nuevo mundo (¿qué me dices de eso?)*  
*Voy a seguirle el paso a todo eso*

*Reina (¿qué me dices de eso?)*  
*Los estás matando (¿qué me dices de eso?)*  
*Los estás asesinando (¿qué me dices de eso?)*  
*Tu objetivo (¿qué me dices de eso?)*  
*Estás siendo una mierda (¿qué me dices de eso?)*  
*Estás haciendo dinero (¿qué me dices de eso?)*  
*Estás violando la internet (¿qué me dices de eso?)*  
*El amor triunfa (¿qué me dices de eso?)*  
*Viviéndolo (¿qué me dices de eso?)*  
*Siendo franco (¿qué me dices de eso?)*

*Egos (¿qué me dices de eso?)*  
*Tus valores (¿qué me dices de eso?)*  
*Tus creencias (¿qué me dices de eso?)*  
*Tus familias (¿qué me dices de eso?)*  
*Historias (¿qué me dices de eso?)*  
*Mis chicos (¿qué me dices de eso?)*  
*Mis chicas (¿qué me dices de eso?)*

*Libertad (¿qué me dices de eso?)*  
*Tu poder (¿qué me dices de eso?)*<sup>65</sup>

Son muchas las imágenes que se pueden descomponer de este video para hacerse una idea generalizada de que, además de lo que encierra en su carácter musical, posee tras de sí un reclamo de una nueva visibilidad para lo que en estos lugares sucede. Por un lado, las vallas alambradas muy similares a las de Melilla, sirven cómo receptoras de una inscripción muy simple de la palabra *Life* (vida) que al ser realizada con la sumatoria de cuerpos que están trepando la valla para atravesarla, se convierte en una queja más de lo que tienen de fondo estas migraciones y que no es otra cosa más que la pérdida de esa vida.

---

65 M.I.A. Borders, 2015. Apartes de la canción en <https://youtu.be/r-Nw7HbaeWY> Traducción propia



M.I.A. Borders, M.I.A. 2015.

<https://youtu.be/r-Nw7HbaeWY>

Continuando con la secuencia, una imagen muy potente y a la vez simbólica, performativa, escultórica y poética, es la que nos muestra a la cantante M.I.A. capitaneando un barco conformado por unos cuerpos cubiertos de impermeables y que nos recuerdan esa uniformidad que hace perder la noción de identidad para convertirse en el barco que los transporta. El idéntico chubasquero los fusiona a la madera de una nave insistiendo, con la aglomeración y sobrecupo de las embarcaciones reales, en esa simbiosis personas-barco en la que se deviene durante el trayecto en el que la vida de todos es una sola.

Las mantas doradas aparecen también en el video clip cubriendo cuerpos que se mezclan entre las rocas y las playas de los lugares escarpados a los que llegan los refugiados para tener ese primer contacto con la tierra firme después de una travesía por el mar del que la cantante se despide, cubierta también por una manta, mirándolo en su horizonte. Así mismo se ven los barcos en masa, alineados también, transportando cientos de personas, hombres todos, que conforman un espectro de realidad móvil en los que sólo ella, protagonista mesiánica, se posa firme sobre el mar al que divide, si no sus aguas, sí las rutas de estos migrantes que avanzan rápido y sin control.

Son muchas más las imágenes de esta corta producción audiovisual que es mejor mirar (y disfrutar) con detenimiento para entender la magnitud de lo que allí se plantea. Termina el vídeo, ya sin audio, con una hilera de hombres caminando sobre un mar con un agua que les llega hasta las rodillas y que les conduce a una nada no referida para luego, ya no en fila sino como muchedumbre desorganizada, mostrando otros más altivos y tal vez jubilosos, devolviéndose hacia este lado de la orilla desde donde hace segundos los mirábamos partir. Ocurre esta toma después de escuchar las últimas palabras de la letra de la canción en la que ella dice “Voy a seguirle el paso a todo eso / Estaré haciéndolo así.”<sup>66</sup>

Claudia Casarino también hace referencia a la invisibilidad de los migrantes en su obra *Uniforme*, una instalación realizada con trajes de trabajo para inmigrantes confeccionados con tules oscuros que logran producir sombra mediante la superposición de decenas de piezas iguales, creando una mancha sombría, una masa nocturna. La tenue masa de velos superpuestos y la oscura señal que proyectan los uniformes velan/revelan la ausencia de sus destinatarios. Ellos comparecen mediante la fuerza metonímica de la ropa que emplaza sus figuras omitidas: se presentan como espectros en un teatro de sombras y veladuras. Y ese

---

66 M.I.A. Borders. 2015. (Óp. Cit.) Traducción propia

estatuto fantasmal abre un más allá de la escena.<sup>67</sup> La experiencia que la artista vivió en su país durante la dictadura es la que la ha llevado a “ahondar en las huellas dejadas por el estado de excepción y su cancelación de los derechos civiles que hoy vemos proliferar a nivel global, junto a la normalización de la militarización, la fragmentación de poblaciones y la impunidad del poder, que promueven un estado de dictadura expandida y neoliberalismo económico de efecto altamente destructivo”, explica Salgado.<sup>68</sup>

---

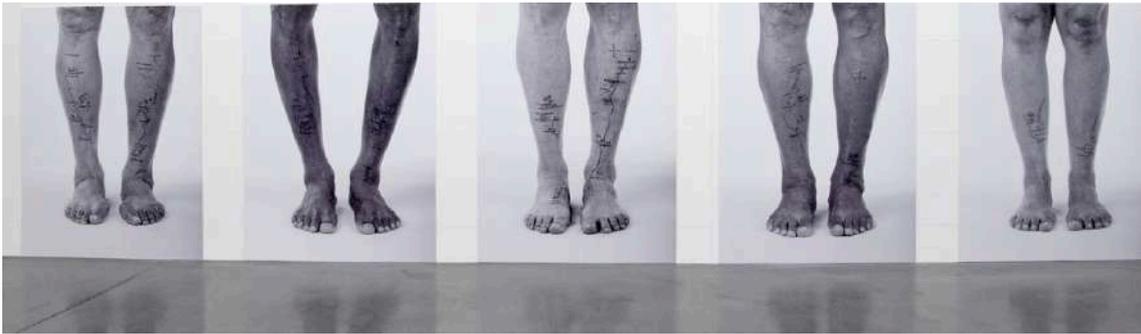
67 <https://claudiacasarino.com/instalaciones-uniforme>

68 <https://artishockrevista.com/2018/02/27/claudia-casarino-canarias/>



Claudia Casarino.  
Uniforme, 2008.

La artista colombiana Libia Posada también invisibiliza los cuerpos de los desplazados forzosos que en Colombia han tenido que dejar sus lugares de origen para emprender caminos llenos de dificultades y que la artista dibuja en sus piernas. Para Posada el horizontes no es solo indicador geográfico, es frontera, límite, intersticio; es allí donde empieza y termina la realidad. La serie fotográfica “Signos cardinales, Cuadernos de geografía” es una serie compuesta por doce fotografías, acompañadas de una ficha de convenciones, donde aparecen registradas mujeres anónimas, provenientes de zonas rurales. Este registro es el resultado de un proceso que inicia con el ejercicio de escuchar los testimonios de cada una de las mujeres fotografiadas. A partir de estos relatos la artista genera una relación entre historia y cartografía, produciendo una puesta en escena del cuerpo mismo como territorio. Antes de la realización de las fotografías la artista descalzó, lavó y limpió los pies de las mujeres, en un acto de resignificación de esta parte del cuerpo, como vehículo de paso por los territorios de los que habían huido o de los que habían sido despojadas violentamente. La piel se convierte en la superficie para inscribir el paso de estas mujeres por sus distintas geografías del dolor.



Libia Posada.  
Signos cardinales,  
Cuadernos de geografía,  
2008.

Tal vez impulsado por generar una relación más pulsional con esta situación a la que aún me relacionaba desde una distancia bastante prudente aunque el asunto me pedía proximidad y tacto, intenté en varias ocasiones acercarme a las personas que, creía yo, habían atravesado el mar Mediterráneo a bordo de pateras inciertas. Busqué a las típicas personas que, por su fisonomía y color de piel, podría intuir eran los mismos de las pateras. Los visité en los espacios abiertos de la ciudad en los que, rebuscándose la vida, venden sobre mantas cualquier tipo de mercancías. En una ocasión cuando intentaba acercarme a uno de ellos fui recriminado en un idioma incomprensible, pero con una gestualidad legible y bastante clara sobre mi presencia e intenciones. En ese momento, más con vergüenza que con miedo, me alejé y comprendí que mis intereses ahí tal vez distaban mucho de lo que ellos, los migrantes en tierra firme, podrían estar necesitando. La verdad es que yo no era un reportero gráfico o periodístico que pudiera publicar y visibilizar su situación, tampoco era un trabajador social que les fuera a mejorar su calidad de vida, mucho menos un activista que pudiera impactar en la modificación o cambio de lo que ellos vivieron o vivirán sus pares desde sus lugares de origen.

Comprendí de una manera muy simple pero abrupta que sus presencias, como también las imágenes que generan desde una óptica generalizada, pueden caer en la vulgarización de sus realidades, en evidenciar en sus rostros y cuerpos esa uniformidad a la que había intentado alejarme con otras propuestas. Debía comprender que en ocasiones esa proximidad con el territorio podría no ser el mecanismo más efectivo para mis propósitos como artista. En ese gesto erré en mis pretensiones, fallé también en mis formas de aproximación, me distancié de la condición de ser humano que implican las realidades del mundo. Es por eso, como una forma de resarcir esa falta que comprendí que en ocasiones la mirada desde la distancia también generar otro tipo de proximidades.

*La verdad de la tragedia estaba en los sentimientos, palabras e ideas de aquella gente, y no en las imágenes.*

*Levi Strauss*

La propuesta *Dignity* es formalmente una mezcla de dos bifurcaciones simbólicas que hasta ahora no había considerado. Por un lado, ese material que ya venía trabajando me daba ahora otras implicaciones formales: fragilidad, brillo, fluidez y tenue transparencia que lo

distanciaban de la función térmica que ya conocía y había trabajado. Por el otro, los datos, las cifras, la proliferación de documentales, de informes, de noticias, de reportajes, de mediatización visual, que lo abordan todo, que lo escudriñan hasta en la más invisible nimiedad, me saciaban la búsqueda y al mismo tiempo, me saturaban de ella.

En este video de 5' 28" que también se acompaña de unas piezas en collage, pongo en diálogo esas relaciones o distancias que cuestionan los vínculos que asumimos con estas realidades. La palabra Dignity hace referencia al nombre de un buque utilizado por Médicos Sin Fronteras para el rescate de inmigrantes en el mar Mediterráneo, pero en esta propuesta es además un mar que no es el mar, un documento que mezcla veracidad y ficción, es una imagen sin imágenes pero que, con mucho respeto y admiración, relata la aventura de un grupo de personas que se arrojan a la travesía para sortear la muerte que ya arrastran tras de sí. Es un relato secuencial de una mezcla de acontecimientos con los que, sorteando la mediatización del problema y mi confrontación frente a las formas de aproximarme a este contexto, pretendo imprimir en ellos, en las personas que migran, un poco de dignidad.

Dignity es entonces un video realizado utilizando la manta térmica como si fuera el mar. Está grabado en las costas de Sitges frente al Mar Mediterráneo y para ello, desde cada una de las esquinas, se sostiene la manta previamente arrugada para que el viento la ondee de la forma en que quiera y si no lo hace, quienes sujetábamos las puntas, la ondulábamos para que se generara algún tipo de caos. Estos fragmentos de video se editan luego en relación a unos audios que terminarán de componer la pieza. Los audios son extracciones de varios videos de la ONG Médicos sin Fronteras que están en YouTube y que seguramente les sirven para hacer visible todo el incansable y significativo trabajo que hacen rescatando a todas las personas que puedan en estas terroríficas jornadas. Es finalmente esta edición del audio la que cuenta la historia. Una historia de un rescate que llega a buen termino y que da ritmo a todas las fluctuaciones que ese mar dorado depara para ese grupo de inmigrantes.



Por favor mantengan la calma  
Es muy importante que mantengan la calma

Santiago Vélez.

Dignity. 2015.

<https://vimeo.com/171557727>

Se acompaña el video con una serie de 14 collages en los que la manta térmica vuelve a ser la protagonista. En este caso, una fotografía del celeste cielo azul de Barcelona, se integra a ese mar dorado creado con la manta para articular un típico paisaje de horizonte marino. Sin embargo, en el mismo vidrio que compone el marco, contiene unas inscripciones en laser en la parte interior para tener legibilidad desde afuera. Estas inscripciones no son otras que las traducciones de la secuencia en audio del video antes descrito. Frases que narran el avistamiento de una nave a la deriva, su posterior encuentro, el rescate, la promesa de salvarlos a todos y la evidencia de sus hipotermias, termina la secuencia que a modo de fotogramas narran estos collages.



Santiago Vélez.  
Dignity, 2015.

Gran parte de la fuerza expresiva de *Rwanda Project* de Alfredo Jaar radica precisamente en la ocultación y ocultación de los contenidos visuales denunciando a través de lo invisible. El fuera de campo ocupa un lugar protagónico en la fotografía de este artista estando en Ruanda y habiendo presenciado y fotografiado el genocidio, decide inscribir una imagen en el espectador a través de las evocaciones sugeridas de un acontecimiento en lugar de su representación icónica. En Ruanda, la situación social y política sobrepasó el límite de lo verosímil y explotó en una supernova visual: ni el ojo ni el cerebro se habían diseñado para discernir los contornos de esa crueldad ilegible. ¿Estaba el artista preparado para dar testimonio o comprender siquiera lo que se localiza en esa dimensión de caos puro? No. Prueba de ello es que dos años después de haber tomado unas tres mil fotografías en el lapso de dos meses, todavía no sabía qué hacer con ellas.<sup>69</sup>

Los sucesos ocurridos en Ruanda, como también en el Mar Mediterráneo, superaron cualquier expectativa racional de juicio, en especial por la cantidad abrumadora de imágenes que los medios de comunicación mostraron, provocando, paradójicamente, la anestesia social. “Hay un desfase tan grande entre la realidad y lo que uno quiere decir... Pensé que las fotografías no transmitían lo que yo quería y terminé utilizándolas, sin mostrarlas”. En esta declaración extraída de una entrevista realizada con motivo de la muestra *Hágase la luz* en el centro de arte Koldo Mitxelena de Donosti, se hace patente la dificultad del artista para concebir un modelo de representación que no resultara ofensivo para con las víctimas de la brutal matanza; es en sí una declaración de principios.<sup>70</sup>

La experiencia del anonimato, el desplazamiento y la invisibilidad de los refugiados también se describe en el vídeo *Centro di permanenza temporanea temporanea* (Centro de detención temporal) del artista albanés Adrián Paci. En él, un grupo de hombres se dirige hacia unas escaleras de embarque en el aeropuerto, suben por ellas y esperan sin cesar. Es una escalera que les lleva a ninguna parte. Los aviones despegan en la distancia pero ninguno se acerca a ellos. Las imágenes sugieren una metáfora del refugiado moderno, perpetuamente desplazado y olvidado en un no-lugar. Tanto por los rasgos comunes, como su ubicación espacial y la presencia objetual (pista de aeropuerto y escaleras de avión) se pueden descifrar como la idea genérica del terreno en que se mueve el artista. Sin embargo, la complejidad metafórica que nos recuerda que el mapa no contiene la geografía la da cuando, después de

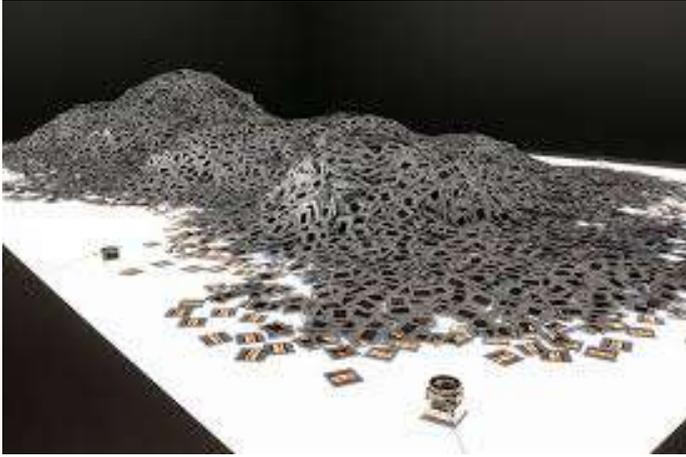
---

69 [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000200011](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200011)

70 [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000200011](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200011)

mostrarnos algunas aproximaciones a sus rostros y expresiones, un plano nos deja en el vacío al percibir que no hay ningún otro avión y que las escaleras se convierten en un objeto/plataforma, no de lanzamiento, sino de confinación.

Francis Alÿs utiliza también la acción-ficción para activar las dimensiones sensibles y políticas de la migración en el mar Mediterráneo. El 12 de agosto de 2008, tuvo lugar una acción en dos orillas opuestas del Estrecho de Gibraltar simultáneamente. Una fila de niños locales, cada uno con un pequeño bote hecho con un zapato, se reunió en la playa de Tarifa y una fila equivalente de niños con botes-zapato se reunió en la playa de Tánger, intentando tender un puente no solo entre continentes sino también entre culturas. Así el artista examina las nociones geográficas y filosóficas de las fronteras como una cuestión relacionada con la libertad de movimiento. Esta acción que quedó documentada en un video de dos canales se basa en las fantasías que llevaron en el año 1212 a la migración en masa conocida como “La Cruzada de los Niños” en la que miles de niños marcharon a la costa mediterránea impulsados por la hipótesis de que su estado de gracia les haría recuperar la ciudad Santa.



Alfredo Jaar.

Rwanda Project, 1994-2000.

Adrián Paci.

Centro di permanenza temporanea temporanea, 2007.

Francis Alÿs.

Don't Cross the Bridge Before you get to the River, 2008.

## Prensa

“Estoy condenado a leer cada diario” reza en una carta escrita por Walter Benjamin a Theodor Adorno semanas antes de su suicidio en la frontera española el 26 de septiembre de 1940<sup>71</sup>. Y yo también. Sin pretensiones de comparar las situaciones, ante la consolidación de la investigación y los procesos que se iban fortaleciendo, se hacía consecuente con el proceso poder generar otra forma de proximidad a una situación tan compleja con lo que pudiera, así mismo, estimular el pensamiento para seguir construyendo un mapa, en este caso mental, de lo que sentía con relación a ese posicionamiento que, como artista, quería implicar en la producción de mis gestos plásticos. Fue así como recurrí de manera directa a buscar información noticiosa sobre los procesos de migración y algunas implicaciones asociadas.

Mis hallazgos eran tan desbordantes como la problemática misma y por ello centré la búsqueda en una sola prensa, el diario El País de España. Aún así seguía siendo abrumador. Para ser más efectivo reduje el espectro de mis búsquedas basándome en varias premisas: 1. Solo hacer uso de los titulares de prensa, 2. Dejar únicamente el primero que encontrara con alusión a una muerte por naufragio y omitir los miles más que así lo hicieran. 3. Al constatar que estas migraciones a través del Mediterráneo son de vieja data, centrar la búsqueda desde el año 1990 en adelante. Con estas indicaciones personales de acercamiento simbólico a esta territorialidad cambiante de geografías y rutas migratorias, pero uniforme de sus implicaciones y similitudes, hice la recolección de unos titulares que además de fuertes, sugerentes y obviamente políticos, algunos daban una carga poética inusual que no me esperaba. Así, recogí titulares de prensa de ese diario publicados durante tres decenios usando el *tag* “pateras” para su búsqueda. La realidad del día a día, evidencia un desgaste tan lánguido como el de los mismos naufragos en el mar. Aquí están algunos de ellos:

<i>Inmigrante muerto</i>	<i>12 de enero de 1991</i>
<i>Inmigrantes ilegales</i>	<i>25 de agosto de 1991</i>
<i>La costa del azar</i>	<i>9 de junio de 1992</i>
<i>Cementerio marino</i>	<i>10 de junio de 1992</i>
<i>En mitad del mar entre dos mundos</i>	<i>16 de agosto de 1996</i>
<i>La cultura mediterránea y los naufragos de la miseria</i>	<i>20 de noviembre de 1996</i>
<i>Búsqueda de naufragos desaparecidos</i>	<i>13 de enero de 1997</i>

---

71 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017) (Óp. Cit.). p. 52

<i>La frontera de cristal</i>	17 de julio de 1998
<i>Una asociación acusa al Gobierno de "genocidio"</i>	08 de agosto de 1998
<i>La mirada del ahogado</i>	10 de agosto de 1998
<i>Arriesgar por el sueño</i>	09 de septiembre de 1998
<i>Poner puertas al mar</i>	01 de junio de 1999
<i>Un muro en cada orilla</i>	28 de junio de 1999
<i>Inmigrantes. Crece la marea</i>	08 de agosto de 1999
<i>Náufragos de Occidente</i>	19 de junio de 2000
<i>Las orillas del miedo</i>	12 de octubre de 2000
<i>Nuevo desembarco con menores</i>	24 de enero de 2001
<i>Yo también soy africano</i>	12 de marzo de 2001
<i>Pelea y muerte en alta mar</i>	09 de agosto de 2001
<i>Las rutas de la inmigración ilegal</i>	15 de abril de 2002
<i>Los muertos de nadie</i>	03 de noviembre de 2002
<i>¿Se pueden parar las pateras?</i>	09 de noviembre de 2003
<i>La emergencia ya es cotidiana</i>	11 de noviembre de 2003
<i>La muerte prometida</i>	16 de mayo de 2004
<i>Infierno</i>	6 de agosto de 2004
<i>Muerto de frío frente a la rica Europa</i>	24 de abril de 2005
<i>El olor de los cadáveres</i>	22 de marzo de 2006
<i>Turistas e inmigrantes</i>	02 de agosto de 2006
<i>El barco de los malditos</i>	07 de febrero de 2007
<i>Un mar de lágrimas</i>	28 de abril de 2007
<i>Una ficción superada por la realidad</i>	24 de enero de 2008
<i>Rebeldía contra la tragedia</i>	24 de enero de 2008
<i>Los muertos que sí se olvidan</i>	29 de diciembre de 2008
<i>Ataúdes ausentes</i>	04 de agosto de 2009
<i>Una mujer da a luz en pleno viaje en patera</i>	13 de diciembre de 2010
<i>Happiness nace en una patera</i>	14 de diciembre de 2010
<i>El mundo a la deriva</i>	09 de marzo de 2012
<i>La desesperación supera al horror</i>	12 de octubre de 2013
<i>Vergüenzas repartidas</i>	13 de octubre de 2013
<i>Política migratoria errónea</i>	10 de febrero de 2014
<i>Perder la vida y luego el nombre</i>	23 de febrero de 2014
<i>¡Que se ahoguen!</i>	31 de octubre de 2014
<i>El naufragio de la inmigración</i>	16 de abril de 2015
<i>El mar que se convirtió en frontera</i>	26 de abril de 2015

Frases como *Un mar de lágrimas*, *Los muertos que sí se olvidan*, *Perder la vida y después el nombre*, *La frontera de cristal*, *El mundo a la deriva*, *El barco de los malditos*, *Las orillas del miedo*, *Poner puertas al mar* o *El mar que se convirtió en frontera* eran ya suficientes para generar una idea menos escueta de eso que, de por sí, es muy visceral y escabroso. Aún no entiendo la dimensión de esta sensibilidad en estos titulares, tal vez hayan sido los mecanismos para frenar esa abrupta

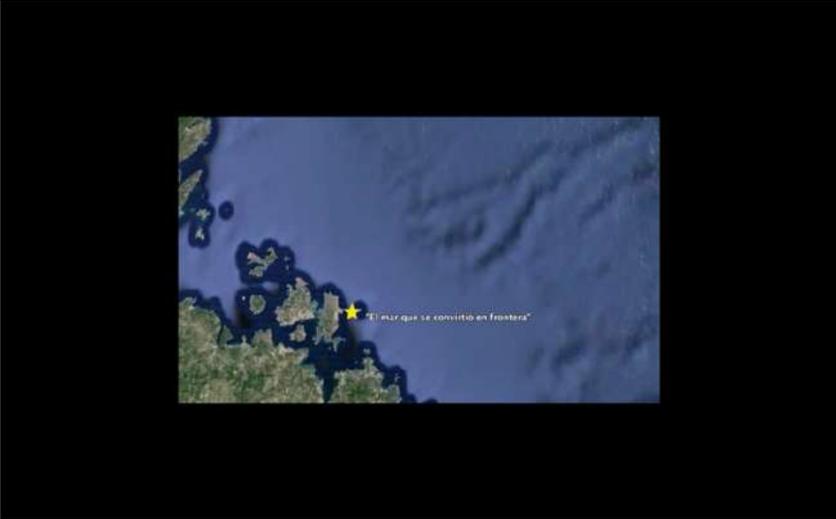
forma de contar muertos y así evitar que este “*genocidio*” se perdiera en lo que supone Bauman, una inevitable desaparición “en las noticias”:

*“Niños ahogados, muros erigidos precipitadamente, vallas con concertinas, campos de concentración atestados, gobiernos que compiten entre sí por rematar una desgracia como es ya de por sí la de exiliarse, escapar por los pelos de una situación mortífera y correr los atosigadores peligros de ese viaje para ponerse a salvo- y que además tratan a los migrantes como si fueran patatas calientes que pasarse unos a otros: todas esas en dignidades morales no sólo son cada vez menos noticia, sino que salen cada vez menos «en las noticias». Y es que, por desgracia, el destino de las grandes conmociones es terminar convertidas en la monótona rutina de la normalidad, y el de los pánicos morales es consumirse y desvanecerse de nuestra vista y de las conciencias, envueltos en el velo del olvido”.*<sup>72</sup>

Por tanto, el paso a seguir fue recorrer ese mar Mediterráneo de la forma que podía hacerlo en ese momento y, con un listado de 12 de estos titulares de prensa, fui de palmo a palmo creando un mapa de esa Europa que imaginada a partir de los acontecimientos. El resultado es el video *El mar que se convirtió en frontera* en el que las fechas de publicación de dichos titulares se convierten en el indicio de la recurrente y continúa repetición de los sucesos que, sin el dato de su tiempo, se podrían difuminar en la atemporalidad taciturna de las décadas de migraciones.

---

72 Bauman, Zygmunt. (2016). p. 10



Santiago Vélez.

El mar que se convirtió en frontera, 2015.

<https://vimeo.com/132799254>

## Mallas y alambres

Continuando con las materialidades que me permitiesen generar apropiaciones de sentido y de conexión simbólica con los espacios limítrofes, con las fronteras, con esos bordes en los que cualquiera se puede parar más no siempre traspasar, comencé una nueva relación con algunos materiales cuyo tacto se combinara con sus usos y formas. Así aparecieron la malla metálica y el alambre espino, para generar con ellos, unas dimensiones más próximas a lo escultórico y por tanto más tangibles de este espacio de reflexión en el que se estaban convirtiendo las migraciones, los migrantes y los refugiados.

Estos elementos, como señala Didi- Huberman, están hechos como materiales de exclusión, castigo y barbarie: “desde que existe la alambrada de púas (cuya historia política investiga Olivier Razac), los campos, bien lo sabemos, se esparcieron por todas partes comenzando por los «campos de reconcentración» organizados por los colonizadores británicos en África del Sur en ocasión de la segunda guerra de los Bóeres (1899-1902), o por el ejército alemán del Segundo Reich en ocasión del genocidio de los Herero en Namibia (1904).”<sup>73</sup> Espacios liminales con los cuales se transgrede tanto al territorio como a quien busca atravesarlo. Estas mallas definitivamente son el cerco, literal, de algo que se busca proteger, algo que en definitiva hay que cuidar y distanciar de aquellos que, de alguna u otra forma, pretendan agredirlo. Por tanto, estas cercas metálicas tienen en sí mismas mucha perversidad. La perversidad que tiene su función de hacer daño, herir, punzar, en las que estas incisiones actúan como canalizadores de las voluntades y los deseos de continuar de aquellos que se atrevan a atravesarla, a pesar del dolor que les puedan imprimir. Implican, indiscutiblemente, una confrontación que pone de manifiesto la imparable necesidad de aquellos que aún así deciden atravesarla.

Pero ésta comporta también otra perversión, la de dejar ver ese espacio inalcanzable, lo cual es una cualidad inherente a la misma funcionalidad primaria de la valla. Como también lo señala Didi-Huberman en su texto:

*“Ahora bien, en esta historia, las palabras mienten tanto como las alambradas mismas (que permiten ver el paisaje que se despliega más allá, como si se pudiera pasar). Palabras como “protección”, “acogida”, “seguridad”- ¡ay, la útil, la tan astuta, la tan estratégica palabra*

---

73 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). (Óp. Cit.) p. 36-37

*“seguridad”-i, incluso “humanitaria”, no logran en absoluto enmascarar la ambivalencia fundamental de esta institución de los campos que, a semejanza de la de los guetos, excluye a poblaciones enteras de toda la ciudadanía normal...”<sup>74</sup>*

Esas bardas son elementos en los que la materia que impera es el vacío, mucho más que la presencia del material que se percibe por su fluidez y entramado lineal. Las mallas fronterizas son sin duda una promesa de futuro, una promesa de esperanza, una promesa de traspaso, donde las distancias y dificultades se marcan en el complemento de esas dos perversidades.

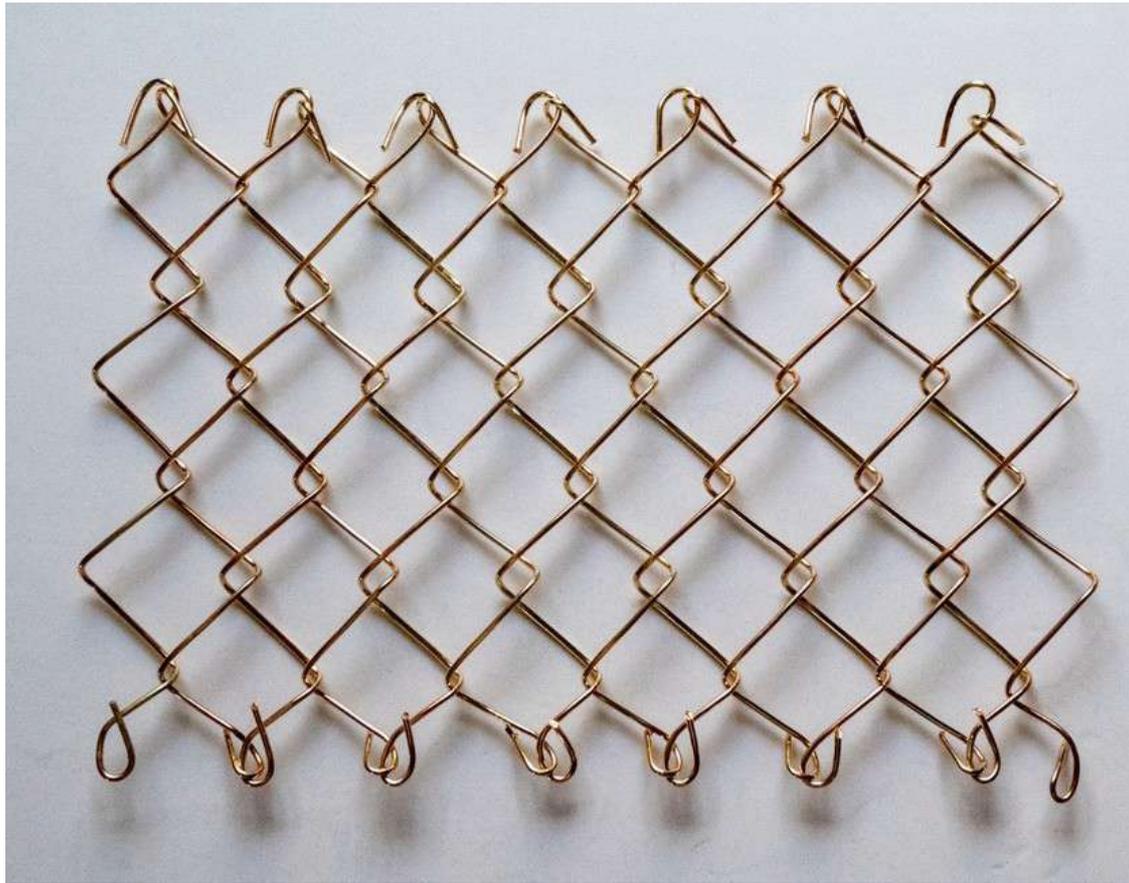
La obra *Cortando fronteras, fuga* consta de una malla metálica recortada al tamaño del fragmento equiparable con el volumen de un cuerpo humano que, de cabeza, pueda atravesarla. Esta pieza es la celebración y exaltación de un triunfo sobre ese límite metálico. En este caso, la malla está bañada en oro, lo que refleja la idea de tesoro, de alcanzar el sueño deseado. Ese pequeño fragmento recubierto de oro será, en el instante en que se atraviere, la riqueza más grande que estos seres humanos puedan alcanzar.

*“Pasar. Pasar cueste lo que cueste. Mejor morir que no pasar. Pasar para no morir en ese territorio maldito y en esa guerra civil. Haber huido, haber perdido todo. Pasar para intentar vivir aquí, donde la guerra es menos cruel. Pasar para vivir como sujetos de derecho, como simples ciudadanos. Poco importa el país, mientras sea un Estado de derecho. Pasar, entonces, para dejar de estar por fuera de la ley común. Pasar para sentirse protegidos por convenciones internacionales, convenciones de los derechos del hombre, una justicia para la que un crimen no quede impune. Y si es preciso, para pasar, pagar a quien nos haga pasar, a un bandido: situarse fuera de la ley. Tomar esta decisión, aunque sea con el terror en el vientre, aunque sea con el temor por su vida, por la de sus hijos. En todos los casos: pasar para vivir”.*<sup>75</sup>

---

74 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). (Óp. Cit.) p. 49

75 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). (Óp. Cit.) p. 38, 39.



Santiago Vélez.  
Cortando fronteras, fuga, 2018.

La posibilidad de accionar formalmente signos con el alambre de púas trascendía la composición matérica y visual con la que se pudiera componer y suponía también un reto medido al tacto y la manipulación del elemento. El titular de prensa del diario El País del día 26 de abril de 2015 que reseñaba al Mediterráneo como *El mar que se convirtió en frontera*, seguía resonando en el imaginario como una metáfora factible de comprobación. En tal sentido y obrando ya este mar como un gran espacio limítrofe que también daña, hiere y asesina, busqué recomponer la situación generando una modificación visual, tanto al alambre como a su forma definitiva.

A partir de la modulación, la aglomeración y la impregnación de un acabado pictórico que sirviera tanto de coloración como de esplendor, dispuse una serie de fragmentos de alambres de púas de modo tal que se amoldaran a un trazo común de una ola para lograr así articular un fragmento de ese movimiento marino. El color azul ultramar en pintura electrostática sobre estos alambres logra hacer resaltar las espinas ya no como punta cortante sino también como brillo de luz y mar en las cúspides del fluir del agua. La tergiversación del titular de prensa se daba en una modificación por ambivalencia en donde la frontera es la que se convierte ahora en mar.



Santiago Vález.  
El mar que se convirtió  
en frontera, 2018.

Para cerrar estas exploraciones directas con los materiales que componen las fronteras donde me permito su modulación y afectación, tanto de sus formas como de sus usos y sentidos, con los cuales inevitablemente me puncé, vuelvo a retomar la idea de ruptura y traspaso que es también un propósito contante en mis intereses sociales sobre este accionar regulado de las políticas de los gobiernos receptores que insisten tanto en todo lo contrario. Recorro nuevamente a Huberman:

*“Ahí entonces, [...] una fuerte presencia del hecho de pasar en la doble acepción de esa gestualidad -pasar, superar un obstáculo, un límite, o una frontera cerrada- y de una temporalidad: algo que, bajo la forma de “espectros”, regresaría a nosotros desde un cierto pasado. Es una paradoja muy bella, ya que el gesto de pasar o de superar indica un movimiento hacia el porvenir, un deseo de perseverar en el camino hacia el futuro, mientras que su naturaleza de regreso señala, al mismo tiempo, una memoria y un ayer”.<sup>76</sup>*

Con la necesidad de cortar estas fronteras, de violarlas de alguna forma y hacer partícipe de esto a la misma Europa, la que con sus disposiciones y leyes marcaba y marca unas rutas de acceso, unos límites de ingreso, unas acciones de salvamento; uso el mismo alambre para crear una pieza bastante política en la que dispongo en círculo y sobre fondo azul, doce púas doradas por efecto de un baño de oro que reemplazan las doce estrellas amarillas que componen la bandera de la Unión Europea. El cambio de las estrellas por este otro resplandor que emanan estos nuevos astros, no solo implica el reclamo por la inacción e inoperancia de las leyes europeas que han demostrado su constante fracaso, sino también la posibilidad de romper este alambre y a travesarlo. El círculo no es continuo, está fragmentado también en doce partes por los que inevitablemente pasarán migrantes.

---

76 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). (Óp. Cit.) p. 46



Santiago Vélaz.  
Europa, 2018.

*Mar Caribe* de Tony Capellán es una instalación realizada con objetos encontrados y alambre de púas, componiendo el mar Caribe aludiendo a los desplazamientos sociales de las personas marginales que lo atraviesan. La pieza consta de unas 500 chanclas de goma verde y azul que el artista encontró a orillas del río Ozama en República Dominicana. Las sandalias son los “restos” de los pobres que han pasado por esta zona geográfica y se pueden disponer tanto en forma de rectángulo como de círculo. Capellán altera las chanclas reemplazando las piezas de goma que sujetan los dedos de los pies con alambre de púas, subvirtiendo el objeto con su perspectiva poscolonizadora. El artista quiere que miremos ese mar más allá de sus hermosos colores, quiere que seamos conscientes de la explotación y el sufrimiento que hay en sus olas. A través de la intervención en el calzado, éste se convierte en un símbolo de las dificultades sociales, económicas y políticas, socavando el estereotipo de los países del Caribe como paraísos tropicales apartados.

La introducción de materiales humildes y residuales crean una gramática intertextual en la instalación con un poder polisémico seductor que puede ser comprendido desde situaciones culturales locales y también códigos interculturales universales. Esto sucede también en la obra *Barrière* de Jaume Xifra, quien eligió el alambre de púas para construir una barrera como las que se usan para cerrar el paso o para proteger a los peatones, reforzando así su significación con este material. En su obra, el artista reflexiona sobre la manera de plantear la seguridad en las ciudades y pueblos, en un mundo hostil en donde se vive la tensión entre libertad y seguridad. El espectador se ve confrontado con la pregunta de si ¿estamos adentro o estamos afuera?, se interroga por la libertad y por la limitación del espacio. Las barreras son usadas para el control del cuerpo, lo mismo que la reja y el alambre, por eso esta obra redonda en el sentido de sí mismas. Son elementos de la arquitectura informal, usadas en todo el mundo para contener protestas y bloquear a los manifestantes, que cuestionan el orden establecido, es decir para controlar al cuerpo colectivo.

Sigalit Landau vuelve a aparecer para cuestionarnos otros asuntos. Ella hace rotar un alambre de púas como si fuera un hula-hoop alrededor de su cuerpo desnudo en una playa del sur de Tel Aviv. El alambre simboliza de nuevo la frontera, la reclusión y la limitación y el movimiento de la artista suscita éxtasis y tormento al mismo tiempo. Con cada movimiento, el cuerpo desnudo y vulnerable recuerda sus dolorosas limitaciones. En la obra *Barbed Hula* la artista persiste como quien a pesar de todo el sufrimiento posible sigue intentando entrar a través de una frontera. Al fondo se ve el mar y sus olas parecen hacerse eco del ritmo de la

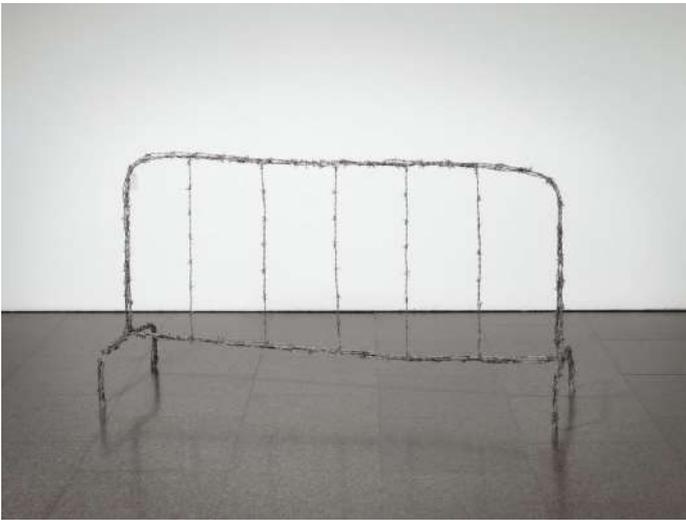
cintura de la artista. El escritor israelí David Grossman nos recuerda que “la única frontera que los israelíes encuentran instintivamente clara y concreta es la occidental: el mar. Si tuviera que decir esto en Israel, todos asentarían comprensivamente, aunque la noción puede no ser muy políticamente correcta. (Es interesante que el mar, el elemento natural más inestable, fluido y engañoso, es el que en nuestra percepción es la *única* frontera estable.)<sup>77</sup>

Las heridas infligidas en el cuerpo de la artista por las púas de alambre adquieren un significado simbólico. Aluden a la herida emocional impresa en la memoria colectiva del pueblo judío por siglos de desplazamiento y tragedia recurrente que condujo al trauma del Holocausto y más allá del conflicto actual. Por otro lado, el esfuerzo del artista por seguir moviéndose y así recrear constantemente el espacio dentro de los límites confinantes del aro, hace referencia a la lucha histórica y actual individual y nacional por lograr estabilidad y definición. La noción de un movimiento sin fin en busca de un lugar de pertenencia y la herida indeleble de una historia traumática, así como un presente en disputa, están intrínsecamente ligadas.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> David Grossman, “Contemplations on Peace,” *Writing in the Dark: Essays on Literature and Politics* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008), p 108

<sup>78</sup> <https://kofflerarts.org/Exhibitions/Gallery/Online-Publications/Moving-to-Stand-Still>



---

Tony Capellán. Mar Caribe, 1996.

Jaume Xifra. Barrière, 1974.

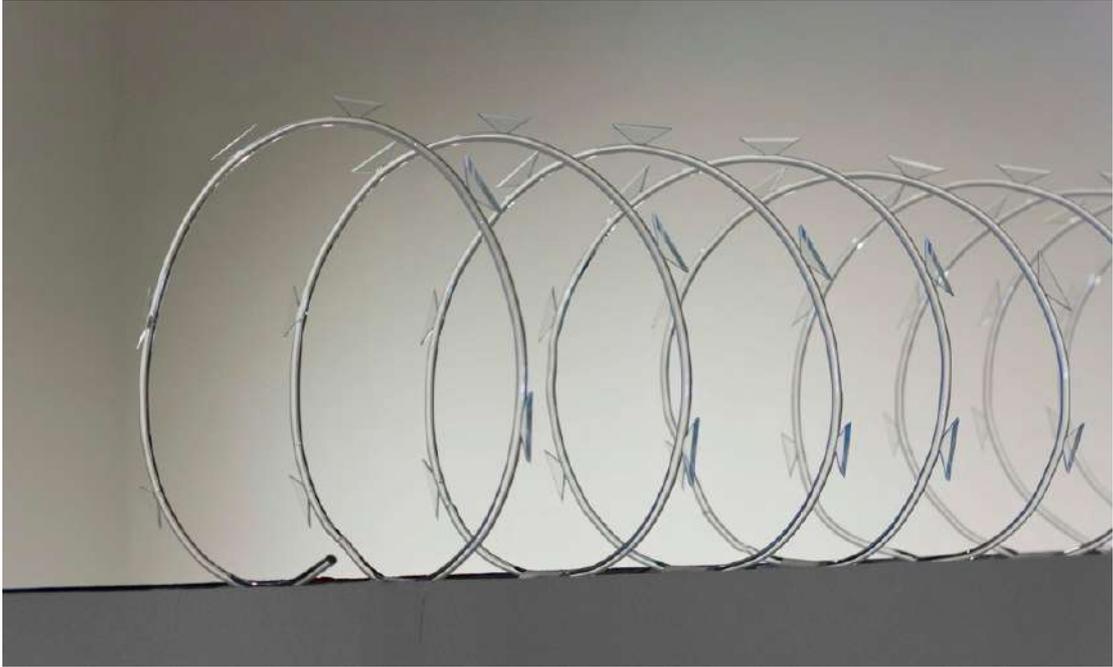
Sigalit Landau. Barbed Hula, 2001.

Otro titular de prensa, esta vez uno del 17 de julio de 1998, es *La frontera de cristal* que a su vez es también el mismo título del libro de Carlos Fuentes publicado en 1995 y en el que este autor hace una descripción de las relaciones entre México y Estados Unidos, su unidad y separación también, a través de una única línea divisoria. En el artículo de prensa escrito por Juan Goytisolo<sup>79</sup> se hace referencia a esa frontera en la que Fuentes relata las vicisitudes de los mexicanos en su trasegar hacia ese mundo mejor que se encuentra detrás de esa otra valla. La verdad es que no se tendrían que hacer estas distinciones, el mal es el mismo: la inequidad, violencia, pobreza, corrupción y algún tipo de guerra en un lado y la noción de Estado justo, en paz y con oportunidades en el otro. Las fronteras son las mismas sin importar el continente en que se encuentren y, por eso, esa frontera de cristal me suscitaba la imperiosa necesidad de crearla para evidenciar también una fragilidad a la que debe estar sujeta. “La frontera es mágica cuando acabamos de atravesarla. Cambia nuestro destino sin que sepamos exactamente por qué, para cuándo: cara o ceca, abierta o cerrada, «un día antes / o un día después».”<sup>80</sup>

Así fue como, de una fragilidad imperante, con una condición formal acorde a la realidad que imitaba, genero una frontera literalmente hecha de cristal, de vidrio moldeado en fuego para articular un serpentín al que luego se le adhieren casi ochenta afiladas cuchillas también de vidrio y que se instalan sobre muros altos de más de 220 centímetros de altura. La frontera de cristal queda elaborada para, ojalá, romperse.

---

79 Goytisolo, Juan. *La Frontera de Cristal*. El País, España. 17 de julio de 1998. [https://elpais.com/diario/1998/07/18/opinion/900712803\\_850215.html?rel=buscador\\_noticias](https://elpais.com/diario/1998/07/18/opinion/900712803_850215.html?rel=buscador_noticias)  
80 Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki (2017). (Óp. Cit.) p. 54





Santiago Vález.  
La frontera de cristal,  
2015.

La artista y médico forense Teresa Margolles trabaja indagando las causas y consecuencia sociales de la muerte y la violencia. En una entrevista que le hicieron en RTVE en 2014 dijo que “el cuerpo muerto se convierte en cuerpo social pues el cadáver pasa de ser privado a público porque el asesinato es objeto de discusión”. México ha sido un lugar de tránsito de migrantes donde miles de individuos han muerto en el intento de pasar a los Estados Unidos. Su obra *Muro Ciudad Juárez* es un muro que se encontraba ubicado frente a una escuela y que Margolles trasladó ladrillo a ladrillo. La superficie aún contiene los huecos de las balas con las que se ejecutaron varias personas víctimas de la narcoviolencia mexicana. En la parte superior se despliega un rollo de alambre de púas que actúa como testigo de los diferentes niveles de violencias que se dan en su país. El alambre protege del intruso y a la vez amenaza provocando miedo en la aproximación a la misma instalación que recuerda a los visitantes que la muerte, la violencia y la migración son temas políticos y deben ser objeto de discusión de toda una sociedad.

Mona Hatoum también crea una frontera con alambre de púa, pero descompone la típica imagen del rollo de alambres y crea un cuadrado tridimensional en la sala, dibujando un espacio impenetrable para el ser humano. Delimitando los límites espaciales de esta manera habla del cuerpo, el dolor y el sometimiento al que se ven expuestas las personas que intentan pasar. Suspendida en el aire, esta sencilla forma geométrica pareciera ser liviana tanto en su forma como en su contenido. De hecho, mirada desde lejos invita a ser traspasada pero cuando te acercas te das cuenta de la amenaza. La obra *Impenetrable* nos habla de las tensiones políticas y del exilio físico y psicológico al que es sometido el migrante.

Una mesa de ping-pong dividida por una frontera es la propuesta del artista portugués Carlos No, quien ha titulado a esta instalación *Intifada*. Se trata de una palabra árabe, occidentalizada en su ortografía, que traducida puede significar estremecimiento, sacudida o levantamiento; pero también el despertar o el levantamiento de piedras que hace referencia al conflicto que se desarrolla en Oriente Medio. La historia sitúa la primera Intifada en diciembre de 1987, cuando unos refugiados del campo de Jabalia, en Gaza, iniciaron un levantamiento contra la presencia de las Fuerzas de Defensa de Israel lanzando piedras, lo que rápidamente se extendió a las poblaciones del resto de los Territorios Ocupados. El artista recontextualiza la terminología asociándola no a la crudeza documental de imágenes tomadas de la realidad, sino a la visión metafórica de un teatro de guerra concebido como instrumento cognitivo de identidad y civilización. La esencia central de ese escenario: una

mesa de ping-pong y una habitación completamente convertida en un campo de juego.<sup>81</sup> Un gran número de pelotas esparcidas sobre la mesa y el suelo de un solo lado niega la posibilidad de una relación negociada a modo de reglas, establecida y tratada en libertad por ambas partes. Carlos No convierte esta idea de frontera en una realidad física y visualmente simbólica. Cualquier forma de superarla se vuelve tan absurda como tirar una pelota de ping-pong contra una pared de ladrillo y hormigón.

---

81 <https://www.dezeen.com/2010/04/27/intifada-by-carlos-no/>



Teresa Margolles. Muro Ciudad Juárez, 2010.

Mona Haotoum. Impenetrable, 2009.

Carlos No. Intifada, 2010.

### 2.3\_ Mar como territorio de conflictos

Impulsado por la inminente necesidad de generar unas relaciones más estrechas con el territorio con el fin de hacer efectiva muchas de las hipótesis planteadas desde la noción geopoética que ya comenzaba a consolidar desde otros frentes de las investigaciones personales, me acerqué al mar. Fui a ese Mar Mediterráneo que desde una orilla muy distante pero bañada por las mismas aguas, podría traer consigo las implicaciones de las miles de historias que lo surcan a diario.

Con la perspectiva de articular una proximidad sensible con el territorio, me dirigí a las costas de este mar en el sentido contrario al que estaba acostumbrado a estudiar desde las ópticas de los informes, datos y artículos que sobre la misma degradación leía y releía. Estimulado también por otro más de esos titulares de prensa, construir una puerta flotante para comprobar si *Poner Puertas al Mar* era una posible solución para controlar los desbordados flujos de estas piraterías humanas que seguían, y siguen, presentándose sobre sus aguas. Esta puerta, arrojada al mar para navegar en esas maravillosas aguas turquesas, era también un símbolo de la desesperada condición que la misma inmensidad del territorio burlaba de las inoperantes acciones que pretendían aliviarlo. Fue así como, en el Mar Mediterráneo, arrojé la primera *Puerta al Mar* de un proyecto mucho más ambicioso que espero siga creciendo constantemente.

Esta puerta flotando en el mar sobre cuatro bidones y unos escuetos palos de madera, tendría que ser igual de burda a las condiciones con las que navegan estos viajeros no turistas para connotar un estrecho vínculo de proximidad relacional. Ya en el mar, debería adquirir la dimensión del espectro de todo lo otro que terminaría de componerla. Es decir que la puerta navegando tendría que servir de portal para eso nuevo que los refugiados intentan convertir en hogar y aunque sea una falacia, ayudar a considerar ese espacio como el acceso a unas nuevas condiciones de vida y de vivencia. Por tanto, tendría que sugerir una noción de habitáculo, de espacio imaginado en el que se podría permanecer, estar. Lo que inevitablemente me conducía también a pensar en una noción de *marritorio* que, para estas alturas de las disquisiciones asociadas a este espectro de la geopoética del agua, comenzaban a distorsionar una noción expansiva de los espacios que debía abordar para potenciar tanto la investigación, como también la práctica.

*“La puerta aparece en estas imágenes como un objeto simbólico que contiene en sí mismo la contradicción que encarna el migrante en su travesía: esa búsqueda desesperada de otra vida aún en medio de la agonía dilatada que representa cruzar el mar. El advenimiento de lo insoportable y la inexplicable fuerza humana que lo soporta. La acción [...] con estas puertas enuncia una “hipotética y absurda solución” a la problemática del migrante, su carácter escultórico las mitifica como objeto mesiánico frágil e indestructible al unísono”.*<sup>82</sup>

---

82 Martínez Cuervo, Erika. Puertas al Mar. Texto de introducción a la exposición Puertas al Mar, Rincón Projects + Lokkus Arte Contemporáneo. Bogotá, 2017.



Santiago Vélez.  
Puertas al mar -  
Mediterráneo.  
2015

Paradójicamente en las mismas fechas en las que ponía a navegar la primera puerta en el Mar Mediterráneo en las costas periféricas de Barcelona, me informaba sobre procesos migratorios que, guardando las proporciones, se generaban en mi país y a través de mi ciudad natal, Medellín. En el año 2015 se manifestó un flujo migratorio a través del Golfo de Urabá en la frontera colombo panameña, por allí pasaban, - y como en todos los casos, pasan- cientos de migrantes provenientes en su mayoría de Cuba, que, entrando por Ecuador y Venezuela, transitaban en toda Colombia, pasando por Medellín para luego estancarse en los pueblos de Turbo y Necoclí, en la costa colombiana de este golfo.

Hasta allá fui varias veces ese año, lo hice guiado por el mismo impulso que me llevó a poner una puerta en el Mediterráneo; pero lo hice también para comprobar que eso que había mirado tan lejano, distante, con tanto recelo y con la precaución que implicaba el desconocimiento y la prevención que los espacios, naciones y estados ajenos al propio, estaba sucediendo en mis lugares más comunes. Todos estos migrantes cubanos a los que también se les suman algunos provenientes de África y Asia (estos últimos llegando por Brasil para también atravesar casi todo Colombia), llegan a mi ciudad para pernoctar durante unas noches mientras terminan de pactar las rutas y los procesos con los coyotes a cargo, y que en definitiva no son otras que la indicación del camino que han seguido sus predecesores y que es la de que completar la travesía por mar en el golfo y por tierra por todo Centro América hasta llegar al país de la oportunidades.

Mi propósito estaba entonces en generar la misma comprobación, ponerle una puerta al mar en el Golfo de Urabá para verificar una nueva inutilidad desprevenida del mar de turno. Sin embargo, estando allí fue donde pude constatar muchas cosas más. Por un lado, la crudeza que implica pasar por un país en donde existen tantos grupos al margen de la ley y al mismo tiempo la ley siempre está al margen. En Necoclí, un pueblo costero que tal vez antes de esto no estaba en el radar de muchos de mis compatriotas, tuve la oportunidad de conversar con varias personas que me describían la situación por la que pasaban tanto los migrantes como ellos mismos como testigos inermes de esta inesperada experiencia. Hoy en día, varios años después, la situación no ha cambiado mucho. Hasta hace pocos días se registró en el espacio público de este municipio la presencia de más migrantes que habitantes, lo que significaba también una, problemática ambiental y social aun sin resolver.



Santiago Vélez.  
Puertas al mar – Golfo de  
Urabá, 2015.  
<https://vimeo.com/180429447>

Después de esto, me dirigí al Estrecho de la Florida, más exactamente a las costas de La Habana, en Cuba en las que, a 92 millas marinas de distancia, se vislumbran durante las noches Los Cayos por los que cientos de cubanos han buscado huir del “régimen” que los gobierna desde las últimas seis o siete décadas. Esta puerta, hasta ahora la única que no ha navegado a causa de un mar embravecido y obviamente incontrolable de mi parte, hizo que la puerta se me devolviera una y otra vez a un ritmo y potencia superior a mi voluntad, pero que me hizo comprender que la gestualidad propia del acontecimiento, como el fenómeno mismo, me era absolutamente incontrolable.

Unos días antes de la posesión de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos y como una estrategia de Obama para anticiparse al posible empeoramiento de las relaciones bilaterales como ya lo había afirmado el nuevo mandatario; ambos gobiernos firmaron un acuerdo para abolir la ley Pies Secos, Pies Mojados que fue creada para dar la posibilidad de que todo cubano que pisara suelo estadounidense se quedara en este país sin el temor de ser deportado. Esta solución que realmente solo beneficiaba al gobierno de Castro, significaba un espaldarazo para sus políticas internas pues suponía un obstáculo al deseo del pueblo cubano de abandonar el país desestimando la posibilidad de asilo que esta ley daba. La abolición de esta ley estaba dirigida a “garantizar una migración regular, segura y ordenada”. Esta puerta, en este mar, la intenté poner solo 10 días después de esa abolición y el video que acompaña la pieza se complementa de fragmentos noticiosos en los que varios periodistas y funcionarios insisten en decir que “los Estados Unidos se comprometen a devolver y Cuba recibirá a todos los ciudadanos cubanos” que sean interceptados en el mar.



Santiago Vélez.

Puertas al mar – Estrecho de La  
Florida, 2017.

<https://vimeo.com/462172594>

*“Puertas al mar escenifica una idea de tiempo que no existe, la inmaterialidad de la promesa y por sobre todas las cosas la resiliencia de esos cuerpos migrantes ausentes de sí mismos. “Los otros sólo se nos aparecen como realmente vivos si sus vidas son percibidas como vulnerables, eso es, bajo el riesgo de la depresión y la pérdida, la única forma en la que podemos intentar controlar la replicación del terror es abrazando la vulnerabilidad del otro y respetando sus derechos y obligaciones”, una sentencia de Judith Butler que se conecta con lo que tiembla fuera de los marcos de las imágenes que acá vemos y afrontamos: hacemos cara a este fenómeno asumido como impropio”.*<sup>83</sup>

Con las *Puertas al mar* me lancé a experimentar qué pasaba, quería saber si era posible una idea tan aparentemente absurda como ponerle una puerta al mar y cerrarlo para los migrantes. The Play es un colectivo de artistas fluctuantes formado en 1967 con el único propósito de hacer arte sin una razón particular. Crean espectáculos experimentales sin ninguna idea preconcebida de su resultado final. Como dijo John Cage, el experimento es “un acto cuyo resultado se desconoce”.<sup>84</sup> Para la Bienal del Río Dojima, el grupo reactivó el proyecto, *IE: The Play Have a House*, realizado por primera vez en 1972, flotando una pequeña casa por los ríos Kizu y Yodo, desde el Monte Kasagi hacia la Bahía de Osaka (parando para un picnic ocasional en el camino). Esta vivienda podría interpretarse como un retiro de las jerarquías sociales y los valores individualistas de la vida moderna pero aquí se encuentra a la deriva en el río, a merced de la corriente, dirigiéndose a donde lo lleve el flujo. Como antesala a esta acción, el colectivo presentó documentación de *Corrientes de Arte Contemporáneo*, un proyecto realizado por primera vez en 1969, que muestra al grupo flotando en una balsa en forma de flecha (3,5 x 8 metros) hecha de bloques de espuma de poliestireno y con una inscripción en letras rojas con las palabras 'The Play', a la deriva precariamente río abajo, siguiendo la corriente del Ríos Uji, Yodo y Dojima, desde Kioto hasta Osaka (reactivado en 2011 en el río Dojima, y luego nuevamente en 2013 en el río Sena en París).<sup>85</sup> Tuve la oportunidad de ver la obra en la Bienal de Venecia en 2017 y quedé fascinado.

El 9 de octubre, el periódico *The Guardian* publicó un artículo interactivo<sup>86</sup> que exponía una serie de documentos desclasificados detallando el diseño y el estado de los "sitios negros" administrados por la CIA. En todo el mundo, en la Bahía de Guantánamo, Afganistán, Rumania, Tailandia, entre otros, estas instalaciones se utilizan para interrogar, detener y

---

83 Martínez Cuervo, Erika. (Óp. Cit.)

84 Silencio: conferencias y escritos, John Cage, 1961

85 <https://tomtrevor.net/2015/08/24/the-play-ie-the-play-have-a-house-osaka-1972-2015/>

86 <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2017/oct/09/cia-torture-black-site-enhanced-interrogation>

torturar brutalmente. Menos de una semana después, Alfredo Jaar presenta su instalación *The Garden of Good and Evil*. Para el artista esta obra es la culminación de su investigación sobre los sitios negros: paisajes de extrema injusticia física y política. Nueve celdas están semiocultas dentro del Yorkshire Sculpture Park. Me llama especialmente la atención la que se ubica semi hundida en el lago del parque. Me da la sensación que el artista, de alguna manera, quisiera intentar encerrar el agua creando un espacio oscuro.

Por otro lado, *Nuevo Palermo Felicissima* es una obra de Jordi Colomer fruto de la colaboración con alumnos del Centro Sperimentale di Cinematografia de Palermo, la comunidad de pescadores de Sant Erasmo y La Cala. Se compone de una videoinstalación que muestra el recorrido por la Costa Sur de Palermo de un pesquero transformado. La transformación del barco lo convierte en un objeto ambiguo, un híbrido entre barco turístico, observatorio y salón de debate. El espacio físico y real y el espacio de actuación y representación se superponen en la puesta en escena de la obra, produciendo una experiencia definida por el artista como “teatro expandido”.<sup>87</sup> Para mí esta obra señala en Mar Mediterráneo como un lugar donde acontece simultáneamente el turismo masificado y la tragedia de los refugiados. Me parece que subirse a ese barco-turístico, o barco-escenario, o barco-sala-de-debate, es precisamente para contemplar la yuxtaposición espacial de esas dos realidades que parecieran darse la espalda. ¿Cómo millones de turistas al año miran y se bañan en el mismo mar donde mueren tantos miles de refugiados?

---

87 <http://inbetweenartfilm.com/en/new-palermo-felicissima-jordi-colomer/>



The Play.

The Play Have a House, 1972



Alfredo Jaar.  
The Garden of Good and Evil, 2019.  
Jordi Colomer.  
Nuevo Palermo Felicissim, 2018.

## 2.4\_ Migración en Colombia

Como si fuese dictado por el destino de ese ímpetu que da la posibilidad de constatar el territorio y sus implicaciones geopoéticas, mi investigación me acercó mucho más a los caminos de la migración en Colombia. Como ya lo referí, casi a la par que se presentaba un recrudescimiento de la migración a través del Mediterráneo y en el momento en que se convirtiera en un hábito hablar de “refugiados” y no estrictamente de “emigrantes” e “inmigrantes”, las pateras seguían (insisto en que aún lo siguen haciendo), arrojando miles de náufragos en las costas de España, Italia y Grecia, principalmente. Mientras tanto, como si viera la realidad en un espejo de mundos al revés, encontraba datos que me remitían a una situación paralela en el Golfo de Urabá en el Mar Caribe Colombiano. Se estima que por allí cruzaron en ese mismo año más de 20.000 personas, que en otro éxodo hacía una vida mejor recorren varios países de Sur América para cruzar casi todo Colombia, salir por ese golfo y luego atravesar todo Centroamérica hasta llegar a Estados Unidos en busca del anhelado y famoso sueño americano.

Me asaltaban dos interrogantes: el primero y misterioso aún, ¿cómo operan estas mafias para traer gente desde tan lejos como Nepal, Nigeria o China para después sucumbir ante las contingencias de un trayecto de por sí bastante hostil?; y el segundo: ¿por qué cubanos? Este último lo pude resolver con mi investigación en Cuba, cuya conclusión es que se debe a la confluencia de varios factores como la incertidumbre generalizada de la posible normalización de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba que traía, como uno de sus efectos, la abolición de la ley Pies Secos, Pies Mojados antes mencionada. Esto implicaba que los nacionales cubanos que ingresaran a suelo norteamericano perdían los beneficios de vivienda y trabajo que habían tenido hasta ese momento. Otro factor determinante para ese momento era el hecho de que Ecuador y Venezuela tenían convenios de movilidad flexible con Cuba, para los cuales no necesitaban visa al ingresar, y eso hacía que fuera cómodo salir del país y así migrar a cualquiera de esos dos países para luego seguir las otras rutas clandestinamente y sin papeles.<sup>88</sup>

Con estos datos, partí desde Barcelona rumbo a Medellín, para luego a ir a una basta zona limítrofe con Panamá comprendida entre Riosucio, en el departamento del Chocó, Turbo y

---

<sup>88</sup> Es importante señalar que al día de hoy, año 2022, la mayoría de migrantes que cruzan por Colombia son haitianos. Los cubanos siguen significando un porcentaje importante, aunque no tan alto y se observan también muchas personas de los continentes de África y Asia.

Necoclí en el Urabá antioqueño. Fui con la idea de conocer las rutas, hablar con algunos de los migrantes, conocer un poco sus condiciones de vida durante el trayecto y porqué no, unirne a un fragmento de su viaje. Con la premisa que subyace en la historia de los ríos y los mares, quise verificar en aquel golfo los obvios indicios del agua como frontera, pero a su vez, los no tan evidentes límites que imponen los hombres y los países.

Al llegar allí, la realidad y sus contingencias pusieron de manifiesto la dificultad que tendría en nutrir mis hipótesis y por tanto la investigación; siendo lo que encontré una fervorosa reticencia de los lugareños de hablar sobre el asunto y el miedo que esconde una irregularidad viciada por la delincuencia y el evidente conocimiento de una situación de la que es mejor no proporcionar certezas, ni veracidades. Todo esto me condujo a las dos únicas personas que confirmaron tanto los datos como las rutas por las que usualmente recorren aquellos aventureros del destino buscando su futuro y de los que ya sabía porque coincidían con los que se informaban en la prensa. Esta migración se hace a través de dos vías, la primera por mar desde Turbo o Necoclí cruzando el golfo de lado a lado, y la segunda, por el río Atrato, entrando en lo profundo de una selva espesa y virgen como es la del Darién que une a Colombia y Panamá y que es tan densa y húmeda que ha imposibilitado la continuación de la Vía Panamericana que se supone conectaría por tierra a toda América desde Canadá hasta la Patagonia. Estas rutas eran entonces los caminos que dejan a su paso una estela de invisibilidad humana en la que, si perecen o extravían, se borrarán todos los indicios y posibilidades del encuentro o reconocimiento.

Paradójicamente y de tanto recorrer la zona, vi muchas personas pertenecientes a la comunidad indígena Tulé Kuna que habitan este sector y que se movilizaban desenvueltamente entre los dos países (Colombia y Panamá) sin necesidad de esconderse por esas rutas, ni de usar visas que los controlasen o diferenciases. La razón de esta fluida movilidad radica justamente en que, para ellos, la completa extensión del Golfo es su territorio y por tanto no se rigen por las divisiones geopolíticas occidentales que les demarcaron en épocas poscoloniales una brecha espacial sobre su espacio y cultura.

De tanto observar e investigar esos flujos por los que atraviesan los miembros de la comunidad indígena, tanto en el golfo como en las fronteras, entendí que se trataba de movimientos sociales y económicos. Era posible que muchos vivieran de un lado del golfo y del otro tuvieran a sus padres y hermanos. Otro factor determinante de sus movimientos

entre países es que en Panamá conseguían a mejor precio los utensilios, enceres, ropas, como también los implementos y productos para sus celebraciones y fiestas.

Estando allí y avanzando en el contacto y proximidad con algunos de ellos, tuve la oportunidad también de percatarme de las formas artesanales con las que representan su cultura y lo que de ella veían, sabían, sentían y deseaban transmitir. Estas formas son *las molas* que son pequeños trozos de tela con unos tejidos de color y formas muy particulares y que por sus cualidades artesanales y estéticas son bastante populares en todo Colombia (y también en Panamá y hasta Costa Rica) como decorado de paredes, mochilas, cojines, billeteras y hasta zapatos e incluso ahora, mascarillas. Como muchas tradiciones ancestrales en comunidades afines, estas piezas son hechas por y para las mujeres de la colectividad y anteriormente esos dibujos eran realizados directamente sobre la piel de esas mujeres a las que, a la vez, les trasmitían el conocimiento de la técnica. Con estos símbolos podrían señalar, por ejemplo, si alguna niña de la familia había llegado a la pubertad o si buscaba marido. Con la llegada de las costumbres occidentales, se dejaron de elaborar sobre la piel para empezar a elaborarse en tela que las mismas mujeres cosían a sus vestidos para señalar las mismas manifestaciones sociales, familiares, cosmogónicas y hasta personales.

Con todos estos insumos que se confrontaban tanto con ese otro panorama migratorio del que no tenía mayor información que la ya señalada, consideré la posibilidad de que fueran éstos, los Tulé Kunas, desde sus lógicas de pensamiento y conexión con el lugar o desde su oficio artesanal, los que debían complementar el proceso de creación de ese proyecto que se comenzaba a gestar. A partir de una serie de diálogos y conversaciones, acordé con tres mujeres artesanas la creación de tres molas que representaran, con su autónoma decisión y creatividad, aquellas rutas por las que transitan estos particulares viajeros que seguramente para ellos también eran *extraños*. Al momento de recibir el encargo, y para enfatizar la incongruencia de mis pensamientos sobre las nociones de libertad que esa comunidad representaba para mí por sus libres actos de movilidad entre fronteras, Teodolinda -una de las artesanas-, me hizo saber que su forma de referirse a nosotros y a todos a quienes pasamos por allí, era la de "*libres*". Ese término contradecía la visión que me había forjado de ellos al considerarlos especiales por ser poseedores de tan ansiada libertad de movilidad que venía cuestionándome y que me había llevado hasta allá. Me costó comprender finalmente que, al referirse a nosotros con el peyorativo concepto de "*libre*", nos alejaban de la posibilidad de tener *arraigo* (ese que cuestiona Bourriaud referido en el primer capítulo) en dicho lugar. En

cambio ellos, aunque tengan una frontera de por medio, aún y para siempre, tendrán y mantendrán ese estrecho vínculo con la tierra, con esa masa acuosa del golfo y con el río Atrato que en este desemboca, que para ellos no dividen, sino que integran.

Teresa Blanch, quien fuera mi maestra en estos años de estudio, describió maravillosamente estas molas en un texto escrito para el libro *Horizon* que realizamos en conjunto: “En estas sencillas obras femeninas se funde una contradictoria percepción de la libertad, que habla del distinto modo que tienen las poblaciones humanas de conceptualizar territorio, naturaleza e historia.”<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Blanch, Teresa, Owens, Jenny, Vélez, Santiago. *Horizon* (2018). Editores: Pontarte/Tasneem Gallery /Lokkus. Maastricht. p. 18



Santiago Vélez.  
Aquí no se moja nadie.  
Mola, la ruta por el  
Atrato, 2015

*Aquí no se moja nadie* es el nombre del proyecto completo que resultó en una video instalación que incluía las tres molas que representan cada una de las rutas de la migración por el Golfo de Urabá: la ruta por el río Atrato, la ruta de Turbo a Capurganá (aún en Colombia) y la ruta por Necoclí hasta La Miel en Panamá. Estas molas se acompañaban de un video cada una con el “paisaje” de esas zonas que recorrí en su momento y se conectaban por un puente hecho de palafitos y muy típico en la construcción de las zonas aledañas al río. Por último, un video proyectado en gran formato muestra los avatares de la ruta que conduce por el río Atrato, saliendo desde el puerto El Waffe en Turbo hasta perderse en los espejismos que sobre este río se muestran a la velocidad de la lancha.

*“En la video-instalación resultante “Aquí no se moja nadie” el artista reflexiona sobre la superación humana en aquel arriesgado viaje emancipador y se enfrenta a los pactos de silencio e intereses en fricción, a las coerciones, a las ilusiones y a los temores, en aquel lábil y complejo límite territorial impuesto por la política de las naciones a la selva y al agua. El artista pone aquí el foco en un desconocido lugar de intensos flujos humanos que abusa del espejismo de la libertad buscada más allá del territorio de origen”.*<sup>90</sup>

---

90 Blanch, Teresa, Owens, Jenny, Vélez, Santiago. Horizon (2018). (Óp. Cit.) p. 18



Santiago Vélez.

Aquí no se moja nadie, 2015.

<https://vimeo.com/153483995>





3.

## EL AGUA EN EL CAPITALISMO DE FICCIÓN

---



Existe un concepto que expone Vicente Verdú en su libro *El Estilo del mundo*, *La vida en el capitalismo de ficción*, que desde que lo conocí me ha cuestionado enormemente por tratarse de una reflexión sobre los sistemas del capital al que nos confrontamos día a día en esta contemporaneidad tan convulsa en la que vivimos. El capitalismo de ficción es definido por el autor en todo su libro, con unos ejemplos bastante sugerentes, bien argumentados y poniéndolo en evidencia en cada capítulo desde la perspectiva de los estudios sociales de nuestro tiempo a los que contrapone también al capitalismo de producción y el capitalismo de consumo.

*La guerra santa, la responsabilidad moral de las empresas, el comercio justo, el marketing con causa, la transparencia de la política, la estética de los injertos, la orgía futbolística y los reality show, la videovigilancia universal, la cultura del shopping, la ciudad como parque temático, la copia global, la democracia granel, la clonación, la customización, los virus misteriosos o el gen suicida, son fenómenos del capitalismo de ficción, dentro de una esfera donde la representación ha ganado la batalla y lo real se convalida por la realidad del espectáculo.<sup>91</sup>*

A estos fenómenos escritos hace casi 20 años, se le tendrían que sumar ahora unos más como: el impacto de las redes sociales, las grandes migraciones humanas, las guerras de Irak, Afganistan, Siria y ahora Ucrania, las fake news, la presidencia de Trump, la crisis climática, la pandemia del Covid 19 (aunque ya incluye los “virus misteriosos”) y en fin, un sinnúmero de situaciones que nos ponen de manifiesto la realidad en la que vivimos y de la que logramos articular lo que podemos para sortearla como seres humanos.

Verdú sugiere que esta era del capitalismo se corresponde a una sucesión de los otros dos que han ido ocurriendo en la medida en que avanzan los años para la humanidad entera.

*El capitalismo de producción definiría el periodo, desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial, en cuyo transcurso lo principal eran las mercancías. A continuación, el capitalismo de consumo, desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín., destacaría la trascendencia de los signos, la significación de los artículos envueltos en el habla de la publicidad. Finalmente, el capitalismo de ficción, surgido a comienzos de los años noventa del*

---

<sup>91</sup> Verdú, Vicente. *El Estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción* (2003). Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona p. 11.

*siglo XX, vendría a cargar el énfasis en la importancia teatral de las personas.*<sup>92</sup>

A lo cual se tendría que anteponer también una realidad móvil, cambiante y líquida como la que propone Bauman<sup>93</sup> para poder entender realmente lo que vivimos en nuestro entorno y que supondría una amalgama de “capitalismos” en los que las diferencias entre uno y otro estén sujetos a las particularidades de cada persona, o grupo de personas, en sus entornos más primarios. La idea de este capitalismo contemporáneo de hace tan solo 30 años para acá, no borra de tajo los otros que, en sociedades como la latinoamericana, se contraponen entre las nociones de desarrollo e impactos mediáticos logrando que se disuelvan las diferencias y estableciendo en un solo lugar, grupo social o contexto, un capitalismo mercantil de la producción que a su vez es de consumo de ese producto y que también es, por tanto, ese último de la ficción, en el que lo intangible y las emociones empiezan a cotizar en bolsa.

Este caldo de cultivo que se gesta en la confluencia de los avatares de un futuro que se desborda por las redes sociales acaparando el sosegado impulso del presente, sumado a las estériles realidades de las tradiciones que se resisten al cambio y el miedo imperante al progreso, generan un panorama en el que las riquezas naturales se mezclan con la pobreza social para distorsionar la realidad. De esta forma es que percibo la condición matérica y económica del agua en contraposición al dinero y su afán por multiplicarse. Siendo su verdadero valor de cambio la mutabilidad de sus propiedades físicas y químicas, el agua en el capitalismo de ficción es por tanto una falacia en la que adquiere una condición de mercancía a la que se le pone precio y por tanto se encarece o devalúa. Y aunque Verdú cuestione también esa condición de verdad y de mentira en los ojos de este nuevo capitalismo, es necesario hacer las distinciones: “Las verdades han ido desmigajándose hasta adunarse con la no verdad. ¿La mentira? Tampoco posee entidad la mentira, que, de existir, conllevaría de inmediato la exaltación de la verdad. Ni hay verdad ni mentira y en su lugar aparece la ironía, la copia, la diversión, la democracia pirata.”<sup>94</sup>

Zizek también lo puntualiza cuando para referir su ensayo sobre los refugiados, se fundamenta en el capitalismo como el detonante de las condiciones actuales de nuestro mundo y en el que su potencia ha derivado en desajustes que terminen por permearse todo a

---

<sup>92</sup> Verdú, Vicente. (2003). *Ibíd.* p. 10.

<sup>93</sup> En libros como *Modernidad líquida*, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* y *Amor líquido*,

<sup>94</sup> Verdú, Vicente. (2003). *Ibíd.* p. 268.

su alrededor: “En su obra *En el mundo interior del capital*, Peter Sloterdick demuestra cómo, en la globalización actual, el sistema mundial completó su desarrollo y, en cuanto que sistema capitalista, acabo determinando todas las condiciones de vida.”<sup>95</sup> Tanto es así, que, lo dice más adelante citando a Sloterdick: “el hecho primordial de la Edad Moderna no es que la Tierra gire en torno al sol, sino que el dinero lo haga en torno a la Tierra”<sup>96</sup>, a lo que nosotros podríamos modificar para expresar de lo que trata este capítulo y es que el agua, ahora, gira en torno al dinero y esa modificación de su valor repercute de una u otra forma en la configuración social y física del territorio. Pasamos de un valor cosmogónico primero (mitos fundacionales indígenas), a un valor de uso después (agricultura, pesca y como recurso de aprovechamiento funcional), para mutar luego a un valor de cambio (alcantarillado, agua embotellada y aseos), a un sin-valor en el que otras formas de aprovechamiento de la naturaleza, le imponen un valor tan desmesurado que pierde toda plusvalía simbólica y monetaria. Verdú lo confirma así: “El capitalismo ha ido convirtiendo en mercancía todo cuanto encontraba. Cualquier cosa, desde la alimentación al afecto, desde la cultura a la política, ha venido siendo calibrada, tasada y negociada como un bien comercial. A partir del capitalismo de ficción, sin embargo, ese tratamiento ha llegado hasta la vida misma para convertirla en espectáculo: en absoluto reality show.”<sup>97</sup>

#### **4.1\_ Minería: falsas riquezas.**

Con todos estos conceptos sobre el capital y al confrontarlos con las realidades de los territorios por los que transitaba, comenzaba a entender al agua como la gran riqueza del territorio y que ésta, en su continuo fluir y mutar no dejaría de estar por siempre presente en el ciclo de la vida mientras pudiera seguir fluyendo. El agua, en oposición a los minerales de las tierras que, al extraerlos para atesorarlos en bancos, colgarlos como adornos o usarlos en partes de circuitos de tecnológicas con obsolescencia programada, no debería perder nunca su carácter mítico como tampoco biológico.

Colombia es un país en el que prolifera el oro, las grandes empresas mineras trasnacionales presentan constantemente solicitudes de licencias para realizar explotación minera en cualquier zona del país. Los expertos aseguran que en todo el territorio del país hay oro y que donde se haga un hueco en la tierra, se encontrará. La diferencia del territorio y la

---

<sup>95</sup> Zizek, Slavoj. (2016). Op. Cit. p. 11

<sup>96</sup> Sloterdick, Peter. *En el mundo interior del capital*. Siruela, Madrid, p. 67 en Zizek, Slavoj. (2016). Op. Cit. p. 11

<sup>97</sup> Verdú, Vicente. (2003). Op. Cit. p. 272.

abundancia del metal se afectará según la profundidad del agujero, haciendo que en unas zonas habrá más oro casi en la superficie de la tierra y en otras áreas, como en las montañas, mucho más profundo. Los recursos naturales son tantos que solo en la Sierra Nevada de Santa Marta, en el norte del país, al momento de escribir estas líneas, hay más de 270 solicitudes de licencias de explotación minera. Pueblos enteros de todo el territorio nacional, se convierten, de un momento a otro, en lugares con grandes explotaciones de minerales (oro principalmente) que tergiversan todas las lógicas sociales, económicas, políticas, culturales y de dominio de ese sector donde se active esa nueva realidad. Los grupos al margen de la ley que, aun son muchos y tan variados en ideologías y actividades como formas delictivas existen, se trasladan a estos lugares para ejercer su poder y sacar réditos monetarios de esas riquezas que, de no quedárselas ellos, se fugarán a los países de origen de las empresas mineras (Canadá es el que más empresas de este tipo tiene en Colombia), porque, es muy probable, que a los lugareños no les queden beneficios económicos significativos por esa nueva forma de vida.

#### **4.1.1\_ Agua Oro**

Muchos de estas zonas ricas en oro son las zonas montañosas en las que ese mineral convive en sus entrañas compartiendo armónicamente con los millones de otros elementos orgánicos e inorgánicos que poseen estas formas geográficas. Uno de ellos es el agua, el recurso que mana exuberante de todos los picos altos del país y que se despliega a borbotones por todo el territorio nacional. Ambos, agua y oro, de riquezas disímiles, han estado juntos y en armonía hasta que el afán del hombre los puso en una disputa en la que esas relaciones se afectan al punto de ser imposible su convivencia.

Como parte del proceso de investigación realizado para la exposición Contraexpediciones en el Museo de Antioquia, en Medellín. Realicé una especie de residencia artística con la que debía aproximarme a una zona montañosa de páramo, cerca a la ciudad, para indagar allí las relaciones con el agua y sus implicaciones ecológicas. Estos páramos (a los que les dedicaré un apartado especial en el último capítulo de la tesis), como formas geográficas particulares de las zonas boscosas, exudan agua por todas partes y sus implicaciones para el medio ambiente son determinantes en los territorios donde se presentan.

En estas exploraciones de investigación me encontré, justo en el límite en donde termina el bosque de montaña y empieza el bosque de páramo (que son muy distintos en exuberancia,

en las especies de la vegetación, en la altura de plantas, en la visibilidad, etc.), una serie de socavones de minas que me dejaron atónito. La montaña entera estaba agujereada por todas partes y entre más recorría, más huecos en la tierra encontraba. Me enseñaron luego que cada hoyo correspondía a una mina de oro “artesanal” que durante un periodo de tiempo determinado había sido explotada en búsqueda del recurso, persiguiendo vetas hasta que se disolvían en las entrañas de la tierra. O también, porque, por su condición de mineros artesanales, no contaban con los recursos técnicos ni de personal suficientes para confrontarse a las profundidades de las montañas y seguir internándose para continuar la extracción.

Las minas artesanales, además del socavón, tienen en su exterior unas instalaciones muy precarias de maquinaria con generadores de energía a gasolina, bombas de agua y molinos eléctricos, bajo unos techos de plástico negro maltrecho, agujereado y roído. Del mismo modo, y al menos en las que tuve la oportunidad de visitar, el plástico negro se extiende hacia un lado de la zona de maquinas para dar cabida a improvisados dormitorios casi al aire libre en los que el frío debe ser la más constante compañía. En esos espacios se trasladan a vivir los mineros durante todo el periodo que dure la extracción de esa mina en particular y que puede durar meses. Solo salen por turnos los fines de semana pues son lugares que no se pueden dejar solos ya que la seguridad es tan permeable como ese plástico que los escampa, y cuya condición. no deja de asemejarse a las nuevas formas de esclavitud que sugiere Zizek:

A la vez que el capitalismo se legitima como el sistema económico que promueve la libertad personal (como condición del intercambio mercantil), genera esclavitud como parte de su propia dinámica, y aunque la esclavitud casi se había extinguido al final de la Edad Media, tuvo un gran auge en las colonias entre el principio de la Edad Moderna y la Guerra de Secesión. Y podemos aventurar la hipótesis de que hoy en día, con esta nueva época de capitalismo global, también está surgiendo una nueva era de esclavitud.<sup>98</sup>

En la parte “exterior” de estas minas (así se nombra toda el área que incluyen los socavones, la tienda improvisada, el área circundante y una fuente de agua), muy cerca de la zona cubierta para las maquinas, hay un espacio amplio con una especie de estanques realizados a partir de “piscinas” en la tierra que sirven de sumideros de arena que va dejando el proceso de

---

<sup>98</sup> Zizek, Slavoj. (2016). Op. Cit. p. 60

triturado de la piedra que extraen de la mina y en el que, en mínimas partículas, también se puede extraer el oro.

Con estos panoramas me encontré en el páramo de Belmira, cuando en búsqueda del agua lo que más veía era la promesa de encontrar oro. Esta convivencia en la que impera tanto el ruido de las máquinas como el desgaste de la arena que se escurre por todo lado e invisiblemente, el mercurio para compactar el oro o el cianuro para mancharlo de negro y así reconocerlo en esos estanques de arena que al salir tiñen de ese color amarillento toda la superficie del arrollo circundante como también del pasto y la vegetación que aun quede a varios metros a la redonda.

El proyecto Agua-Oro intenta entonces recoger la experiencia de estas minas, pero sobre todo pretende poner en plusvalía el agua en el territorio maquínico en el que impera la necesidad fehaciente de encontrar el oro. El agua ahí es usurpada a todos los niveles, tanto es así que es su totalidad y de forma extensiva a todos los cauces por los que siga, arrastrará los restos de esos químicos con los que convive el minero como si fueran su alimento. En la actualidad está comprobado que todos los ríos de Colombia tienen trazas de mercurio y aunque estas sean muy pequeñas, la sumatoria de esta práctica desmedida en toda la extensión del país, dejan su huella en el río, sus peces y, por tanto, en los dos mares en los que desembocan.

Agua-Oro es también la necesidad imperante de manifestar que el líquido es la verdadera riqueza y que ese oro es solo una mentira más de ese capitalismo de ficción que lo ensalza hasta imaginarios que, como veremos con otros proyectos, se convierten en la ensoñación de pueblos enteros.





Las piezas que componen la instalación completa, retoman plásticamente reproducciones de varios de estos objetos e implementos que por su carácter funcional asumen con este nuevo significado que propongo, una dimensión distante de sus usos oficiales. Por un lado, la reproducción de un segmento de un molino californiano usado para el triturado de la piedra que extraen de la veta, es sobredimensionado acá para exagerar su fuerza que ya de por sí es mucha. Este fragmento, de roble como el bosque que circunda el páramo, en una base también de hierro, es el espacio en el que las piedras de unos 8 a 10 centímetros de diámetro se convertirán en pequeñas partículas de arena para seguir el proceso de extracción aurífera. En la instalación, en esta columna en el aire que forma este trozo de molino se reemplaza el pedazo de piedra con oro, por un pequeño reguero de agua al que la gran mole de hierro y roble amenaza con aplastar.

Una pieza más es una batea sobre un motor en constante movimiento. Las bateas son piezas de madera que se constituyen en el icono de la minería ancestral y artesanal de las comunidades y ahora los municipios enteros. Este elemento es una especie de plato hondo muy ancho (unos 55 cm de diámetro) elaborado con maderas fuertes que resisten el contacto permanente con la humedad. Con ella se lava la arena que viene mezclada con el oro y que, con un movimiento circular, mucha agua y mucha paciencia, va desprendiendo los granitos de arena que se van con el agua y el oro, por su peso, se queda en la parte más honda de este objeto. Este accionar infinito de generaciones y generaciones que la han usado para extraer el mineral que antes servía para honrar a los dioses y que ahora se difumina en la plusvalía del esplendor de las riquezas volátiles de un mercado en donde todo vale. La batea en este motor hecho con la precariedad que se observa en las minas, nunca se detiene, su funcionamiento es continuo y en el lugar que tendría que haber arena, agua y oro, pongo solo un poco de agua para que constantemente se esté ahí en movimiento infinito como lo ha sido el movimiento infinito de los barequeros.

Los tanques de cianuración, son como lo describí antes, espacios donde se recoge la arena que ya ha sido sometida a triturado. En una especie de cilindros metálicos se introducen rocas de diferentes calibres, agua, mercurio y unas esperas de manganeso para luego girar sobre su eje e impulsados por motores a gasolina, durante unas 3 o 4 horas en donde se pulverizan esas piedras y que lo que queda salga luego mezclado con agua y mercurio. Esta mezcla que se genera del proceso, se arroja luego en canecas para, por sedimentación y más lavado con agua, separar el oro que sale adherido al mercurio en una amalgama tipo goma de mascar

compacta y nada espectacular. (El mercurio luego es separado del oro calentándolo en las mismas ollas en las que después cocinan).

Estos tanques, también desprovistos de toda espectacularidad y esplendor que yo creí que tendría el oro en todos sus procesos, almacenan esa arena por toneladas y se acumulan para terminar en unas cajas de madera y caucho en donde se mezcla con muchos químicos, entre ellos, principalmente, el cianuro. Con este baño tóxico se genera una nueva separación del oro que, en sus mínimas partículas, se haya escapado entre los granos de tierra producto de un fino triturado. El oro en este proceso sale de color negro por la mezcla de químicos, y estos tanques, de una madera muy escueta y básica, me sirven también para volver a poner Agua, donde allá, había oro.

Se complementa la instalación con dos piezas más: por un lado, un video en formato vertical que muestra, también en bucle infinito, una manguera gruesa que arroja agua constantemente y sin detenerse. Esta agua sale del interior de una cueva a la que está conectada una bomba de agua y que también insiste en el exceso de su desecho, de su constante abuso y en su indeterminado destino que no deja de bombear sin escrúpulos expulsando hacia la nada el liquido de las entrañas de la tierra. Y por el otro, la fotografía de una mano abierta en la que en su palma se observa la amalgama de oro y mercurio y que el minero me ofrece para la comprobación de su oficio. Esta mano, desgastada y de dedos torcidos como evidencia de su constante trabajar, me ofrece un oro de un color plata mate, que por tanto, no tiene ningún brillo y así, pareciera también que ningún valor.











#### 4.1.2\_ Ley de Páramo

Desde mucho antes de comenzar a inquietarme por estas relaciones entre el agua y el oro como simbiosis descriptiva de la incongruencia que trae el capital y sus desajustes en los territorios a los que frecuento, estaba en curso en el Congreso colombiano un proyecto de ley nacional que tenía como finalidad la protección de los páramos. En diciembre de 2015 se dio vía libre al proyecto que durante más de cinco años atrás estaba en trámite en el Senado y que al final definía su interés en proteger los páramos de la actividad minera ilegal. La ley, finalmente fue aprobada el 27 de julio de 2018, lo cual coincidió en todo momento con incursiones más fuertes a las zonas de minas las cuales realicé entre 2014 y 2016 en áreas de páramo, para luego retomarlas en zonas de río en 2018, 2019 y finales de 2020 cuándo la pandemia cesó un poco.

Esta ley, conocida popularmente como Ley de Páramos tiene como objeto: “establecer como ecosistemas estratégicos los páramos, así como fijar directrices que propendan por su integralidad, preservación, restauración, uso sostenible y generación de conocimiento”<sup>99</sup>. La cual desde sus orígenes buscaba que sirviera de recurso legal para proteger estos lugares sensibles para el medioambiente. Por tanto, con su consecución en el año 2018 y después de haber seguido muy de cerca los avatares para lograr las mayorías necesarias en el Congreso, se logró aprobar, aunque el verdadero trabajo más arduo sea el de darle verdadero cumplimiento. Uno de los apartados importantes legisla sobre las minas que me acercaron a este universo disfuncional del oro en estos lugares del país. En el artículo 5º, dice:

*Desarrollo de actividades de exploración y explotación minera. Para el efecto, el Ministerio de Minas y Energía en coordinación con las autoridades ambientales y regionales y con base en los lineamientos que expida el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible reglamentará los lineamientos para el programa de sustitución que involucra el cierre, desmantelamiento, restauración y reconfiguración de las áreas intervenidas por las actividades mineras, y diseñará, financiará y ejecutará los programas de reconversión o reubicación laboral de los pequeños mineros tradicionales que cuenten con título minero y autorización ambiental, procurando el mejoramiento de sus condiciones de vida.<sup>100</sup>*

---

<sup>99</sup> Ley N° 1930 del 27 de julio de 2018. Congreso de la República de Colombia. En <http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201930%20DEL%2027%20DE%20JULIO%20DE%202018.pdf> p. 1

<sup>100</sup> Ley N° 1930 del 27 de julio de 2018. Congreso de la República de Colombia. Óp. Cit. p. 3

Las diversas especulaciones que sobre esta ley existían antes de su aprobación, me incitaron la investigación hacia aspectos concernientes a la lógica de nación y todo lo que con ella se implicaba al dimensionar lo que significa el establecimiento de un derrotero verdaderamente regulado sobre las actividades en estas zonas. Por eso, las primeras inquietudes plásticas con las que pretendí abordar la proximidad a este nuevo territorio del conocimiento, me llegaron desde la noción de Estado, de Constitución Política y de idea de Soberanía. En el artículo 2º de la misma, se leen dos aspectos que redondean la idea:

*Los páramos deben ser entendidos como territorios de protección especial que integran componentes biológicos, geográficos, geológicos e hidrográficos, así como aspectos sociales y culturales. Los páramos, por ser indispensables en la provisión del recurso hídrico, se consideran de prioridad nacional e importancia estratégica para la conservación de la biodiversidad del país, en armonía con los instrumentos relevantes de derecho internacional de los que la República de Colombia es parte signataria.<sup>101</sup>*

Con este universo desconocido de las leyes y las lógicas de país, me aventuré a generar una pieza escultórica con la que pudiera dimensionar el entramado que se veía confuso entre términos y conceptos que aun considero lejanos en la idea, y más distantes aun de su verdadera aplicación e implementación en los territorios afectados. El proyecto Ley de Páramos se compone entonces de un conjunto de piezas que recogen esas preguntas y sus formas, para ponerlos en el contexto de lo que yo ya conocía y lo que iría conociendo en la medida en que avanzaba la investigación. Con esto, esa pieza escultórica con la que pretendí dar cuerpo a la bandera nacional, me servía de entrada a esto que la Ley tiene también de antesala y que no es más que el concepto de República de Colombia. La bandera del país está compuesta por tres franjas de color en donde la primera, de arriba hacia abajo, amarilla, es un poco más ancha que las otras dos que son iguales en su espesor y que sus colores son, el azul y el rojo. Dentro de la simbología de la vexilología, el amarillo representa las riquezas del país, principalmente por el oro y la abundancia del suelo. El azul hace referencia a las aguas que componen el territorio nacional en general y en particular a los dos océanos en los que tiene incidencia. Y el rojo hace alusión a la sangre de los que murieron en las luchas emancipadoras por lograr articular la idea de un Estado Soberano. Fue así entonces que me dispuse a reinterpretarla y para ello me valí de sus significados: en el espacio correspondiente al amarillo, de las riquezas, puse una pequeña pepita de oro en un espacio casi vacío que

---

<sup>101</sup> Ley N° 1930 del 27 de julio de 2018. Congreso de la República de Colombia. Óp. Cit. p. 1

guarda las proporciones de la bandera original, pero en tres dimensiones. Este vacío y su indicio real del oro no es sino la constatación de su pérdida y de lo poco que les quedan a las arcas nacionales luego de todo lo que ya he comentado antes. En el espacio correspondiente al azul, al agua tan abundante y a la mano, le generé un espacio hueco también, pero con un charco de mercurio que connota también algo que referí antes y que es la comprobada contaminación de todos los ríos y los mares, por este metal líquido. Por último y con un marcado acento puesto en la lógica del terreno, reemplacé la sangre de los próceres de la patria por la sangre de la tierra que, como la he visto en esas grandes manchas de arenas disueltas en los alrededores de las minas y en las quebradas aledañas, puse arena traída de mina en la que aun, si se sometiera al proceso con el cianuro, se le podrían extraer micras de oro.

Por otro lado, también estaba latente esa idea de capital ficcional que era tan palpable en la precariedad del interior de estas minas. En una ocasión, en conversaciones con un minero, me contó la historia de otro que, habiendo extraído una gran roca de oro, la había vendido a muy buen precio y con el dinero se había comprado una cadena de oro “brasileño, porque este sí era de mejor calidad”. Esta mentira del capitalismo de ficción puede ser tan cierta como inventada; puede también ser tan real como que la “cadena” sea una moto, un televisor, un equipo de sonido o simplemente una o dos noches de fiesta desenfadada de alcohol y prostitución. La realidad es que el minero raso, el del socavón o el que se para al lado de las retroexcavadoras para coger los restos de su gran pala de hierro, nunca o casi nunca, obtendrá una verdadera riqueza de las minas. Sus posibilidades sociales y culturales los sitúan en un lugar en el que la subsistencia del diario vivir es suficiente para sus propósitos y que el dinero sirve como mucho para darse pequeños lujos que no les mejorarán sus formas de vida. Un gran porcentaje de los mineros de cueva, ya sea de oro, carbón, esmeralda u otros minerales, tienen un promedio de vida muy corto porque los efectos de exposición a químicos como el mercurio o a los gases en otras minas, les generan fuertes enfermedades, respiratorias principalmente. Su noción de riqueza es tan distinta a la del oro de las grandes compañías y mucho más a la del agua como recurso perecedero al que hay que cuidar. No en vano y por suerte, esa ley también legisla para ellos cuando manifiesta que se procurará el “mejoramiento de sus condiciones de vida”. Este mejoramiento promete al menos alejarnos de la indiferencia de la que habla Bauman citando al Papa Francisco:

La cultura de la comunidad, que hace que pensemos solamente en nosotros mismos, nos vuelven insensibles a los gritos de otras personas, nos hace vivir en pompas de jabón tan lindas como insustanciales; nos brinda una ilusión pasajera y vacía que trae tras de sí la indiferencia hacia otras personas; de hecho, conduce incluso a la globalización de la indiferencia. En este mundo globalizado, hemos caído en la indiferencia globalizada. Nos hemos acostumbrado al sufrimiento de otras personas: «No me afecta, no me concierne, ¡no es asunto mío!»<sup>102</sup>

Respondiendo a este literal, capitalismo de ficción, en la historia del minero y que es el prototipo genérico de estas vidas, generé otra escultura que funciona tanto en su particularidad como en su conjunto. Por otros asuntos, ligados a la práctica artística pero lejanos de esta investigación, alguna vez, estando en la ciudad de Ibagué, tuve la fortuna de ver cómo, del edificio del Banco de la República (el banco del estado) de esa ciudad, sacaban por la puerta principal unas – muchas- grandes bolsas llenas de billetes reales triturados. Me acerqué por un lado y le solicité a la persona que las recogía en un camión que si me podía regalar un poquito a lo cual asintió con gusto. Un año después, tuve que volver a esta ciudad y previendo que estaría allí, dirigí una carta al director de esa sede del Banco solicitándoles para “hacer algo” una o dos de estas bolsas y a lo cual, sin ninguna respuesta oficial, también asintió y por tanto, aun tengo en mi poder dos grandes bolsas de billetes triturados que por estar defectuosos, rayados o cortados, el banco procede a sacarlos de circulación. Una bolsa es de billetes de 20.000 y la otra de 50.000 pesos colombianos. Con los billetes de \$20.000 me dispuse a realizar muchos “lingotes de oro”. Estos, realizados en vidrio guardan las proporciones a un lingote real y en su interior están completamente llenos de ese triturado de dinero que, anteriormente equivalían a su denominación, en oro, en las bodegas de ese banco. Lingotes pues de un oro que no sirve, que no hará rico a nadie, que no generará plusvalía que, como la historia del minero, se disolverá en la ilusión de un momento anodino y que en definitiva vuelve a poner el valor de estas riquezas en otros lados.

Acompañando a estas dos piezas, se presenta un video con un carácter documental con el cual se hace un recorrido visual del agua desde la cima del páramo, cómo va recorriendo los pequeños riachuelos para luego observar la forma en que se empieza a conducir por los surcos que le impone el hombre para, entrar en la mina y cumplir todas las tareas que le

---

<sup>102</sup> Bauman, Zygmunt. (2016). Óp. Cit. p. 25 y 26.

encomienda el minero sin ningún escrúpulo y, por último, salir maltrecha, desgastada, sucia y contaminada a buscar, entre el lodazal, la salida hacia sus nuevo destino.







Santiago Vélez.

Ley de páramos.

<https://vimeo.com/146667596>

### 4.1.3\_ Oro de Mina

Necesitaba darle continuidad a estos constantes encuentros que se me presentaban en la búsqueda del oro y con ello, hacer énfasis en estos huecos que conducen a un vacío en esta inexpugnable profundidad de la tierra. Estos socavones que no sólo se encuentran en las alturas de páramo, también los hallé en las laderas de pequeñas colinas al lado de los ríos donde se practica la actividad minera. En zonas como en Santa Fe de Antioquía, un pueblo colonial de Colombia ubicado a unos 500 metros sobre el nivel del mar y que dista de Medellín a sólo 45 o 50 minutos en coche, se pueden encontrar cerros enteros llenos de agujeros que se repiten uno al lado del otro y que, en definitiva, esconden las riquezas.

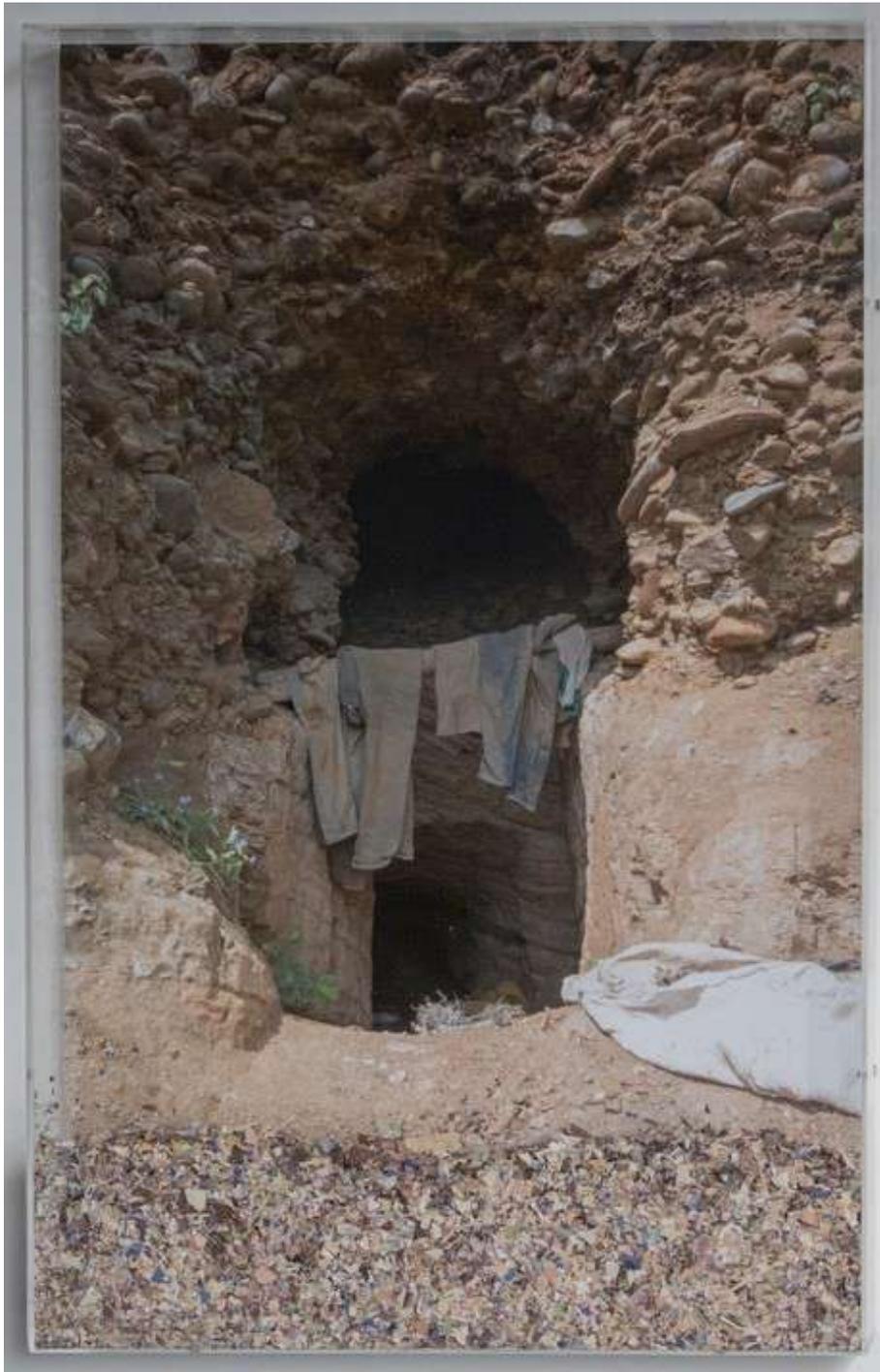
En estas laderas, a diferencia de las de alta montaña, la extracción minera ejecuta una acción, si bien igual de agreste, muy diferente a las de las minas antes descritas. Aquí, todo lo que se extrae de la cueva, se arroja cuesta abajo para que ruede hasta las partes bajas en las que, seguramente cruza una quebrada. Sin la quebrada, de igual forma, dejan rodar la tierra y la recogen en pequeños sacos la piedra de la veta para llevarlo luego sobre sus hombros o poniéndolos a rodar hasta las quebradas más cercanas. Allí el proceso se repite el proceso de lavado, pero esta vez con la batea en mano. Las entradas a estos agujeros de la tierra parecen portales de ciencia-ficción en los que al entrar, inevitablemente, se viajará en el tiempo. Un tiempo muy, muy lejano. Un tiempo que parece sacado a su vez de historias de terror o de suspenso. Un tiempo en el que son inevitables las relaciones con la vida en las cavernas.

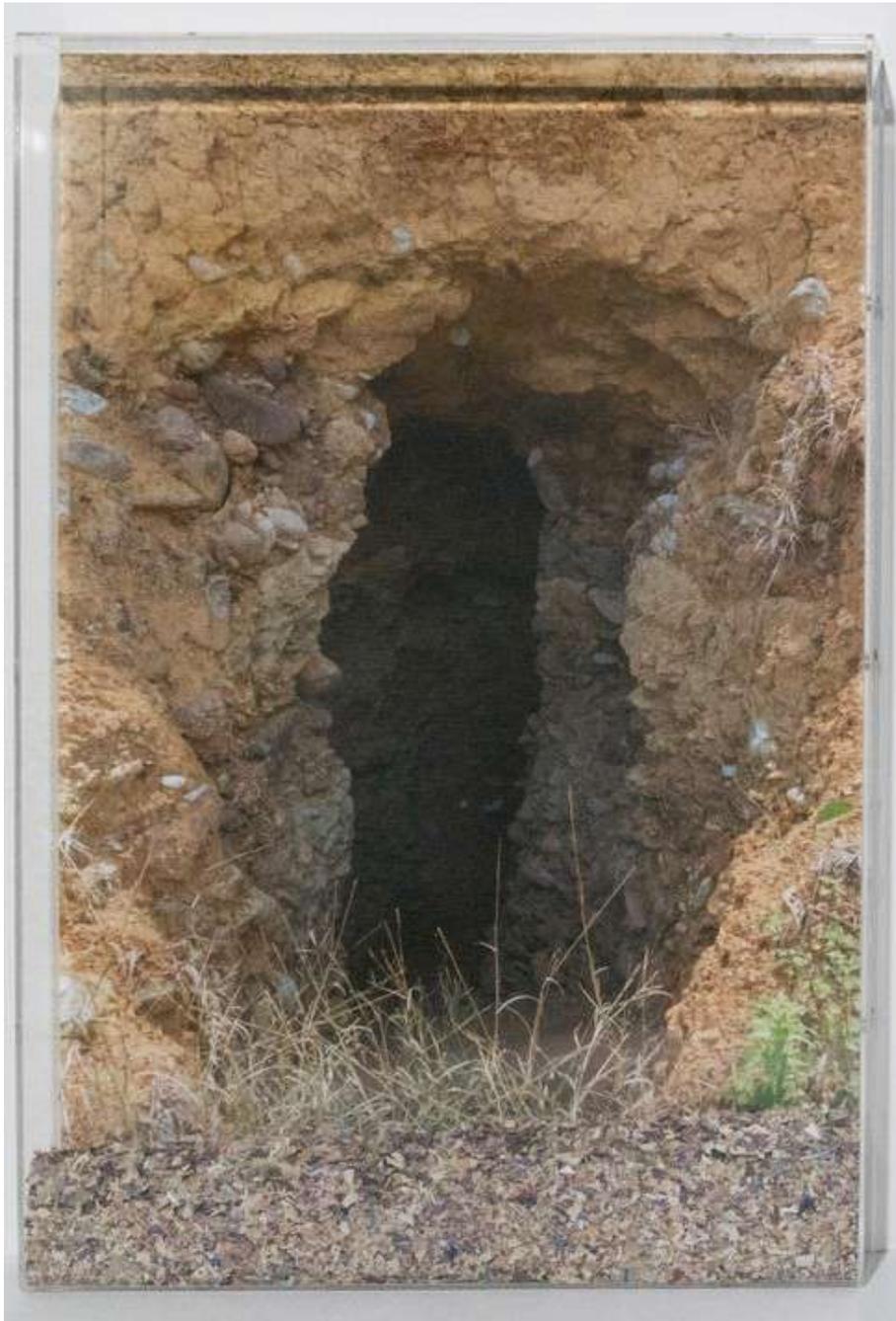
En estos portales se puede observar la ropa del minero, sus zapatos, como también sus utensilios de cocinas improvisadas que se instauran por momentos en ese límite de la ladera. Aquí no viven, aquí no duermen, tal vez, tampoco, hay que cuidarlos de los saqueos. Son tan precarios, tan pobres y hay tantas, que, seguramente nadie entrara para robarles.

Oro de Mina es entonces una serie de fotografías insertas en unas cajas de metacrilato transparente y que albergan en su interior escombros de esos desechos de billetes que me regaló el Banco de la República. Esta vez son los de 50,000 pesos los utilizados y con ellos, como si asumieran el espacio de la arena que se desecha por la colina, casualmente para mí y paradójicamente para la montaña, la mina la arena estos billetes tienen la misma gama tonal que esas imágenes de las entradas a estas minas. Oro de Mina es pues la reiteración de la falacia que trae consigo la explotación minera en estas cavernas del pasado en donde el oro vuelve a ser una ficción.









#### 4.1.4 \_ Barequear

En el año 2018 tuve la oportunidad de realizar un vuelo en avioneta sobre las zonas mineras del Bajo Cauca Antioqueño, especialmente sobre el río Nechí y el río Bagre. La práctica minera de esta zona es bastante famosa por ser una actividad que se ejecuta a cielo abierto. Quiere decir esto que no hay socavón, no hay cueva, no hay cavernas, no hay oscuridad, como tampoco hay “viviendas”. Para realizar la minería a cielo abierto simplemente se necesita una retroexcavadora que se traslade hasta un bosque para, con su brazo gigante y fuerte, arrase con toda la vegetación presente y a su vez deje el suelo destrozado. Este brazo va escarbando la tierra a una velocidad desmesurada y, a la vez que poda de un tirón todos los árboles, va zanjando de forma irregular unos orificios enormes en la tierra. El bosque queda deshecho alrededor, el hueco se comienza a llenar de agua que se desborda de los ríos circundantes tanto por la acción natural como efecto de las lluvias, o por la acción del hombre que, con la misma máquina devastadora, va buscando empozar los surcos que trazó como si con este efecto, con el agua llenando el vacío que ha dejado el bosque, se pudiera borrar el mal que ya ha causado.

Con Barequear quise generar ese absurdo paisaje que va dejando esta minería en la que pozos y pozos de agua turbia desconfiguran la noción de río y corrompen la tierra, como también el paisaje, dejando como secuelas estos lodazales que se ven desde el cielo. Barequear es la representación a pequeña escala y de esta práctica desmesurada que con el afán y descontrol de poseer todas las riquezas de golpe, ya no usan la batea, sino que la misma tierra se convierte en el espacio de donde se separa el oro de la tierra.





Santiago Vélaz.  
Barrquear, 2015.

## 4.2\_ Flujos Monetarios

Una característica más de este capitalismo de ficción tiene que ver con la intangibilidad del dinero y por tanto con la falacia que ofrece una aglomeración que ya no se guarda bajo los colchones, sino que se invierte en NFTs para luego ponerlos a circular en ese universo paralelo que copia y mejora la realidad palpable en la que vivimos. Verdú nos lo expresa en su libro que ahora nos sirve de guía:

Los dos primeros capitalismos se ocuparían ante todo de los bienes, de bienestar material; el tercero se encargaría de las sensaciones, del bienestar psíquico. La oferta de los dos anteriores era abastecer la realidad de artículos y servicios mientras la del tercero es articular y servir la misma realidad; producir una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada. Esta segunda realidad gestada como un doble es la última prestación del sistema, tan definitiva que el mismo capitalismo desaparece como organización social y económica concreta para transformarse en civilización y se esfuma como artefacto de explotación para convertirse en mundo a secas.<sup>103</sup>

Y antes de desaparecer el capital, el dinero, navega como ríos que se pierden en acontecimientos similares al flujo del agua: se desborda, mantiene un flujo constante, escasea, se precipita, sube, baja, se estanca, se acomoda a los movimientos, y en fin, un sin número de analogías más en las que evidenciamos que esos flujos monetarios son también los del agua que, ahora cotiza en la bolsa de valores y, por lo visto, siempre está en alza.

### 4.2.1\_ Río de la Plata

Como parte de otra residencia artística, esta vez en Buenos Aires, Argentina, quise por obvias razones, plantear mi investigación desde la premisa que genera en ese lugar la presencia del Río de la Plata y su implicación cultural, social, mercantil e histórica de estos porteños que lo tienen como referencia directa de identidad y patrimonio. Para ello, fui hasta el delta del río, en la pequeña ciudad de Tigre y después de recorrer sus meandros y realizar fotografías y bocetos, regresé con la idea de no haberlo visto, de no haber estado en el Río de la Plata y

---

<sup>103</sup> Verdú, Vicente. (2003). Óp. Cit. p. 11.

que más bien, ese otro lugar era solo la proyección de un espacio acuoso que, posiblemente, tendría el mismo nombre.

Del Río de la Plata había odio mucho en las voces de cantantes como Andrés Calamaro, Fito Páez, Charly García y hasta Gustavo Cerati que lo nombraron de frente o con metáforas como las que se esconden en “la ciudad de la furia” de Soda Stereo. Sabía que el río estaba ahí, en el puerto, al lado de Boca o de Puerto Madero, pero nunca lo veía, incluso unos meses después de realizada la residencia y con el ánimo de realizar un viaje a Colonia, en Uruguay, al atravesarlo era como estar atravesando otra cosa. Tal vez un mar, tal vez un golfo.

Era entonces ese río un misterio que me seguía esquivo a la propuesta y a los propósitos de la residencia pero que, justamente por tratarse de una residencia artística, las posibilidades de recorrer, perderse y transitar de un lado a otro se constituían en uno de los mecanismos de conexión con el territorio que, en definitiva, también comparten con la condición geopoética del arte. Entre tanto, ante la necesidad de cambiar dólares por pesos argentinos me recomendaron ir a la Calle Florida en pleno centro de la ciudad y en las indicaciones me dijeron que podía tomar el metro hasta la Calle Corrientes cuya estación está justo en la intersección con Florida. Fue así como llegué a la calle Florida con Corrientes.

Florida es una calle peatonal que a su vez es un gran pasaje comercial tipo la avenida Portal de l'Àngel en Barcelona. Allí, innumerable cantidad de personas, hombres y mujeres en las proximidades de la calle Corrientes, están de pie, diciendo, gritando y cantando Cambio, Cambio, Cambio. Son vendedores de divisas que ofrecen cambio de moneda a Dólar, Euro y Real (la moneda de Brasil). Estas personas a quienes llaman “arbolitos” están ahí plantados ofreciendo a buen precio y siempre a mejor costo que el oficial, la moneda de ese país que cada día se devaluaba más. Los dólares cada día me generaban plusvalía y esa calle era un verdadero hervidero de la economía en la que la ficción del capitalismo se manifestaba fehacientemente.

Sucedió entonces que, entre buscar el Río de la Plata y cambiar la plata (dinero) que llevaba conmigo, el verdadero río de la plata se me reveló en esa calle en la que me basé para realizar todo el proyecto investigativo de la residencia que finalmente llevaría por nombre El río de la plata.

Por un lado, realicé una pequeña “plantación” de “arbolitos” hechos con billetes de dos pesos argentinos (el de más baja denominación) simplemente para darle lugar a esas personas que se me revelaron en esa calle en la que el dinero siempre estaba en flujo. Por otro lado, con billetes de todas las denominaciones como marcador de tinta, realicé frottages usando un papel blanco de soporte y de relieve la palabra AGUA inscritas en las alcantarillas de la esa misma calle. Por último, un video que lleva por nombre Las Corrientes de Florida y con la que además de jugar con los nombres de las calles, juego también con la metáfora de ese Cambio Cambio Cambio, que siempre está ahí y que efectivamente definen los flujos de ese capital de dinero que, al menos es su valor, siempre es distinto.



Santiago Vélez.  
Arbolitos de Florida, 2014.



Santiago Vález.  
Lavado, 2014.



Santiago Vélez.  
Las Corrientes de Florida, 2014.  
<https://vimeo.com/96658055>



4.

## EL AGUA EN CONTEXTOS AMBIENTALES





Con una mezcla de todas las disposiciones planteadas en el capítulo anterior, me dispongo a relatar algunas experiencias de aproximación al territorio en las que después de salir, llegar, atravesar, traducir, desfasar, errar, como también extrañarme, extraviarme y volverme a parar en el punto de partida, tránsito o llegada, asumo una relación con los lugares tanto físicos y presenciales como mentales y referenciados, para incurrir con ellos en divagaciones plásticas y visuales con eso que cada espacio de estos tuvo a bien entregarme.

En un recuento en el que los contextos de las relaciones con el medio ambiente priman sobre otros acontecimientos o preocupaciones, discurro por este camino intentando articular las implicaciones que la materia de estudio que me ha traído hasta acá, tiene para ofrecerme o plantearme para cada una de las aproximaciones simbólicas, relacionales y representativas de este vínculo espaciotemporal que rige la presencia determinada, en un lugar específico y con unas connotaciones precisas para esa circunstancia.

Se verá a continuación cómo mis experiencias con el territorio se van configurando en un proceso en el que, como artista geopoético asumí también como la experiencia de permearse con acontecimientos y conocimientos nuevos que me nutren el pensamiento con el único propósito de tergiversar la realidad y así, crear mundos nuevos. Con el siguiente recuento se podrá ver cómo generé conexiones desde las premisas medioambientales que ponen en evidencia el estado crítico del clima y su repercusión en la vida del planeta. Podría decirse que empecé desde una noción cartográfica que me permite entender, desde la distancia y en mirada periférica la configuración de la geografía, de las formas de representarla y a la vez, de los modos de usurparla para generar nuevos grafismos que constituyan la planimetría de conformaciones espaciales que van más allá de los límites que traza el mapa. Así mismo, esa conexión con las zonas de análisis me permite, me permito, marcarlos; señalar en ellos mismos la presencia de un gesto que les imprima una memoria así sea fugaz, de la presencia de algo que a su vez sobrelleva georreferenciar e inscribir en su superficie fluctuante también, o simplemente, olvidadiza.

Otra forma de expresar esas impresiones que me permitieron generar unos vínculos geopoéticos desde la consciencia de la presencia del agua como elemento catalizador de mis búsquedas, han sido las formas en las que intento imitar fenómenos propios de la naturaleza atravesándolos con artilugios físicos o simbólicos para expandir la sensación que dichos fenómenos generan en el terreno del acontecimiento. Por otro lado, la exploración de la

mimesis de la representación también me llevó a retratar el paisaje desde su misma materialidad o por lo menos, desde la proximidad que la materia circundante ofrece para traducir las impresiones de ese mundo revelado ante la presencia de un observador que lo busca atrapar. Esa imitación también la busqué desde la noción ficcionada del lugar en el que la realidad se esconde para dejar paso a una imaginación que lo ansía y que busca construirlo.

Otra forma de proximidad territorio-ambiental desde el que pretendo articular estas líneas, ha sido la constatación y demostración de los cambios que sobre la naturaleza se generan como efectos de los desajustes atmosféricos que dejan sobre la superficie de la tierra unas secuelas anticipadas de la debacle que se avecina. Como también lo puede ser el acto de visibilizar el cambio de esas repercusiones climáticas haciendo uso de elementos propios de la ciencia y otras disciplinas que en su quehacer habitual se permean constantemente de estos datos fehacientes del momento versus los niveles de zozobra articulada al desconocimiento que trae consigo la noción de futuro.

Una forma más de narrar las vivencias que me ha dejado errar por el territorio geopoético del agua en el que sus particularidades salen a flote desde cualquier lugar y generan reflejos de realidad punzante, asumo la condición de alertador que, vigilante, aviso sobre lo que veo que sucede y sin pretensiones falsarias y con cierto grado de objetividad, incito a poner la mirada sobre la aglomeración de acontecimientos que enfatizan el desajuste terráqueo. A esto se le podría sumar también las formas en las que, extraviándome por ese mundo terrenal de la geografía y conceptual del imaginario, pretendo mostrar las consecuencias del extraño uso que hacemos de los recursos naturales que nos ofrece el planeta para con ello aventurarme a predecir el futuro a modo de especulación premonitoria de las situaciones a las que nos conduce el ritmo de nuestra sociedad ansiosa de consumo y proliferación de la mercancía.

Por último, me atrevo a sugerir formas de reparación simbólica con el medio ambiente en el que, aunque seguramente de manera infructuosa, se perciban gestos y acciones que asuman el compromiso con las formas de este elemento agua en sus múltiples facetas y le den un nuevo valor de uso, de relación, de observación y de vida, que tanto se merece.

## 4.1\_ Aproximaciones al territorio

### 4.1.1\_ Proyecciones cartográficas

*“El arte reciente se halla comprometido con una nueva medición conceptual del topos [...] promueve la capacidad actuante del sujeto, para lograr una práctica espacial mucho más afectiva y cercana que invite a las personas a producir momentos, a generar nuevos lugares fuera del consenso, e incluso a construir dialogías que permitan abrir límites de interpretación del espacio”.*

*Teresa Blanch.*

Cuando me dijeron que viajaría a la Antártida con la *VI Expedición Científica de Colombia*<sup>104</sup> para realizar una residencia de investigación artística, el primer impulso que sentí fue el de buscar cuanta más información posible pudiera encontrar sobre este territorio desconocido en mis conocimientos e imaginarios. Entre un sin número de información, busqué mapas del mundo en los navegadores de internet y, en la mayoría, la Antártida no aparecía representada en ninguna de sus formas. Fue una extraña sensación darme cuenta que viajaría a un espacio vacío de información cartográfica, poco o nada representado en los atlas que, se suponen, ordenan geográficamente nuestros conocimientos sobre los territorios.

¿Qué intenciones de poder se esconden en el hecho de no incluir la Antártida en el mapa del mundo? La Antártida es, en teoría, una zona dedicada a la paz y a la ciencia, que no posee fronteras que delimiten estados o naciones y, por tanto, es un territorio que no contiene países y, como tampoco ha tenido nunca asentamientos poblacionales propios de ese lugar, no existen los nativos, los pueblos originarios y ni siquiera vestigios de civilizaciones antiguas. Podría ser que esto se deba a que, su permanente variación espacial y volumétrica al incrementar su tamaño al doble en invierno y reducirlo casi a la mitad en verano, más las adversidades del clima y del territorio, han hecho que este sea un territorio aún por descubrir, lleno de vacíos en sus cartografías y con grandes misterios para el hombre y la ciencia que intentan descifrarlos constantemente.

---

<sup>104</sup> La Comisión Colombiana del Océano en el que participa tanto el gobierno como la armada nacional, creó el Programa Antártico Colombiano con el propósito de hacer presencia en el continente blanco a través de su incorporación al Tratado Antártico internacional. Desde el año 2014 viene realizando expediciones anuales en las que incorpora tanto científicos, militares y hace algunos años, artistas, para que generen una visión amplia del territorio y a partir de los hallazgos, ofrecer posibilidades para su conservación y del mismo modo propuestas que mitiguen la afectación y posibles secuelas que su deterioro pueda ejercer sobre las costas de Colombia.

Con todos esos pequeños discernimientos, revelaciones y muchas dudas, partí hacia la utopía de crear un atlas de aquello que pareciera no existir guiado con la idea de realizar el proyecto que denominé *Atlas de un continente que no existe*: una geografía oculta bajo capas de nieve milenaria que esconden no solo la topografía del terreno, si no también, la memoria de los orígenes de lo que somos.

Con la experiencia que da ese majestuoso lugar, de estar ahí y constatar de muchas y muy variadas maneras una existencia tangible en su fisicidad, pero tan irreal en el imaginario, quise comenzar las aproximaciones a su magnitud y potencia a partir de un gesto de compensación por los cientos o miles de mapas del mundo que han omitido la presencia de la Antártida. Para esto comencé a recopilar mapas del mundo que sí la incluyeran, representaciones cartográficas que de alguna u otra forma involucraran en su esquema, dibujo, trazo o grafismo, un fragmento de ese continente blanco que ya, de por sí con ese color, se diferenciaba fácilmente del azul predominante que representa los mares, y el verde u ocre que representan la tierra. Las *Proyecciones Cartográficas*, un ejercicio de pintura plana sobre papel de algodón, surgen queriendo darle a este continente un protagonismo único y exclusivo. En esa búsqueda de representaciones del mundo, hice una selección de casi 40 cartografías en las que, distintos cartógrafos interpretan de forma bidimensional, su idea geográfica del planeta Tierra de acuerdo a lo que estén interesados en evidenciar de la conformación planetaria. Generalmente las proyecciones cartográficas originales, llevan por nombre el apellido del o de los cartógrafos que las crearon y de muchas también se puede entender desde su forma, el interés que perseguían en su creación encontrando por ejemplo interés en la línea de ecuador, los meridianos y paralelos, la circunferencia de la tierra, el achatamiento en los polos y, en fin, muchas cosas más. Por mi parte, en esas nuevas proyecciones que iba creando borraba todos los demás territorios continentales para dejar solamente visible un mar azul uniforme y plano que se extendiera en esa delimitación gráfica y resaltando, sutilmente, un blanco plano también, que copia fielmente esa representación que el cartógrafo hizo de La Antártida.

Con este gesto, no solo reivindicó la necesidad de evidenciar su existencia en el planeta sino también y, a través de una fuerza de la oposición y borrado, anuló de la cartografía su sentido más pragmático y hago un llamamiento a la autonomía de esa nueva imagen que, como propone Slavoj Žižek, un objeto que se contradice a sí mismo nos lleva fácilmente a la autonomía del arte. Esto me hace pensar en el *Mapa Blanco* de Lewis Carroll, un mapa que

Franco Farinelli habría descrito como “el mejor de los mapas posibles, a pesar de ser inservible”<sup>105</sup>. Lewis Carroll presentaba este mapa que no señala nada así:

*Había comprado un gran mapa del mar,  
Sin un solo vestigio de tierra.  
Y toda la tripulación estaba feliz al ver que era  
Un mapa que todos entendían.  
“¿Para qué sirven el Polo Norte y el Ecuador,  
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?”  
Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba:  
“¡No son más que signos convencionales!”  
“Otros mapas tienen formas, con sus ideas y cabos,  
pero nosotros debemos agradecer a nuestro excelente capitán”  
(así hablaba la tripulación) “que nos haya comprado el mejor...  
¡Un perfecto y absoluto mapa en blanco!”.<sup>106</sup>*

En 1957, Yves Klein creó un anti-mapa mostrando un globo terráqueo cubierto completamente con pintura IKB azul. Cuatro años más tarde, el astronauta Yuri Gagarin declararía sobre su experiencia en el espacio: “El globo (de la Tierra) es profundo y azul profundo”. La representación de la Tierra en un color puro simboliza la pérdida de un punto de referencia, una especie de revestimiento que transgrede la imaginación terrestre. Yves Klein quería constantemente revelarse en contra de la representación del arte, pero lo que propone Lewis Carroll en su *Mapa blanco* más bien parece una rebelión en contra de las ideas convencionales del mapa, la cartografía, la navegación y hasta de la tierra misma. Kris Martin tiene también una propuesta con la que se adhiere a esta especie de movimiento de cartógrafos que no representan nada. Su obra *Globus Terraquii*, en la que el artista utiliza el material de tablero de escuela (pizarra) para generar la posibilidad de empezar de cero a la hora de soñar o crear un territorio. La pizarra, indudablemente, enlaza con la etapa escolar y la generación del conocimiento, cuestionando cómo nos están contando el mundo o las posibilidades que tendríamos de crearlo. Estas tres obras de referencia tienen algo en común (que tal vez lo tengan también con mis proyecciones cartográficas) y es que invitan al espectador a crear su propia versión, a imaginar de otra forma, a intervenir el orden establecido y, sobretodo, a cuestionarnos.

---

<sup>105</sup> Farinelli, F. (2002) “Il mondo, la mappa, il labirinto” Boccho, G. & Ceruti, M. (eds.) *Origini della scrittura: genealogie di un’invenzione*. Milán: Mondador, p189.

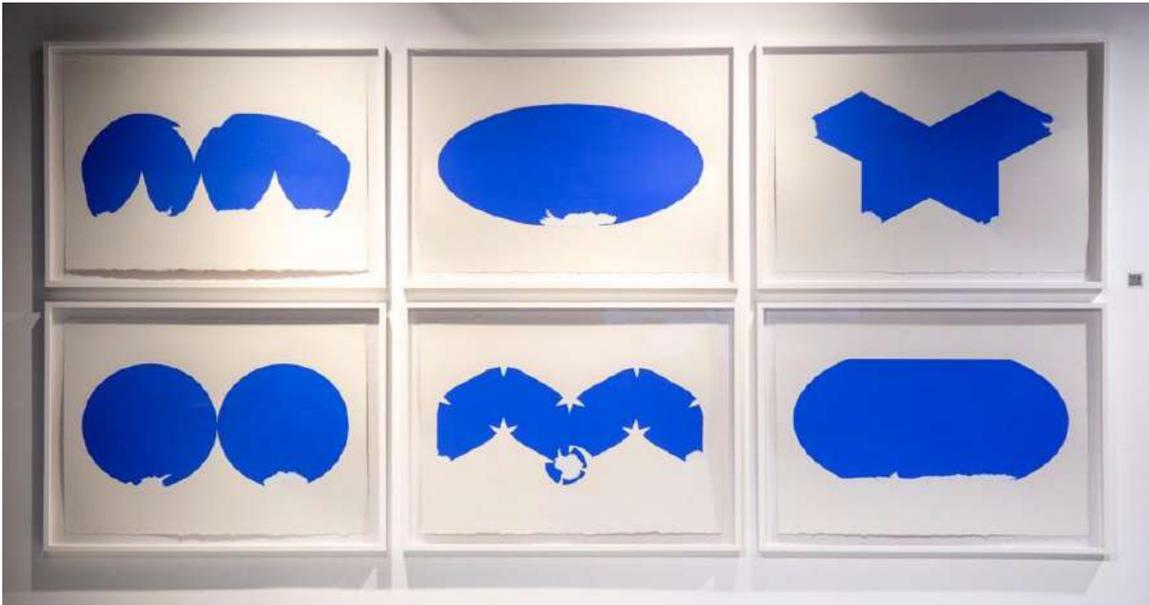
<sup>106</sup> Carroll, L. (1876) *La caza del snark* (Xavier Laborda trad.) [edición bilingüe] Barcelona: Mascarón, 1982.

La cartografía forma parte de un proceso ideológico mediante el cual se construye una imagen del mundo que justifica un orden social establecido e interesado. Problematizar ese orden es cuestionar el modelo eurocéntrico, blanco, patriarcal y antropocentrista de la modernidad que se nos ha ido imponiendo en el transcurso de la historia. Sobre estas cuestiones se publicó en *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory* editado por Martin Dodge, Rob Kitchin y Chris Perkins en 2009, que incorpora las ideas de, entre otros, Deleuze, Guattari, Latour o Haraway y que no tiene otro objetivo que el de plantear una nueva forma de cartografía en un estado más allá de la representación (*post-representational*), ligándola a la evidencia de un sin número de identidades de las que ahora somos conscientes, a los cambiantes espacios de la experiencia y la lógica performática (mapping) y que no resuelve las representaciones del mundo, pero amplía en mapa de posibilidades al momento de hacernos una(s) idea(s) de(l) mundo.

El colectivo Art & Language creó una serie de conexiones entre la práctica de archivo y la cartografía, cuestionándose los procesos de recolección de datos y su posterior representación. *Map to Not Indicate* es una serie de tres imágenes impresas que juegan, desde la ironía, con las convenciones cartográficas establecidas de marcar los límites geográficos del mundo y que también se traducen, como veremos en próximo capítulo, a los límites reales del mundo. Junto con el título de la obra, *Map to no indicate* (Mapa de no indicación, en la parte inferior de la primera imagen, se incluye un listado con las áreas geográficas que los artistas habrían eliminado del mapa. Los territorios visibles en esta obra son solamente Iowa y Kentucky delimitados por dibujos que señalan su representación cartográfica y que aparecen flotando, sueltos, perdiendo relevancia espacial y siendo, metafóricamente, expulsados del orden que los sitúa en la geografía. Pere Noguera también borra los mapas y con ello las divisiones geopolíticas y que se han ido estableciendo en el transcurso de la historia y que corresponden a los mecanismos de expansión, borrado o encogimiento de asentamientos humanos sobre el planeta. Este orden que conforman las divisiones políticas del mundo, plasmados en mapas típicos de colegio, se modifican acá con el gesto de Noguera. En unos en particular que representan la Península Ibérica y Europa, utiliza una técnica inventada y bautizada por él mismo como “enfangada”, aplicando una capa de barro a la superficie del mapa. De este modo, cuando el barro se seca, se hacen visibles nuevas líneas que dividen el territorio y sustituyen las fronteras políticas impuestas por los humanos. Luca Vitone también asume la posibilidad de reinventar el espacio a la vez que recalca la imposibilidad de representar el mundo según ha sido entendido por la ciencia. Lo hace en su

obra *Carta atópica*, enmudeciendo un mapa, borrándole todo tipo de toponimia. Este mapa de escala 1:25.000 representa así un territorio real pero imposible de identificar porque no ha perdido sus nombres y en el que pueden suceder, o la necesidad de buscarle su par confrontando la referencia literal de sus formas o buscar en la memoria y la imaginación para recordar y crear ese mismo territorio, pero de otra forma.

Con estas especulaciones, creo que las obras de Carrol, Klein, Martin, Art&Lenguage, Noguera y Vitone comparten con mis *Proyecciones Cartográficas* la pulsión de conocer el territorio más allá de las ideas preestablecidas, cuestionando el orden político de la representación del mundo, revirtiendo las fuerzas del poder desde lo simbólico y apelando a la capacidad imaginativa del ser humano para ver lo mismo de otra forma.



Santiago Vélez.  
Proyecciones  
Cartográficas, 2021.

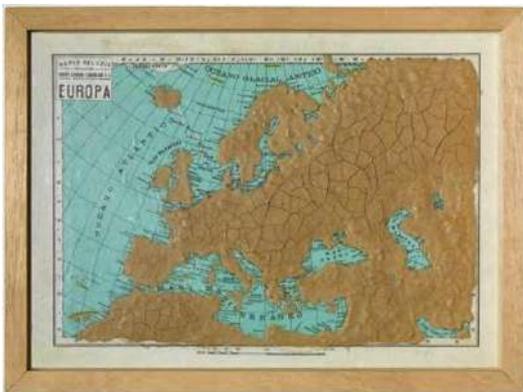
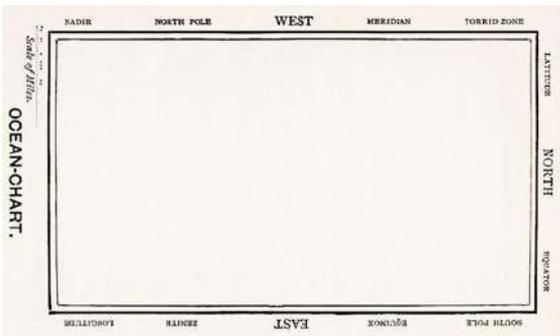


Proyección Cartográfica de  
Aitof.

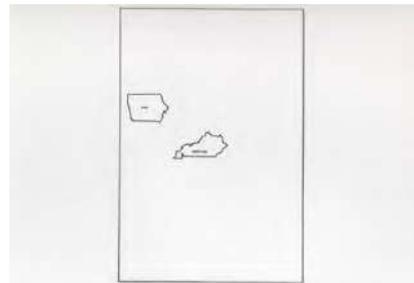
Imagen de referencia

Santiago Vélez.

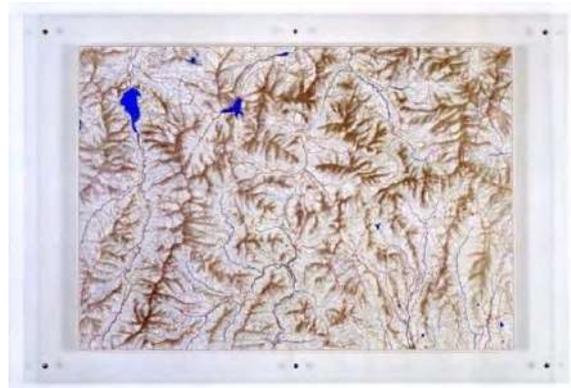
Proyección Cartográfica de  
Aitof. 2021.



- Yves Klein.  
La Terre bleue, 1957.
- Lewis Carroll.  
Mapa Blanco, 1876.
- Pere Noguera.  
Mapa de Europa, 1979.



Map to Not Indicate, 1957. Luca Vitone. This artwork is a minimalist map consisting of two irregular shapes, one in the upper left and one in the center-right, within a rectangular frame.



Kris Martin.  
Globus Terraq̄ii, 2006.  
Art & Language.  
Map to Not Indicate, 1957.  
Luca Vitone.  
Carta atópica, 1988-1992.

#### 4.1.2\_ Intentos fallidos de trazar un mapa

*¿De qué hacer un atlas? De las cosas, de las personas, de los seres, de los cuerpos... que no se pueden concebir de otra forma.*

*¿Quién no sabe que el término ecología quiere decir, en sentido literal, teoría o discurso de la casa de los seres vivos? Del lugar de la morada, del hábitat... en suma, lugares propicios y propios de los seres dotados de vida.*

*Serres, Michel. Atlas.*

Al aproximarme a un territorio desconocido, reconozco en mí lo que Diana Padrón, en su tesis de doctorado *El Impulso Cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017*, ha denominado “el impulso cartográfico del arte”<sup>107</sup>, que sugiere el descrédito del mapa moderno y la necesidad de acercarse al territorio a través de una lectura más compleja de las realidades que allí se yuxtaponen, abriéndome a una forma más variopinta de cartografiar y reclamando una nueva forma de reinterpretar el espacio-territorio y reconfigurar el imaginario geográfico del lugar, a través de mi propia experiencia.

*Busqué piedras que tuvieran una línea blanca y empecé a hacer un mapa de la Antártida. No lo terminé. No me gustó nada y acá estoy, sin saber aún de qué hacer un atlas. Van solo 2 días de trabajo, pero siento que no avanzo.*<sup>108</sup>

¿Cuánto tiempo necesitaré para conocer este territorio tanto como para poder retratarlo? Era una pregunta que a menudo interrumpía la cotidianidad de mi estancia en la residencia en la Antártida. Con ese tipo de cuestionamientos, empezaba a introducir el concepto “tiempo” dentro del impulso cartográfico que yo había relacionado, única e ingenuamente, con el concepto espacio. Para Martin Heidegger la triada clave para definir una idea de territorio sería “construir, habitar, pensar”<sup>109</sup> y parafraseando a Padrón podríamos señalar una estrecha relación entre “habitar” (morar) con la permanencia en dicho lugar (demorarse) creando así un “arraigo” o relación con el lugar.<sup>110</sup> Sin embargo, Carl von Clausewitz, por su lado, definió

---

107 Padrón Diana. (2018). *El Impulso Cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017*, ha denominado “el impulso cartográfico del arte. Disponible en [https://www.academia.edu/41009745/El\\_Impulso\\_Cartogr%C3%A1fico\\_Comportamientos\\_cartogr%C3%A1ficos\\_del\\_arte\\_contempor%C3%A1neo\\_en\\_la\\_era\\_del\\_capitalismo\\_deslocalizado\\_1957\\_2017](https://www.academia.edu/41009745/El_Impulso_Cartogr%C3%A1fico_Comportamientos_cartogr%C3%A1ficos_del_arte_contempor%C3%A1neo_en_la_era_del_capitalismo_deslocalizado_1957_2017).

108 Vélez, Santiago. A modo de diario o simplemente apuntes para Erika – Día 3. Antártida 2020.

109 Heidegger, M. (1951). *Construir, Habitar, Pensar* (Jesús Adrán Escudero y Arturo Leyte trad.) Barcelona: La Oficina, 2015.

110 Padrón, Diana (2018). Op. Cit. p.81

el “sentido de lugar” como: “[...] la capacidad para formarse con rapidez una representación geométrica correcta de cualquier porción de territorio y, en consecuencia, para encontrar en cualquier momento, de modo ajustado y fácil, una posición en él. Esto constituye, evidentemente, un acto de la imaginación.”<sup>111</sup> Conocer el territorio “realmente” tendría que ver con mi capacidad de imaginación poniendo el foco en mi experiencia y relación con él. Esta idea me llevó a asumir un abanico de metáforas a la hora de pensar la cartografía.

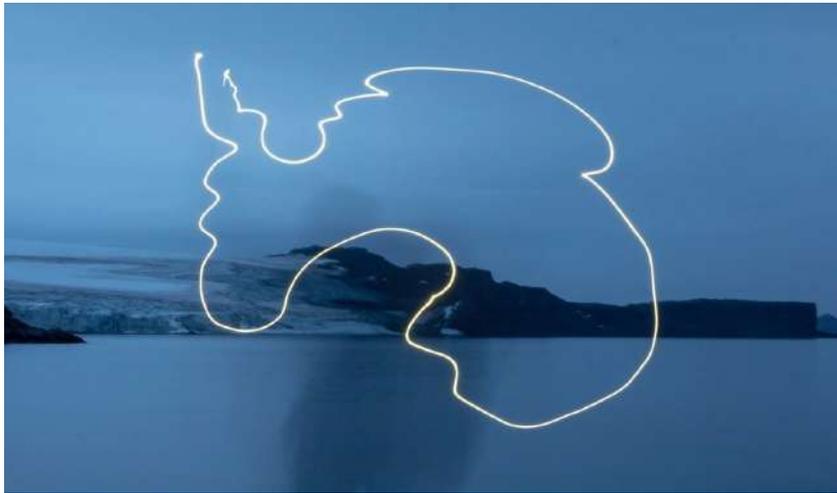
Sentí, quizás, que necesitaba un mediador entre el territorio y yo, alguien que lo conociera más, desde antes o desde otras nociones de conocimiento que no se parecieran nada a las mías. Los otros expedicionarios antárticos, mis compañeros en este viaje, eran la mitad científicos, la otra mitad logísticos y militares ecuatorianos a cargo de la Base en la que nos albergábamos. Algunos de ellos ya habían estado varias veces en la Antártida y cada uno tenía una misión específica: los logísticos eran mecánicos, médicos, cocinero, marinos, mantenimiento, etc., mientras que los científicos iban por asuntos más específicos: tomar muestras de piedras en diferentes espacios del territorio circundante de la base y georreferenciar los puntos exactos de la extracción para reconocer posteriormente los espacios geológicos desde donde se tomaban dichas muestras que posteriormente se estudiarían en los laboratorios del continente americano; medir los niveles de radiación solar proporcionales a la latitud del Polo Sur y su variable perpendicularidad con respecto al sol; calcular la distancia focal con respecto a la variable visibilidad atmosférica con el fin para instalar un faro en las costas de la Isla de Greenwich ; trazar las rutas de navegabilidad de las aguas en diferentes distancias con respecto a las costas de las islas circundantes; cuantificar el impacto climático en el espesor de los glaciares; en fin, muchos y muy variados objetos de estudio en los que yo me iba informando poco a poco y según mis compañeros me iban compartiendo. Los acompañé en todas las salidas de campo a las que tuve oportunidad de ir e iba aprehendiendo también de sus procesos de investigación, metodología y análisis.

Con *Intentos fallidos de trazar un mapa*, utilizo diferentes estrategias de esos científicos y sus prácticas, para lograr el objetivo de mi propia investigación. Inspirado en la práctica del ingeniero óptico que estudiaba todo lo relacionado con luz y la visibilidad porque necesitaba tener la precisión indicada para la instalación de su faro, decido salir durante varias noches sin que el terrible frío o la tenue oscuridad fueran un impedimento, para recrear de memoria y en el aire a modo de dibujo sobre la nada, la silueta de la Antártida con la luz de mi móvil,

---

111 Clausewitz, C. (1832). *De la guerra* (Carlos Fortea Gil trad.) Madrid: Books4pocket, 2015 p. 42.

en frente de la cámara fotográfica que había programado con el obturador abierto durante 20 o 30 segundos cada vez. No recuerdo cuántos intentos fallidos fueron... en algunas ocasiones no dibujaba bien la silueta, en otras mis movimientos no eran lo suficientemente ágiles, en otras el tiempo de obturación se hacía corto, en otras mis pasos para llegar al frente de la cámara eran torpes entre las piedras, y en otros más, el temor de algún ruido ciego que salía de alrededor me paralizaba un poco. Verme a mí mismo en medio de la noche, si se puede llamar noche a tres horas de oscuridad con un espectro de luz en el horizonte, dibujando en el aire y de memoria una silueta de un territorio que desconocía, me hacía sentir tan fugaz como la línea de luz que intentaba trazar y que solamente sería perceptible a través de una exposición larga de la cámara. ¿Cómo el cambio de escala en el tiempo puede hacer visible lo invisible? Fui consciente que mi presencia en la Antártida sería imperceptible y fugaz, aunque para mí estuviera siendo una de las experiencias más significativas de mi vida.



Santiago Vález.  
Intentos fallidos de  
trazar un mapa, 2020.

*Me gusta la idea de usar el territorio sin poseerlo. (...) Un paseo marca el tiempo con una acumulación de pasos. Define la forma de la tierra. Camino los caminos y veredas para trazar un retrato del país. Mis caminatas son sobre el tiempo real, la distancia o los materiales, no sobre la ilusión en la pintura de una visión fija.*

LONG, Richard (1985-1986). «Interview with Martina Giezen».

Me seguía uniendo a las salidas de los investigadores geólogos que tomaban muestras rocosas que luego estudiarían en los laboratorios de su universidad en Ecuador. En su práctica, georeferenciaban cada una de las muestras que recogían identificando el punto exacto de la extracción en el mapa digital que luego articulaban en sus aplicaciones de cartografía digital y directa. Pensé que caminar y georeferenciar mi recorrido podía ser una forma de conocer mejor el paisaje y a la vez, crear, de nuevo, un mapa. Busqué un lugar de la isla que fuera llano o por lo menos, sin muchos quiebres geográficos y allí me dispuse a caminar intentando, de forma fallida nuevamente, crear con mi recorrido a pie suelto la silueta del mapa de la Antártida con el GPS en mi mano. Mientras caminaba intentaba ser consciente del vínculo que estaba creando entre mi cuerpo y el paisaje en el que estaba inmerso, aunque esa dualidad mental, la de ser consciente de mi conexión con el paisaje a la vez que era consciente de estar creando un mapa con mis pasos, no fue para nada fácil.

Richard Long utilizó su propio cuerpo para medir el espacio y el tiempo. Al andar registró “los cambios de la dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos, de aquello que hemos llamado el espacio percibido.”<sup>112</sup> En su obra *A line made by walking*, Long camina una y otra vez sobre un prado creando una línea recta trazada únicamente por su caminar. Luego toma una cámara fotográfica y registra la huella que su cuerpo y su acción han dejado sobre el terreno y en el paisaje. Aunque en la imagen no aparezca su cuerpo, se percibe la presencia prolongada de éste convirtiendo su huella al caminar en una práctica estética. La huella desaparecerá, la hierba volverá a crecer y su acción habrá sido fugaz e imperceptible.

En 1995, Francis Alÿs realizó una acción en São Paulo llamada *The Leak* que consistía en caminar desde una galería de arte, haciendo un recorrido alrededor de la ciudad para regresar nuevamente a la galería creando una línea en el suelo que surgía de un chorreón continuo que salía de una lata abierta de pintura azul. Esta acción la repitió en 2004 en Jerusalén usando

---

112 Padrón, Diana. (2018) Óp. Cit. p.328

pintura verde. Alÿs caminó a lo largo de la frontera conocida como 'la línea verde', que Moshe Dayan dibujó a lápiz en un mapa en 1948 al finalizar la guerra entre Israel y Jordania. En la guerra de los Seis Días de 1967 está dejó de ser la frontera de estos dos países, cuando Israel ocupó territorios habitados por palestinos al este de esa línea. Esta acción de Alÿs fue documentada y exhibida a través de un audiovisual y con ella, el artista quería reflexionar sobre el papel de los actos poéticos en situaciones políticas violentas y cómo la producción del espacio tiene implicaciones históricas.

Puedo imaginar la extrañeza de los soldados israelitas que miraban a un joven caminando con una lata de pintura verde goteando delante de ellos, tal como me miraban, probablemente, los científicos que me vieron caminar por el terreno abierto y pedregoso de un lado a otro con un aparato de geolocalización en la mano. Long creó una línea donde antes no había ninguna marca. Alÿs siguió el rastro de una línea dibujada en lápiz sobre un mapa. Yo intenté crear, desde la memoria, la línea que delimita el vasto territorio sobre el que me hallaba. Tres líneas que permanecieron de forma distinta en el espacio y en el tiempo: la de Long duró poco, pronto la naturaleza la borró apropiándose de nuevo del territorio caminado; la de Alÿs hizo retroceder en el tiempo a ese territorio, volviendo a la memoria de unos años donde allí había una frontera; y mi línea, nunca existió en el territorio, solamente en mi mente y en el rastro que registró el geolocalizador. El tiempo y la memoria se impregna en el espacio de distinta forma en las tres obras.

Lo que entendemos por “territorio” no consiste solamente en una superficie, consta también de una profundidad que le da el tiempo. En nuestra contemporaneidad hemos separado el espacio y el tiempo, cartografiando solamente teniendo en cuenta el primero. Sin embargo, no siempre fue así, antiguamente los mapas se creaban según medidas de tiempo: tantas horas de camino o tantas jornadas por el río<sup>113</sup>. El historiador Karl Schlögel rescataría la consigna del geógrafo Friederich Ratzel “En el espacio leemos el tiempo”. Deberíamos leer y representar los espacios en su complejidad, teniendo en cuenta la trama de espacio-tiempo que en ellos sucede, pero para ello la ciencia no sería la encargada de cartografiar sino el arte, como manifestó Franco Farinelli cuando se preguntó:

*“¿La próxima geografía será realmente una geografía? [...] Si aún existe alguna forma de geografía, será un trabajo de artistas, será una geografía capaz de inventar nuevos esquemas expresivos, nuevas*

---

113 Crone, G.R. (1956) Maps and their Makers Londres: Hutchinson's University Library.

*figuraciones lógicas, nuevas imágenes y nuevos conceptos emancipados de aquello que Ritter condenaba como la "dictadura cartográfica".*<sup>114</sup>

Gilles Deleuze y Félix Guattari definieron que existe un espacio del nómada que no puede ser representado por un mapa porque "solo está marcado con trazos que se borran y se desplazan con el trayecto"<sup>115</sup>. Esta variabilidad del espacio, que exploramos tanto Richard Long, Francis Alÿs y, modestamente yo, en nuestras obras estaría ligada a una nueva concepción cartográfica más abierta, que conecta varias dimensiones del territorio, que desmonta una idea estática del mapa y altera la supuesta objetividad de la cartografía.

---

114 Farinelli, F. (1999) "La globalizzazione" en I viaggi di Erodoto, n. 40 (diciembre 1999 / enero 2000) p. 164

115 Deleuze, G. & Guattari, F (1980) Mi Mesetas, capitalismo y esquizofrenía. Pre-Textos.



Santiago Vélez.  
Intentos fallidos de  
trazar un mapa, 2020.



Richard Long.  
A line made by walking, 1967.  
Francis Alÿs.  
The Green Line, 2004.

*“El paisaje no es solo escenario, sino parte del drama; no es pasivo, sino activo; no es estático, sino que cambia; no es solo objeto de contemplación, sino el lugar de la acción”.*

*Martínez de Pisón*

Christian Fernando Mejía y Ernesto Antonio Camacho son dos físicos con quienes compartí largas horas de conversación en la base ecuatoriana Pedro Vicente Maldonado en la Isla de Greenwich en la Antártida. Su interés era investigar cómo llega la radiación en el sur del planeta para comprender las diferencias con la radiación que llega a Ecuador, su país y que básicamente se evidencia en perpendicularidad en su país, Ecuador, y en la tangencialidad en ese polo de la tierra. Para estudiar la radiación habían llevado algunos instrumentos electrónicos como magnómetros, manómetros y sensores de temperatura, sin embargo, los instrumentos que miden la radiación, los pirheliómetros o piranómetros, son muy costosos y estos científicos ecuatorianos, ni las universidades que los llevaban hasta allí, no tenían los recursos para poder comprar uno de esos y menos llevárselo para probarlo en la Antártida. Así que se crearon por sus propios métodos un instrumento que pudiera medir la radiación de otra manera. La máquina que idearon, hecha con arduinos y sensores de fácil adquisición, no funcionó como querían y no fue sino, tal vez, hasta los últimos dos días que logran ponerla a funcionar y mientras tanto, ellos insistían en hacerle arreglos, mover cables, soldar piezas y así, salir de nuevo e insistentemente a probarla y probarla volviendo cada noche al laboratorio para hacerle algunos ajustes más.

Me contaron que los colores oscuros absorben la radiación solar, por eso, alrededor de las piedras más oscuras que se hallaban sobre la nieve, se creaba un perímetro libre de nieve que obviamente se descongelaba por este efecto. Yo pensaba que este efecto de redondeo sin nieve se debía a una especie de calor que almacenaba la piedra y resultó que es por la radiación (lo que se me hizo muy evidente luego al pensar más en el asunto ya que las piedras, con ese clima, no podrían generar una reserva de calor para lograr ese efecto). Cogí entonces un alambre oscuro en lo que encontré en el almacén de materiales y herramientas que había en la base y cree, a mano, el mapa de la Antártida. Fui luego a una zona por donde casi nunca pasábamos en las salidas de campo y donde la nieve estaba blanca, reluciente e intacta. Dejé el alambre con la forma de la Antártida sobre el suelo y regresé a los 3 días, durante los cuales, y efectivamente como si fuera una comprobación científica más, la radiación había dejado en

la nieve la huella del perfil de la Antártida que dibujaba el alambre creando una idea de territorio cartográfico que se impregnaba sobre un territorio físico.

Esa marca en la nieve apareció porque hice uso de los nuevos conocimientos que me transmitían mis compañeros científicos y que al final consistían en activar los mecanismos propios de la naturaleza, provocando que la superficie sensible de la nieve se impregnara de la radiación solar. Mi función entonces fue la de activar y registrar, la naturaleza hizo el resto consiguiendo que, en un acontecimiento momentáneo (tres días en este caso), un cuerpo se impregnara de otra corporeidad y mutara, haciendo realidad aquella aseveración de Gilles Deleuze según la cual “una pintura es menos una ventana sobre el mundo que un montaje en una superficie”. Dándole voz así a las materias vivas y a sus propios principios activos, para crear con ello una huella del mundo vivo a través de una especie de alquimia poética.

Otros artistas se han acercado a la naturaleza también desde unas voluntades accionistas, sin gestos grandilocuentes, recolectando las huellas que las propias materias originan. No buscaban una confrontación con la naturaleza, sino establecer unas correspondencias, cohabitar en ella para proveerse de un conocimiento que traslada al artista de espectador a perturbador. Andy Goldsworthy se acostó en el suelo justo cuando empezaba a llover y permaneció allí hasta que la lluvia cesó. Luego se levantó de un salto, vio la marca que había dejado su cuerpo al interferir entre la lluvia y el suelo y registró la huella con su cámara. Repitió esta sencilla acción en distintos tipos de superficies, urbanas y rurales, creando así su serie *Rain Shadows* que, como señaló la curadora Molly Donovan, "la variada exploración de las sombras corporales de Goldsworthy tiene una referencia más profunda: aborda la relación del hombre y la naturaleza, así como la oposición de la figura y el fondo en la base de nuestra visión, lo que sugiere que la visión dominante de el hombre como figura contra el fondo de la naturaleza necesita corregirse".<sup>116</sup>

La artista cubana Ana Mendieta también inscribió su cuerpo en distintos paisajes, desarrollando una dinámica visual en la cual la naturaleza y su cuerpo, representado por su silueta, se entendían en una relación de soberanía. La aparición de las huellas surgía de acontecimientos en los que su silueta y distintos materiales orgánicos como el agua, el fuego, la pólvora, el hielo y la sangre se vinculaban y diluían. Según Nancy Spero, cada proyecto de Mendieta relacionado a la serie *Siluetas* era un ritual íntimo y potente:

---

<sup>116</sup> <https://www.theartstory.org/artist/goldsworthy-andy/>

*“Sola con sus herramientas, se iba caminando al sitio elegido, se tumbaba y marcaba su cuerpo en la tierra, cavaba unas zanjás que luego rellenaba con pólvora y las encendía para que ardiesen con locura. Celebrando la pequeña silueta embarrada de una abstracta figura de mujer. Un ritual violento, pero a la vez contenido. Eventualmente el terreno cubría los rastros de la acción, así que su arte se erosionaba, y la tierra volvía a su estado anterior”.*<sup>117</sup>

La artista se inscribió sobre la tierra para constituir y extender su corporeidad, y al mismo tiempo, constituir sus propios territorios.

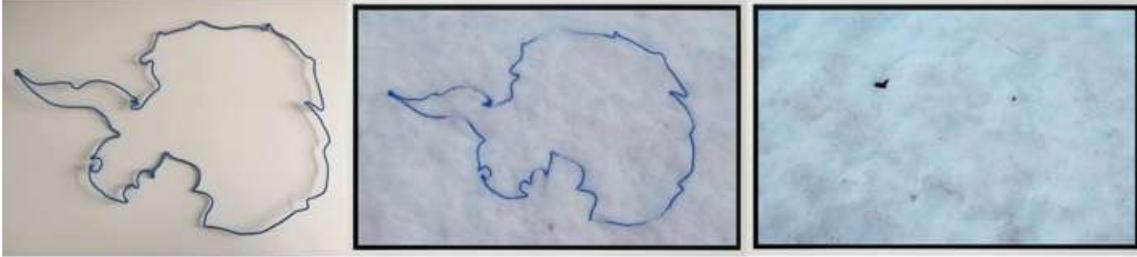
En una entrevista realizada en 1985 por Joan Marter, Mendieta explicó sobre su obra *Imagen de Yagul*, que: *la forma en que pensé en eso fue hacer que la naturaleza se apodere de mi cuerpo, de la misma forma en que se ha apoderado de los símbolos de civilizaciones pasadas. Significa que la naturaleza es la cosa más poderosa que existe [...] La energía es la naturaleza también [...] Y esta es la cosa más sobrecogedora para mí.*<sup>118</sup> Mendieta fue separada forzosamente de su lugar de nacimiento y manifestó, en varias ocasiones, que la relación que ella establecía entre su cuerpo y la naturaleza tenía que ver con la necesidad de vincularse de nuevo con la Madre Tierra, de donde fue exiliada, y sentir que pertenecía a un lugar.

Para aproximarme al territorio antártico utilicé los conocimientos de los científicos que me acompañaban, como mediadores entre el territorio y mis ideas. Me apropié de los procesos y las teorías de la ciencia para generar mi propio vínculo con el espacio en el que estábamos. Comprendí, tal como critica Bruno Latour, que la ciencia genera su conocimiento a través de la experiencia, manteniendo el binomio sujeto/objeto y natura/cultura, permaneciendo el científico como un observador de lo que acontece. Me entusiasmó mucho entender a la naturaleza como un ente cambiante y con una participación activa en la construcción del relato sobre ese espacio en particular y sobre el mundo en general. Así fue como entendí el espacio, como un “lugar practicado”, abierto a concebirse como un “espacio relacional”, donde interactúan tanto los “bio-poderes” (Foucault) como los poderes culturales, conformando un “espacio compartido del relato” (Benjamin).

---

117 Spero, Nancy. Tras el rastro de Ana Mendieta. En: Ruido, María. Ana Mendieta. Euskal Herria: Nerea, Pp. 93

118 Faba-Zuleta, P. (2020) El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 133-154.



Santiago Vález.  
Intentos fallidos de  
trazar un mapa, 2020.



Andy Goldsworthy .  
Rain Shadows, 1984 –  
Ana Mendieta.  
Siluetas, 1973 – 1980.

### 4.1.3\_ Bellas Durmientes

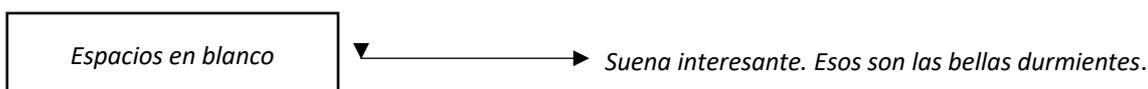
*“El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.”*

*Bourriaud, 2008.*

Durante esa estancia en la Antártida recopilé mis impresiones sobre lo que iba sucediendo cada día en un cuaderno que llamé “A modo de diario o simplemente apuntes para Erika”. El 24 de enero escribí “

*“Hoy fuimos a la Isla Dee, queda al frente de la base, pero al salir, no se veía nada. Es impresionante esta ceguera del entorno. Antes de salir descubrí en un mapa de las islas pequeños espacios en blanco con el texto “Sin levantamiento”. Supe que son las “bellas durmientes”<sup>119</sup>, esos espacios que aún no han sido cartografiados. Me encantó descubrirlo ahí. En la isla todo es abrumador, tanto por la bruma como por el paisaje. Nos esperaban unos leones, o tal vez eran lobos, marinos. Los percibimos por su ruido, sino se perdían y camuflaban entre el gris del paisaje. Caminamos un poco, tomé muchas fotos del paisaje, aunque la mayoría se ven blancas por la niebla. No consigo la emoción de la creación, me siento en un proceso de campo muy lento, queriendo ver más y más.”*

Dos páginas más adelante escribí:



La obra *Bellas Durmientes* surge de un compendio de aspectos que se describen en el párrafo anterior. Por un lado, como alusión a los espacios aún no cartografiados de la Antártida y, a la vez, como un intento de recrear la sensación de no ver absolutamente nada por la espesa niebla que invadía el paisaje. Conservando el patrón de las cartas geográficas, pero utilizando fotografías de los paisajes antárticos en su lugar, intervengo los vidrios del marco creando rectángulos blancos a través de la técnica de chorreado abrasivo sobre esos vidrios en los segmentos a intervenir. Así consigo, en una misma pieza, transmitir la sensación de “estar

---

<sup>119</sup> Los cartógrafos llaman bellas durmientes a los espacios en blanco de los mapas.

perdido” que comparten tanto la imposibilidad de ver y ubicarse en un lugar específico, como la posesión de un mapa con un territorio sin cartografiar y, además, la sensación de estar en un proceso creativo que no avanza.

Me sentía perdido. Del paisaje veía la niebla, del mapa veía el vacío y de mi proceso creativo veía una desazón mezclada con premura de un tiempo que veía agotarse. Quise recrear o escenificar más bien, esa sensación presentando una narración especulativa sobre la niebla, con la conciencia, como diría Bruno Latour, de que la estética juega un papel central en la visualización de "cuestiones de interés" y no solo cuestiones de hecho. Es así como utilizaría un elemento del clima, la niebla, y un elemento de la cartografía, las bellas durmientes, como materiales estéticos para recrear dos experiencias sensoriales propias: la de la vista que se nublaba literalmente en el afán de captúralo todo con la cámara y la mental que se obnubilaba en la prisa de resolver el acto creativo.



Santiago Vélez.  
Bellas durmientes, 2021.

Otros artistas han adoptado elementos del clima como principal material para sus expresiones sensoriales, la mayoría en de ellos en instalaciones que, además, incluyen contribuciones de científicos, programadores, técnicos de instrumentos, redes sociales o los propios caprichos del clima. *Condensation Cube* es una de las obras primerizas de Hans Haacke que utiliza el fenómeno atmosférico de la condensación como elemento pictórico. La obra consiste en un cubo de plexiglás transparente, herméticamente sellado, de treinta centímetros por lado que contiene aproximadamente un centímetro de agua. Debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, el agua se condensa creando vapor y gotas que se desplazan por las paredes del cubo creando formas y dibujos acuosos. De este modo, la obra siempre está mutando, equiparando la obra a un organismo vivo, tal como explicó el artista cuando dijo “Las condiciones son comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede preverse con precisión”<sup>120</sup>. Esta idea estaba influenciada por la *Teoría general de sistemas* de Ludwig von Bertalanffy, donde comprendía que un organismo vivo es un sistema abierto que cambia continuamente dependiendo de su diálogo o interacción con el entorno. Aunque las formas que dejan las estelas de agua, las gotas y el vapor, están condicionadas por su entorno inmediato, la presencia humana también forma parte de ese entorno, ya que, según la proximidad del espectador, éste puede modificar la obra sin saberlo. Es así como Haacke incorpora al espectador en la obra de arte de una manera innovadora, como un cuerpo físico que la modifica.

Fujiko Nakaya trabaja con la niebla como medio escultórico. En sus obras efímeras utiliza el elemento niebla como perturbador en la visibilidad de los paisajes, colaborando de manera sutil con el agua, la atmósfera, las corrientes de aire y el tiempo. La artista japonesa también introduce al espectador en la obra invitándole a transitarla, rodearla o atravesarla con su cuerpo. Igual que sucede con el *Condensation Cube* de Haacke, las *Escultura de Niebla* de Nakaya cambian y se transforman con la interacción del entorno y de las personas. Si hace viento o sol, si hay más o menos personas, si se camina por aquí o por allá. Según las palabras de la artista “La niebla hace que las cosas visibles se vuelvan invisibles y las cosas invisibles, como el viento, se vuelven visibles”<sup>121</sup>. Borrando las fronteras de lo visible y también la separación entre ciencia, arte y tecnología, su trabajo nos invita a pensar, mediante una experiencia física

---

<sup>120</sup> <https://blogbibliotecacid.wordpress.com/2020/08/01/condensation-cube-1965-2006-2013-de-hans-haacke/#:~:text=El%20propio%20Haacke%20lo%20explic%C3%B3,York%2C%20octubre%20de%201965>.

<sup>121</sup> <https://www.clotmag.com/news/exhibition-fujiko-nakaya-nebel-leben-at-haus-der-kunst-munich#:~:text=Fog%20makes%20visible%20things%20become,face%20of%20the%20climate%20crisis>.

y sensorial directa, sobre los vínculos entre lo humano y lo natural. En sus obras, la sensación de vulnerabilidad o de “haberse perdido” se hacen presentes ante el efecto de deslocalización de la niebla.

Foucault define al espejo como un no-lugar, “*Me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, soy una especie de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente*”<sup>122</sup>. Ese juego psicológico entre el espacio y el sujeto también sucede en la obra *Four Mirrored Cubes* de Robert Morris. Los cubos se mimetizan con el entorno creando una sensación de expansión del espacio y proponiendo un juego entre lo real y lo ficticio. Atrapan el espacio y se vuelven invisibles. Esa mimesis con el lugar, expulsa al sujeto negándole la posibilidad de construir el espacio según su percepción, para poder hacerlo solo a través de un juego de ilusiones. De esta forma la realidad deja de ser antropocéntrica, pues la posición del sujeto ya no importa para la comprensión del lugar. Morris nos deja fuera de lugar.

Captar la experiencia compleja de sentir un paisaje y proponérsela al espectador es el reto que también asume el artista japonés Nobuhiro Nakanichi con su serie *Layer Drawings*. Durante un periodo de tiempo determinado fotografía un paisaje, como por ejemplo un bosque neblinoso, captando los cambios perceptibles que van surgiendo en ese lugar y con ese fenómeno atmosférico. Luego monta las fotografías en paneles de metacrilato transparentes y crea una instalación cronológica y segmentada por capas de la experiencia de percibir dicho paisaje. Así consigue que los espectadores perciban en el espacio los acontecimientos del paisaje. La captura de esos momentos cotidianos presentados de forma acumulada a través de estas piezas que conforman la instalación, permite al espectador experimentar la naturaleza efímera del tiempo, cerrando la brecha entre el arte y la vida a través de imágenes inmersivas y basadas en los fenómenos naturales que se acercan lo más posible a la forma en que podríamos percibirlos en la realidad.

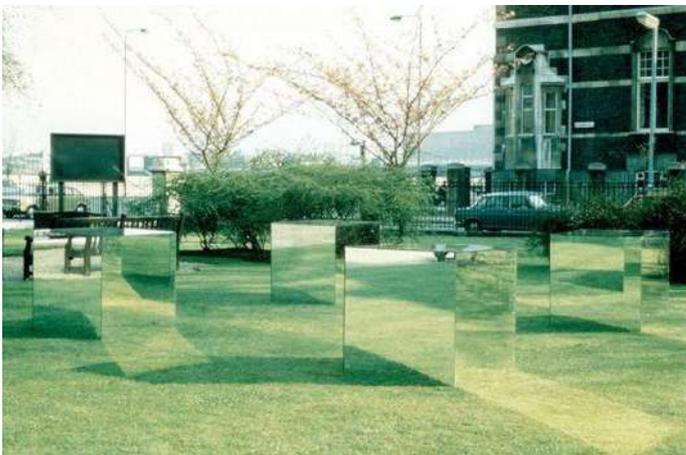
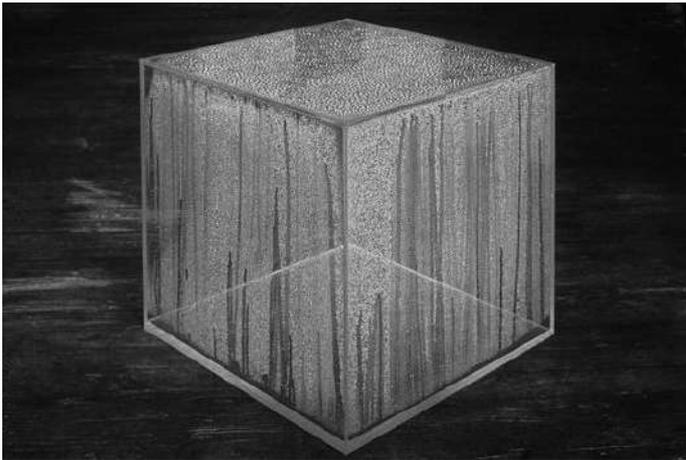
Esa invitación a experimentar en propia persona la belleza de la naturaleza se hace presente también en la obra *Beauty* de Olafur Eliasson, en la que crea un arcoíris en movimiento para que el espectador pueda experimentarlo de manera personal. Eliasson, sin embargo, no se conforma con que experimentemos la belleza, sino que, además, quiere que seamos

---

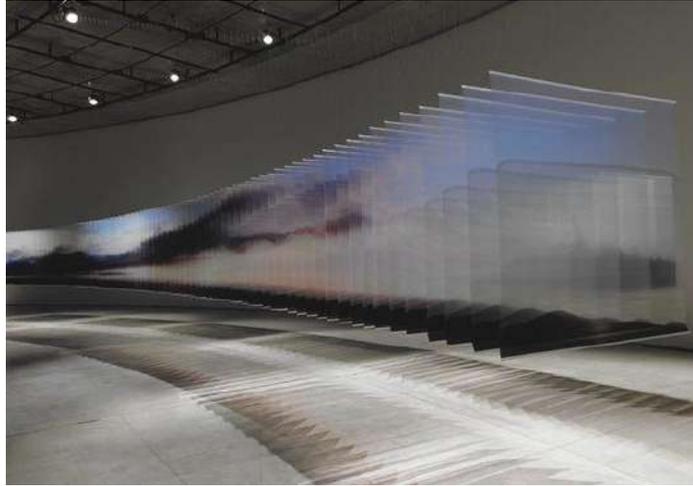
<sup>122</sup> <https://www.bloghemia.com/2019/06/de-los-espacios-otros-por-michel.html#:~:text=El%20espejo%20es%20una%20utop%C3%ADa,estoy%20ausente%3A%20utop%C3%ADa%20de%20espejo.>

conscientes de ella. Por eso, deja al descubierto a propósito todo el dispositivo que lo crea: la manguera, el foco de luz blanca, el foco de colores... Él lo llamó “verte a ti mismo sintiendo” al no solamente tener una experiencia sino ser consciente de que estás teniendo esa experiencia. Además, insiste en la particularidad de la obra, según te ubiques en el lugar verás un arcoíris u otro, nunca será el mismo y será distinto del que vea la persona que tengas a tu lado. Con eso el artista nos muestra que las realidades, más allá de su esplendor con individuales y relativas.

Esta serie de obras que le proponen al espectador experimentar un fenómeno natural, ya sea la condensación, la niebla, el espacio, el tiempo o el arcoíris, a través de distintas estrategias de mimesis, evidencian o cuestionan la relación que existe entre el sujeto que observa e interactúa y el fenómeno natural en sí mismo. No son obras que hablan del fenómeno natural, sino de nuestra relación con ese fenómeno en particular. Y eso es lo que intenté plasmar en las *Bellas Durmientes* al poner al espectador frente a unos paisajes antárticos abrumadores y esplendidos y, sin embargo, imposibilizarle la vista. No los puede ver porque entre ellos dos está la niebla, está la sensación de pérdida, está una noción no cartografiada del territorio.



Hans Haacke  
Condensation Cube, 1963-1968.  
Fujiko Nakaya  
Escultura de Niebla de Nakaya  
Robert Morris  
Four Mirrored Cubes, 1965.



Nobuhiro Nakanichi  
Layer Drawings  
Olafur Eliasson  
Beauty, 1993.

#### 4.1.4 \_ Paisajes Glaciares

*“Quizá nos fuera conveniente pasarnos más días y más noches sin que nada se interpusiera entre nosotros y los cuerpos celestes; que el poeta no pensara tanto bajo techo, ni el santo se enclaustrara tan prolongadamente. Los pájaros no cantan en las cuevas”.*

*Henry David Thoreau*

Uno de los expedicionarios con los que compartí más horas de conversación y más horas de frío fue Iván Vallejo, un experimentado montañista ecuatoriano que se precia por ser uno de los pocos seres humanos de la tierra que han escalado “los 14 ochomiles”<sup>123</sup> sin oxígeno. Sin duda alguna toda una proeza. Entre las conversaciones, salidas, recorridos o simplemente ratos de compañía, en un momento anodino expresó, mientras miraba a los glaciares, que este era un lugar mágico no solo por lo recóndito, inhóspito y virgen, sino también porque era de los pocos territorios del mundo en los que se juntaban, de esta forma el agua dulce y el agua salada. Agua dulce de los glaciares y agua salada del mar.

La obra *Paisajes Glaciares* recoge esa mirada casi científica pero sí muy poética del montañista, constituyendo un fragmento de ese insustancial encuentro. Para hacerlo y motivado por la necesidad de comprobarlo, fui donde la cocina de la base y con el beneplácito del cocinero, empecé a ser mezclas básicas de agua con sal y de agua con azular en mi libreta. Finalmente, ya en mi estudio y seis meses después, pude concretar esos primeros acercamientos a esa idea en la que el glaciar se dibuja con azúcar y, por otro, el mar con su propia sal. Sigo pensando que fue un gran acierto haber llegado a esa sencillez, haberme desprendido del artificio y reducir la obra a lo fundamental de esas palabras que tanto me impactaron. Recuerdo con gran felicidad las sensaciones que experimenté al estar junto con Iván, tapados con capas de ropa, respirando frío, en frente de esos gigantes blancos y compartiendo esta apreciación estética de su percepción de ese espacio. Podría ser que esta especie de facultad poética se desarrolle mejor cuando nos relacionamos con la naturaleza en términos no instrumentales, cuando tenemos una relación afectiva con la tierra y se da una exploración sensible de la intemperie. La obra, quizás, tendría que haber sido ese momento.

Henry David Thoreau nos propone un pensamiento estético que promueve la mistificación de la Naturaleza, criticando la aspiración racional de los humanos de contener la Naturaleza

---

<sup>123</sup> Las 14 montañas que superan los 8.000 metros de altura sobre el nivel del mar.

y señalando que se puede encontrar su esencia desde la vivencia. El filósofo estadounidense desvirtúa el reconocimiento intelectual y utilitario de la Naturaleza y se centra en la interiorización del valor de sus principios a través de la apreciación trascendente. Desde su poesía, Thoreau busca un acercamiento simbólico a la Naturaleza. No parte de una acepción previa de “naturaleza” o de “apreciación estética de la naturaleza” sino que se mueve por una eterna búsqueda del misterio que se presenta desde un hecho particular hasta intentar apreciar la totalidad de ella. Quiere esbozar los caracteres de un principio absoluto transgrediendo sus límites materiales, sensibles y representacionales. Por eso, no centra su interés en los fenómenos o leyes científicas, sino en la función particular de un ser vivo en un ecosistema tratando principios estéticos como el cambio y la fuerza vital. Busca la evidencia interna de un ente universal. Su método no se basa en la objetivación sino en la presentación poética, es decir en la descripción de acontecimientos que permiten intuir principios superiores.

Dreiser escribió en “El pensamiento vivo de Thoreau” que *“el misterio de la vida de las plantas está emparentado con el misterio de nuestras propias vidas, y el fisiólogo no debe suponer que puede explicar su desarrollo de acuerdo con leyes mecánicas como si pudiera explicar maquinaria que él mismo ha construido”*<sup>124</sup>. La presentación poética de Thoreau está mediada por la interacción, la observación, distintas formas de intuición y la contemplación. Se apropia así de una “intuición estética” que no es una forma racional de conocimiento sino una experiencia dada como evidencia del orden superior de la Naturaleza. Él no intenta convertir una apreciación en una representación objetiva, no quiere acotar lo observado, quiere trascenderlo a una experiencia emocional. Quiere sentir la “comunidad con el todo”.

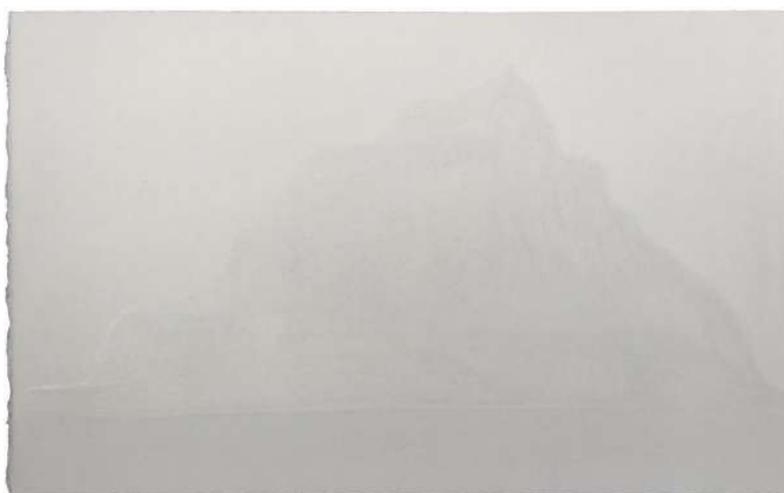
Cuando Iván me hizo ser consciente de lo insólito que es el encuentro entre el agua dulce y el agua salada pensé en la afirmación de Thoreau cuando escribía que “el acto de reparación de los detalles conlleva notar en cada uno de ellos la eternidad”<sup>125</sup>. El filósofo asume que la belleza salvaje es una epifanía del ser superior que es en sí misma la Naturaleza. En sus escritos, la Naturaleza primigenia, creadora y, al mismo tiempo, destructora y agreste está ejemplificada en paisajes sentimentales, anímicos, a veces personificados, imágenes que en últimas quieren proyectarse al interior, a un hombre sensible entregado a los peligros y atractivos de la belleza salvaje. Por esto para Thoreau hay belleza tanto en la vida como en la destrucción y decadencia. Su síntesis es que la intuición y contemplación estéticas suspenden

---

<sup>124</sup> Dreisser, T. (1980). *El pensamiento vivo de Thoreau*. L. Echávarri (trad.). Buenos Aires: Editorial Losada.

<sup>125</sup> Thoreau, H. D. (2005). *Walden o la vida en los bosques*. Buenos Aires: Editorial Cátedra

toda racionalización de la Naturaleza, dejando sin sentido la intención de dominar lo visibilizado y enfatiza, más bien, el reconocimiento de unos principios superiores a los que el humano está sometido y del que forma parte, como un agente más en la trama de la vida.



Santiago Vélez.  
Paisajes glaciares: de agua  
dulce y agua salada, 2021

Para Herman de Vries<sup>126</sup>, “las cosas mismas, hablan de sí mismas, tienen una realidad que es concreta”<sup>127</sup>. El artista holandés utiliza la tierra como material pictórico para hablar sobre sí misma y el lugar donde fue encontrada. En su obra *From earth*, la tierra es reducida a polvo y untada con los dedos en papel blanco en formas geométricas. La obra no pretende ser la representación de la tierra, sino que ésta es utilizada como un material cargado en sí mismo de significado que se manifiesta en la experiencia del color y la textura hablándonos de un lugar. Así el artista nos propone acercarnos a un territorio estableciendo una experiencia estética con el material natural que lo compone y creando una relación sensible entre materia y espectador, entre naturaleza y cultura. La obra está compuesta por más de 2.400 muestras de tierra y están dispuestas según criterios de similitud y diferencia, sin categorías rígidas. Las diferencias y similitudes entre las distintas tierras nos hablan de las diferencias y similitudes entre diferentes territorios: el tipo de plantas que allí crecen, los minerales que la componen, los usos que le dan a esos territorios, etc. Lo que nos muestra de Vries es un catálogo de composiciones y usos de suelos. Él no quiere observar, delimitar ni representar un paisaje, sino que quiere proponer un acercamiento a la naturaleza misma a través de sus huellas, es decir, de los frotamientos de los materiales que componen dicho territorio. La naturaleza se percibe por sus sustancias, existe por sí misma, no necesita de un observador o quien la represente. No necesita del ser humano para ser, ella ya es.

de Vries busca energizar la sintonía espiritual del espectador con la naturaleza, y en esto su proyecto es similar a los de Wolfgang Laib. Este artista recoge polen de avellano en los bosques y prados cercanos a su casa en un pequeño pueblo en el sur de Alemania y lo expone en forma de cuadrados de distintos tamaños en el suelo. Su creación se concibe como un ritual que contiene un proceso cíclico que se repite año tras año: comienza con la siembra del alimento, su cuidado, la espera de su crecimiento, la recolección del polen, su utilización y su reciclaje para volver a empezar. Por la ciclicidad presente en la obra, su arte tiene cualidades perdurables y eternas vinculándose en el proceso orgánico de la vida. Se trata entonces de un proceso que intenta preservar el sentido de pureza que nos conecta con la mística de la naturaleza, presente en varias culturas y religiones. La materia que utiliza es el polen no modificado, siendo de por sí, esencia espiritual y no únicamente vehículo para su expresión. Laib ha afirmado que “*el polen es el comienzo potencial de la vida de la planta. Es tan simple, tan hermoso y tan complejo como esto. Y, por supuesto, tiene muchos significados. Creo que todos los*

---

<sup>126</sup> El artista prefiere usar su nombre en minúsculas por una convicción de suprimir las jerarquías.

<sup>127</sup> [https://www.artforum.com/uploads/guide.001/id22650/press\\_release.pdf](https://www.artforum.com/uploads/guide.001/id22650/press_release.pdf)

*que viven saben que el polen es importante*<sup>128</sup>. El artista alemán resignifica el polen más allá de su utilidad y lo deviene símbolo de la vida.

Así como las anteriores relaciones, la acción circular de Laib se conecta a su vez con Óscar Muñoz, artista colombiano, en su obra *Re-Trato*, un video de 28 minutos proyectado en bucle en el que se ve una mano humana dibujando con pincel y agua un rostro sobre una losa de cemento calentada por los rayos del sol. Los trazos de agua, al ser impregnados sobre la superficie caliente, desaparecen de aquello que sería su soporte y la mano que queda repitiendo la acción una y otra vez para evitar que se pierda esa imagen imposible de aprehender. “He intentado con mi trabajo acercarme a ese instante crítico y decisivo de salvación o destrucción de la imagen; dónde se fija, o no, para formar parte del pasado”<sup>129</sup>, dice el artista. Esta obra nos muestra, de una forma muy sutil y poética, la realidad de un país donde las violencias y las desapariciones son plasmadas en rostros que aparecen y desaparecen de los medios de comunicación y de nuestra memoria. En este caso, la memoria histórica depende de la terquedad de una mano que no desvanece en su intento de fijar la imagen una y otra vez, recordando el mito de Sísifo, como apunta José Roca en el libro *Óscar Muñoz: entre contrarios*.<sup>130</sup>

De lo místico a lo político, hay un salto en el uso poético de los materiales entre las obras de Laib y Muñoz, a las que podríamos sumar también en correspondencia secuencial de la última, la obra *Constitución* de Fernando Prats, que utiliza el humo como elemento pictórico que le permite capturar huellas y pulsiones de la memoria de un país, en este caso el suyo, Chile. El 18 de octubre de 2019, Chile despertó en un movimiento social que promueve un cambio profundo del modelo neoliberal y cultural en el cual ha estado sumergido por décadas. El artista entra en el contexto de las manifestaciones de Santiago registrando la materialidad, los lenguajes visuales y los signos de resistencia a través de lo que él llama “geologización pictórica”, la pintura como un agente movilizador, “una superficie activa que funciona a través de capas que se abren a nuevos desplazamientos”<sup>131</sup>. Busca un espacio de creación libre de juicio, en el que el azar sirve como fuerza reveladora de una realidad que es plasmada, en este caso, con el humo de una trinchera registrando un

---

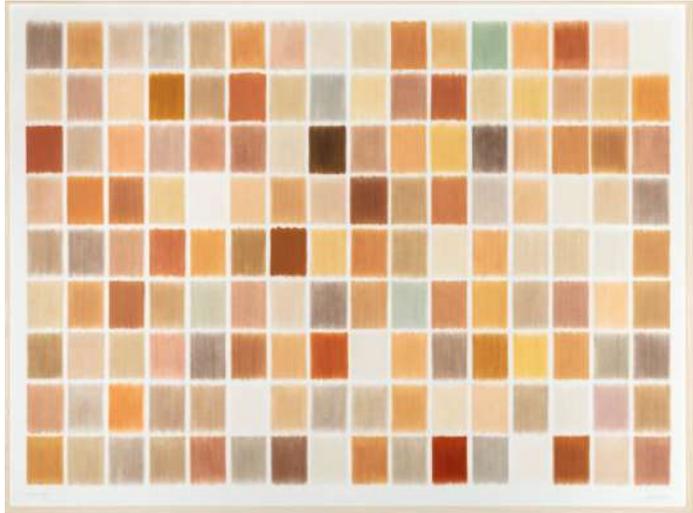
<sup>128</sup><https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1315#:~:text=Laib%20has%20stated%20that%20%E2%80%9Cpollen, knows%20that%20pollen%20is%20important.%E2%80%9D>

<sup>129</sup>[https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422\\_803600.html#:~:text=%E2%80%9CHE%20intentado%20en%20mi%20trabajo,que%20nos%20bombardean%20a%20diario.](https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html#:~:text=%E2%80%9CHE%20intentado%20en%20mi%20trabajo,que%20nos%20bombardean%20a%20diario.)

<sup>130</sup> Vale recordar que Sísifo fue quien, condenado a perder la vista por su astucia, se ve confinado a empujar una gran piedra cuesta arriba para nunca alcanzar la meta por más intentos que produjera, pues la roca siempre volvía a caer.

<sup>131</sup> <https://artishockrevista.com/2020/10/05/fernando-prats-primera-linea/>

acontecimiento momentáneo. Esta obra es testimonio activo de ese acontecimiento y, a la vez, una realidad manifiesta sin intervención material pero sí conceptual, recordando cuando Deleuze nos dice que “una pintura es menos una ventana sobre el mundo que un montaje en una superficie”. Deja que el acontecimiento se represente a sí mismo dándole voz a las materias y los principios activos que la componen.





#### 4.1.5\_ Paisajes Antárticos

*“En tanto no esté medido, el espacio es descomunal, salvaje, indisciplinado, indómito, vacío, inconmensurable. Solo medido es doméstico, franco, disciplinado, entrado a razón, razonable, razonado. Solo territorializado es el espacio dominable y dominado, espacio de dominio”.*

*Karl Schlögel, En el espacio leemos el tiempo.*

El paisaje polar es cambiante y muta constantemente a una velocidad inusual, se escapa continuamente de nosotros. Pareciera el último rincón del planeta que no se deja dominar, o al menos, esa es la esperanza que encontré cuando lo miraba estando allá. Este territorio es narrado y retratado por los imaginarios populares de una manera simplificada y con una visión sesgada, muchas veces provocada por intereses particulares de todo orden. Las imágenes colectivas que proyectamos sobre estas tierras suelen romantizarlas como lugares de salvación o de “nuevo mundo”, como zonas que hay que cuidar o proteger, proyectando al humano como un ser valiente que se enfrenta a la hostil naturaleza. Son abundantes los relatos imaginados de estas zonas donde el hombre (blanco, masculino, colonial) se desafía a sí mismo en contra de la naturaleza para salvar al resto de la humanidad. Estas imágenes simplifican y reducen todas las complejidades y riquezas de estos territorios, no solamente en términos de paisaje sino también de los animales, las plantas y las personas que (por temporadas) habitan allí, con sus ecosistemas, su historia y su futuro. Irónicamente, lo que sucedió con el Trópico hace más de 500 años, cuando se colonizaron Las Américas, África y Asia, ha sucedido ya con el Ártico y está sucediendo ahora con la Antártida. Cambian las narrativas, pero la historia es la misma. En nombre de la emergencia climática, expediciones de hombres están explorando “el nuevo mundo”, descubriendo lo inhóspito con en ánimo de entender las complejidades que esconden bajo esas inmensas capas de hielo y así mismo, en las profundidades de sus suelos y aguas. Los humanos llegan a estas tierras sin contar que ellas por sí mismas ya existen, que otros seres ya las habitan y que hay unos ecosistemas que no pueden ser ignorados y mucho menos destruidos.

La colonización de los territorios no es algo único de los humanos, pero la colonización a través del paisaje sí. *“La colonización se da a través de procesos de sucesión primaria, procesos de*

*colonización de roca o suelo donde no hay nada*<sup>132</sup>, explica Asunción de los Ríos, investigadora del Museo Nacional de Ciencias Naturales de España. Se llaman “suelos desnudos” a aquellos que no tienen vida, por ejemplo, los que surgen tras una erupción volcánica o cuando el deshielo de un glaciar descubre un territorio hasta entonces inaccesible. La científica explica que

*“la sucesión consiste en una serie de comunidades donde sus componentes se van reemplazando. Primero llegan los microorganismos pioneros, no sabemos muy bien cómo. Creemos que llega todo lo que puede llegar, pero solo se establecen los que pueden vivir en las condiciones del lugar. Estos empiezan a modificar el suelo y a generar nutrientes a través de su propio metabolismo. Cada vez se va desarrollando más el suelo hasta que es posible que crezcan los musgos y los líquenes, y después las plantas”.*<sup>133</sup>

En las regiones costeras de la Antártida, los líquenes crecen aproximadamente un centímetro cada 100 años. En las regiones más áridas del interior, como los valles de McMurdo, lo hacen a un ritmo de un centímetro cada 1.000 años. La estrategia de supervivencia de los líquenes pasa por la colaboración entre especies y la lentitud.

Sabemos que los humanos operamos con una estrategia distinta, aspiramos a dominar y reducir la terquedad de la Naturaleza en favor del Progreso y la tensión comienza en el plano de las ideas, entre los conceptos de “realismo” y “abstracción”. El concepto de Naturaleza proviene de la idea “origen” o “lo existente”, mientras que paisaje surge mucho después, unida a la experiencia cultural del territorio. Como afirma Berque, Maderuelo y también Glacken, entre otros, el paisaje es esencialmente una construcción cultural, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura. El paisaje no puede separarse ni del que lo construye ni del que lo contempla.<sup>134</sup> W. J. T. Mitchell estableció el concepto de paisaje como herramienta de poder donde se organizan las relaciones de poder y sus significados.<sup>135</sup> En la configuración del paisaje intervienen dos aspectos: la carga cultural de las miradas anteriores, esa carga que nos viene

---

132 Ríos, Asunción. En Samaniego, Juan F. La lenta colonización del líquen frente al acelerado cambio climático. En <https://www.climatica.lamarea.com/antartida-liquen-cambio-climatico/#:~:text=%C2%ABLa%20sucesi%C3%B3n%20consiste%20en%20una,en%20las%20condiciones%20del%20lugar.>

133 Ríos, Asunción. Óp. Cit.

134 Albelda, José Luis y Saborit Víguer, José. “La construcción de la Naturaleza” Generalitat Valenciana, Valencia 1997.

135 Carrasquillo, Rosa Elena. 2019. “La creación del primer paisaje colonial español en las Américas, Santo Domingo, 1492-1548”. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología 36: 61-84.

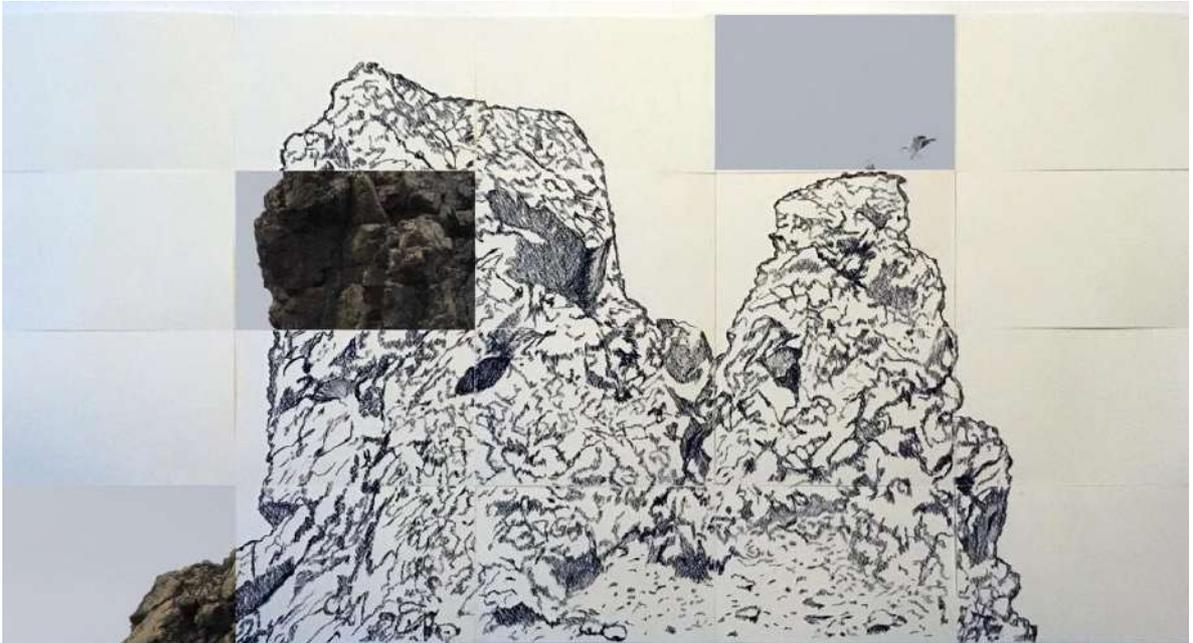
a través de lo escrito y pintado (y ahora fotografiado y filmado) y por otra parte, la interacción del ser humano que habita el medio en un momento determinado de la historia. Mirar, pintar o simplemente existir en el medio supone construir un paisaje cultural, el único posible. Este paisaje ya supone una primera conquista de la Naturaleza, desde el momento en que se nombra y se aprecia como algo físico, desde que se interpreta y se modifica.<sup>136</sup>

Y allí estaba yo, intuyendo desde la experiencia vivencial algunas de estas dicotomías, colonizando la Antártida con mi mirada de artista. Observaba lo que creía era la Naturaleza en estado puro, la no domesticada, sin darme cuenta que física y conceptualmente le estaba dando la espalda a la base científica y militar donde vivíamos. No se puede concebir un asentamiento humano sin una progresiva transformación de su entorno. Estaba siendo partícipe de la antropización de este fascinante territorio, era parte de la ordenación sistémica y conceptual de la Antártida.

Los *Paisajes Antárticos* surgen como registro, memoria y metáfora de la experiencia de mirar en La Antártida. Un territorio contemplado, y por lo tanto convertido en paisaje, que en cualquier momento se escondía tras una densa niebla que borraba todo lo visible, como si se estuviera escabullendo de ser domesticado por mi mirada colonial de fotógrafo expedicionario. Lo que percibía era una ensoñación tipo espejismo que confrontaba una dualidad entre un indescriptible territorio real y uno imaginado desde la ficción. Y así lo expreso en estas composiciones bidimensionales, yuxtaponiendo las memorias fotográficas que tengo de ese paisaje con los grafismos que surgen de mi imaginación al intentar completar lo que tenía delante pero no vi.

---

136 Albelda, José Luis y Saborit Viguier, José. Op cit.



Paisajes Antárticos.  
Dibujo en tiza sepia  
sobre papel acuarela  
y fotografía a color  
en papel satinado.  
70 x 125 cm. 2020

Desde el 2001, el artista colombiano Alberto Baraya ha recolectado plantas artificiales y las ha sometido a las disecciones taxonómicas propias de la catalogación botánica de las colonias creando su *Herbario de plantas artificiales*. Replicando los hábitos de la mirada científica, fragmenta, descompone y recompone las muestras botánicas artificiales que recoge de sus viajes y las complementa con dibujos y anotaciones que pretenden explicar las funciones de las partes que componen cada una. Su colección de naturaleza artificial utiliza las herramientas de estudio de los naturalistas, pero lo hace con un objeto artificial y fijando sus propias pautas taxonómicas, pautas que se relacionan más con el uso que se le da, que con la misma planta. Su aspiración es coleccionar, comprender y gobernar la “Naturaleza”, aunque los elementos que disecciona son artificiales y encontrados en restaurantes, salas de espera, funerarias, peluquerías, edificios, entre otros. Este sistema de catalogación absurdo juega, a través de la parodia, con las ansias de conocimiento, y por ende de colonialización que tenemos los humanos sobre lo natural poniéndolo a dialogar con lo artificial. El artista cuenta, y doy fe de ello, que las láminas botánicas surgidas de la *Expedición Botánica de la Nueva Granada* que comenzaron a publicarse en Colombia en los años 50, se exhibían en los 70’s en las paredes de las casas de familia mezcladas con toques de patriotismo, veracidad científica, religiosidad y *belleza tropical*. Así se construía una falsa identidad nacional que se alejaba, de forma extraordinaria, de la cruda situación política, económica y social que ha vivido el país desde casi toda su historia.

La naturaleza, que admiramos como algo distinto a lo artificial, está en realidad ordenada por la mano del humano, constatando que todas las construcciones culturales son artificiales. Bajo esta premisa presenta también su proyecto *Estudios comparados del paisaje*, una serie de pinturas de vistas panorámicas que fueron pintadas por otros artistas en otros momentos. Su intención es convertir esas pinturas en objetos, por eso las interviene con elementos ficticios, normalmente animales, que deconstruyen la narrativa de dicho paisaje. Como explica el artista, “*algunos de esos paisajes-impresiones funcionan como etapas en las que desarrollo comentarios de interés personal y social. La migración de las especies, por ejemplo, o la calificación de especies exóticas se inscriben en la tradición literaria y gráfica de la fábula*”.<sup>137</sup>

---

137 Baraya, Alberto. En <https://artishockrevista.com/2019/01/23/alberto-baraya-estudios-comparados-de-paisaje/>



## 4.2\_ Visibilizar el cambio

### 4.2.1\_ Así muere un glaciar, así nace un río

*“La alteración de los patrones meteorológicos resultantes del calentamiento del clima debe abordarse como hechos reales, como problemas sociales y como narrativas imaginativas e inimaginables a la vez”.*

*Wallace-Wells*

Esta forma artificial que tenemos de percibir la naturaleza nos ha llevado a una separación de ella comprendiéndonos, a los humanos, como algo distinto, algo *elevado*, como diría Yayo Herrero. Nuestro afán por conquistarla reside en dominar y controlar los procesos naturales, el entramado genético, la diversidad y la espontaneidad. Como apunta José Luis Albelda:

*“La dicotomía Cultura-Naturaleza se establece a partir de una aparente independencia con respecto al medio, que se concreta en la capacidad de dominar aspectos de su mecánica, de ordenar su entorno y explotar las materias primas para sostener una Cultura que comienza a ser urbana y permite referirse a la Naturaleza como lo otro, lo que ya no es propiamente su medio cotidiano”.<sup>138</sup>*

La Antártida se percibe, estando allí, como uno de los pocos lugares del planeta donde “lo natural” y “el origen” aún se pueden entender en un mismo plano. Allí donde el dominio humano no es tan evidente, todavía, somos capaces de percibir el planeta como un organismo frágil y complejo, a veces impredecible, con sus propios ritmos y sensibilidades, susceptible a cualquier modificación. Recuerdo bien el impacto que me causó encontrar a pocos metros de la playa un empaque plástico de perfume con marca e inscripciones en lenguaje asiático. Lo recogí atónito preguntándome cómo podría haber llegado hasta allí. Algunos de mis compañeros de expedición, entre ellos los científicos ya descritos y los militares marinos que administran y hacían funcionar la base, me dijeron, tal vez especulando, que era muy factible que esa basura hubiera viajado miles de kilómetros a través de las corrientes oceánicas desde el país asiático de origen; que lo hubiera arrojado un barco que pasaba por las Islas Shetland del Sur de la península antártica o que, también arrojado por un barco a mucha distancia de estas islas, hubiera navegado desprendiéndose de los cúmulos de basura que se van formando

---

<sup>138</sup> Albelda, José. La construcción de la Naturaleza: diferentes miradas. Dentro de Grupo de Estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea. Matadero, Madrid.

en alta mar y que ya sobre el Océano Pacífico tienen una isla de basura de dimensiones significativas. La interconexión planetaria me fue revelada con ese insólito encuentro y las múltiples posibilidades que suscitaba esa presencia en ese lugar. Escribí en mi cuaderno que a la vez funcionaba como diario “aquí lo idílico se congela y se hace palpable la crisis ambiental y el cambio climático”.

En varias conversaciones que mantuve con los científicos coincidíamos en el sentimiento de responsabilidad, estar en la Antártida era un privilegio, pero sobretodo, una gran responsabilidad. Esta experiencia nos convertía en embajadores y cómplices de este continente blanco y nos ponía en el rol de hacer partícipes y conscientes a los demás de los efectos de nuestros actos. Los científicos me comentaban que los actuales procesos de desequilibrio ecosistémico no siempre presentan una causalidad sencilla y no se explican desde una iconografía lo suficientemente definida. Les resulta difícil transmitir el cambio climático, por ejemplo, al tratarse de algo omnipresente con una causa etérea: la emisión de un gas de efecto invernadero, el CO<sub>2</sub>, íntimamente vinculado a nuestro modelo de desarrollo y estilo de vida dependiente del petróleo. Me comentaban ellos, además, que a la mayoría de las consecuencias del calentamiento global de origen antrópico, como huracanes, sequías o inundaciones, las hemos naturalizado quitándonos de encima la responsabilidad y que suceden, además, en periodos de tiempo dilatados, por lo que no percibimos el vínculo causal.

El predominante lenguaje científico no llega, con sus alarmantes números, incuestionables estadísticas e implacables tantos por ciento, a la mayoría de personas y por tanto no suscita, una respuesta emocional a la altura de la emergencia. La divulgación de la ciencia no está mediatizada aún y, por tanto, empecé a cuestionarme cómo podía contribuir a comunicar, de forma más comprensible, la idea de que hemos traspasado los límites y que ello conlleva consecuencias irreversibles si no introducimos cambios drásticos en nuestro modelo civilizatorio capitalista y antropocéntrico. ¿Cómo podía traducir la complejidad del discurso científico a claves divulgativas social y emocionalmente comprensibles? Tendría, quizá, que apelar a la empatía.

La empatía es una capacidad inherente al ser humano y deriva de la palabra alemana “Einführung” que traduce la expresión “sentirse dentro de”. El término fue empleado por primera vez en 1873 por el filósofo Robert Vischer en su ensayo de estética titulado *Sobre el*

*sentimiento óptico de la forma*, para identificar la capacidad del observador de proyectar su sensibilidad en un objeto de contemplación y así potenciar la fruición de una obra de arte.<sup>139</sup> Identificarse con el otro, participar de sus reacciones emocionales, sentirse dentro del otro. Quisiera entender la empatía desde un enfoque interobjetivo, al estilo Latour, más que intersubjetivo. Así podría apelar a las relaciones entre los instrumentos conformados tanto por naturaleza como por cultura, esos sistemas híbridos a los que Bruno Latour apunta como colectivos más-que-humanos (acoplamientos humanos y no humanos) que forman ensamblajes socio-naturales. De este modo podría repositonar el sistema atmosférico como algo político y no como un receptáculo pasivo sobre el que los humanos actuamos. Llamaría así al cuidado de los ecosistemas no sólo porque nos interese vitalmente su preservación, sino porque respetamos sus características de identidad, evolución, estética, biodiversidad y equilibrio natural. También, evidentemente, por el sentimiento de pertenencia y coparticipación.

Comencé a crear una serie de obras que pretenden establecer vínculos de identificación y cercanía de carácter emocional y que, a su vez, sirvieran como vectores para cambiar la visión y la relación utilitarista y antropocéntrica del sistema civilizatorio dominante actualmente. Quiero así contribuir a la construcción de una sensibilidad empática hacia la biosfera (conciencia biosférica) y en la transición hacia una cosmovisión de interdependencia. Empecé por el final, asomándome a esa idea de que “el fin del mundo está cerca”. Si estuviera cerca, seguro estaría en ese momento en la Antártida. La idea de colapso se ha asociado popularmente con “El Apocalipsis”, último libro del Nuevo Testamento en la Biblia cristiana. Pero la palabra original en griego — apokalypsis— significa en realidad desvelamiento o revelación. En el final se nos revela lo que siempre estuvo allí, aunque escondido.

El filósofo argentino Dario Sztajnszrajber, en un interesante video plano secuencia donde la filosofía y la danza contemporánea se funcionan para crear una especie mecanismo de difusión del pensamiento un tanto disruptivo<sup>140</sup>, expone que el colapso, lejos de ser el final, resulta siempre una oportunidad. Alude el hecho de que, tras colapsar, todo se recompone edénicamente y que éste es un principio que están acogiendo los movimientos

---

139 Albelda, José; Sgaramella, Chiara. “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico”.

140 <https://www.youtube.com/watch?v=t4m0NxuU0sg>

revolucionarios desde hace tiempo. Quise presenciar “el final de todo” en la Antártida y me fui a una zona que ya había visitado algunos días antes y que por sus particularidades de acceso, belleza, proximidad e impactante paisaje había decidido visitar asiduamente para trabajar allí. Era una zona en la que la superficie de un gran glaciar que se estaba descongelando generaba un declive regulado del hielo hasta la superficie de la tierra y que, a su vez, formaba una serie de riachuelos que bajaban a un ritmo abrumador creando entre ellos grandes surcos de agua fluyendo altivamente y que además encerraba una belleza mágica y sobrecogedora. Allí me di cuenta que la Naturaleza nos muestra sus caminos. En un mismo lugar y en un mismo tiempo, el descongelamiento de un glaciar, su muerte, me presentaba el nacimiento de un río. Una transformación que se abre a otras posibilidades, a otras formas de entender nuestro planeta, los ciclos que no se me había sido revelados tan fehacientemente.

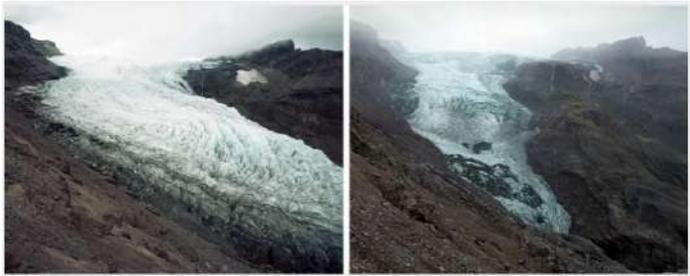


Así muere un glaciar, así nace un río. Video en dos canales. 4K.

Loop. 2021

<https://vimeo.com/441698806>

Olaff Otto Becker y Olafur Eliasson presentan la muerte de distintos glaciares, también en formato díptico, tomando fotografías del derretimiento glaciar en 12 y 20 años, respectivamente. A través de la refotografía constatan el paso del tiempo y el deterioro del paisaje como consecuencia del cambio climático. Intenta devenir una iconografía disuasoria, centrada en la revelación del daño que estamos generando y la anticipación del desastre, para modificar el imaginario colectivo desde las claves del deterioro. Así mismo, *Paisaje cultural sumergido*, una video instalación de dos canales de la artista asturiana Bárbara Fluxá donde nos muestra, por un lado, el embalse Almendra –llamado popularmente El mar de Castilla– y, en el otro canal, cartografías de Argusino, el pueblo que desde 1967 se encuentra sumergido en el embalse. A través de las técnicas sonometría y batimetría, que utilizan el sonido para captar los volúmenes que hay debajo del agua, genera algo parecido a una ecografía en 3D. La artista asegura que presenta dicha realidad desde una reflexión de la memoria histórica en contraposición al desarrollo industrial, en donde la destrucción/producción de viejos/nuevos paisajes debiera ser un hecho consensuado socialmente a través de un sistema equilibrado desde lo económico y político. En las tres obras se aborda la desaparición de un paisaje y la conformación de uno nuevo.





## 4.2.2\_ Cambio Climático

*“La topocrítica parte de la realidad física de los espacios humanos (casa, edificio, zona urbana, ciudad, nación, continente, planeta) para cuestionar los modos de representación que conforman nuestro imaginario y rigen nuestras acciones. (...) El topocrítico es un arte del montaje. Montaje de la información en la instalación investigación, montaje de formas pictóricas, montaje de géneros y disciplinas”.*

*Bourriaud*

Los glaciólogos utilizan balizas, unos tubos plásticos enterrados en los glaciares, para medir el deshielo como efecto del cambio climático. Estos tubos de plástico de colores vivos y similares a los que se usan en las edificaciones para las instalaciones eléctricas o de agua, se “entierran” (debería existir un verbo para designar la misma acción, pero en el hielo) por medio de mangueras de vapor que abren paso en el glaciar y se clavan perpendicularmente hasta seis metros de profundidad. Con ellas al interior de estas grandes masas de hielo, se mide el descongelamiento, nunca el crecimiento. En una de las excursiones que realicé sobre un glaciar enorme que ocupaba casi la totalidad de la isla, me encontré una baliza totalmente descubierta y doblada por la acción del tiempo y del viento que paulatinamente le esculpían su nueva forma. La habían instalado allí hacía nueve años y, en ese tiempo, se había descongelado 5,34 metros de su altura en la superficie de ese gigante glaciar tan inmenso que no sabría describir su dimensión. Estos elementos rojos y anodinos eran la nefasta evidencia de una crisis climática que no tiene reversa. Volví allí durante dos o tres días, le tomé fotos, lo dibujé, le tomé todas sus medidas para poder reproducirla a una escala exacta tanto en dimensión como en forma. Así lo hice, los reproduce en acero inoxidable con pintura roja electromagnética para crear una instalación con varias balizas de distintos tamaños que escenificaran el paulatino descongelamiento del que todos somos ya partícipes, pero en un material rígido y contundente que además me permitirá evidenciar la potencia de esta marca, que como una herida, señala los efectos del cambio climático en los remotos confines de la tierra.

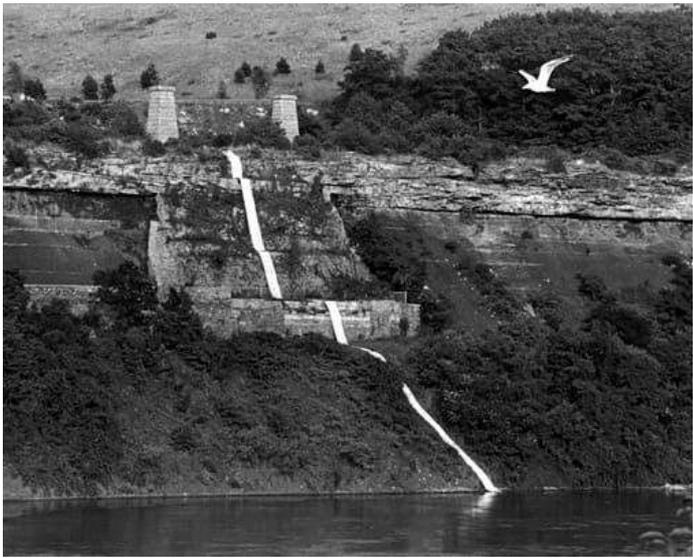




Cambio Climático. Esculturas  
en acero inoxidable con  
pintura electromagnética.  
Dimensiones variables con  
espesor de 4 cm. 2021

Este diálogo con los elementos que componen la realidad física del territorio Antártico consigue enfatizar la idea de lo temporal y transitorio, dando visibilidad a aquello que se escapa a la atención general y que es desapercibida en la mayoría de los casos. El descongelamiento, por silencioso y paulatino que se va generando en las superficies de estos gigantes blancos, pareciera a simple vista o entendimiento que no estuviera ocurriendo y, al deslocalizar estas balizas e instalarlas con incisiones en los suelos de los espacios propios del arte, invito a los espectadores a mirar una realidad que se escapa de su cotidianidad. Haciendo visible lo invisible, me apropio de la memoria de un glaciar que ya no existe y trasciendo, a través del tiempo, el territorio que estoy describiendo.

Olafur Eliasson también visibiliza el paulatino descongelamiento con su obra *Our glacial perspectives* que ha instalado, de forma permanente, en el Monte Grawand, en los Alpes italianos. Comienza en un camino de 410 metros atravesando una cumbre tallada por glaciares. Ese camino está dividido en nueve etapas que corresponden, en escala, a la duración de las edades de hielo en la Tierra. Son nueve estadios que marcan una profunda línea temporal planetaria. Al final del camino, un pabellón hecho de múltiples anillos de acero y vidrio sobresale del borde del Monte Grawand. El espectador puede usar el pabellón como un instrumento astronómico, ajustando su mirada a los anillos que siguen la trayectoria del sol en el cielo, un día determinado, a una hora determinada. Y así Eliasson nos pone, una vez más frente a la realidad del cambio climático. Así mismo lo hizo Michelle Stuart en 1975, cuando desplegó un pergamino de 460 pies de largo de un desfiladero en Nueva York, por donde las Cataratas del Niágara habían fluido en la época del último glaciar de la zona, hace aproximadamente 12.000 años.



### 4.2.3\_ Deshielo

*“Es fundamental comprender que la esencia espiritual se comunica en el propio lenguaje y no a través de él”.*

*Walter Benjamin*

Al buscar terrenos en común entre las artes y las ciencias, a través de instrumentos y prácticas compartidas, me topé con el proyecto GLIMS: mediciones globales de hielo terrestre desde el espacio, (<http://www.glims.org/>). Se trata de una plataforma diseñada para monitorear los glaciares del mundo utilizando, principalmente, datos de instrumentos satelitales ópticos. Si bien todavía no han incorporado datos de los glaciares antárticos, esta herramienta ya cuenta con la medición de 90 glaciares del resto del mundo en lugares como el Himalaya, los Andes, los Alpes y principalmente en el Ártico. Esos datos científicos, ilustrados con bellísimos diagramas interactivos, me parecieron fundamentales para comprender el aspecto sistémico de la estructura de la Naturaleza.

Con una pequeña tergiversación de esta herramienta, quise ampliar la visión científica desde la emotividad de la imagen y comencé una serie de pinturas a escala media que proyectan esta lectura cultural de la Naturaleza como un ente dinámico y no estático y con la idea de incidir en el espectador desde otra noción simbólica. Es así, en pinturas de acrílico sobre lienzo de 150 x 150 cm, como elaboro una serie cuyo objetivo es llegar a la representación a los 90 ya estudiados por el proyecto GLIMS o incluso más si se fuera nutriendo la información con nuevos glaciares que inevitablemente están sufriendo este proceso.

Las pinturas de estas manchas superpuestas de dos tonos de azul que se constatan con dos pequeñas referencias en su parte inferior que con los mismos colores señalan el año del primer dato con el azul más claro y ahora perdido, con el dato de la información más reciente, con el azul más oscuro y del que inevitablemente se presagia su compresión a la actualidad. Datos como 1967 - 2009, 1870 – 2016 o 1975 – 2018 generan una dislocación temporal de espacios en los que inevitablemente, el transcurso de los años más la afectación del ambiente, generan marcas en la tierra y que acá evidencio de estos frágiles lugares.

Como las machas del Test de Rorschach, estas pinturas abstractas a simple vista pero muy figurativas en su precisión científica, esconden las formas de quienes sirven de modelos para mostrar dos momentos, el idílico pasado confrontado al trágico presente y del que, como si

fuera un test psicológico que espera una interpretación que ya no busca mariposas, murciélagos, personas o siluetas ocultas en las imágenes para definir cualidades o trastornos de personalidad, intenta mostrar la imagen de lo que nos espera, de un vacío programado de unos de los lugares que más proveen el agua que bebe el planeta. Son manchas que quisiera fueran espejismos que realidad pero que en definitiva nos muestran la distopía que la afectación climática está inventando para nosotros.



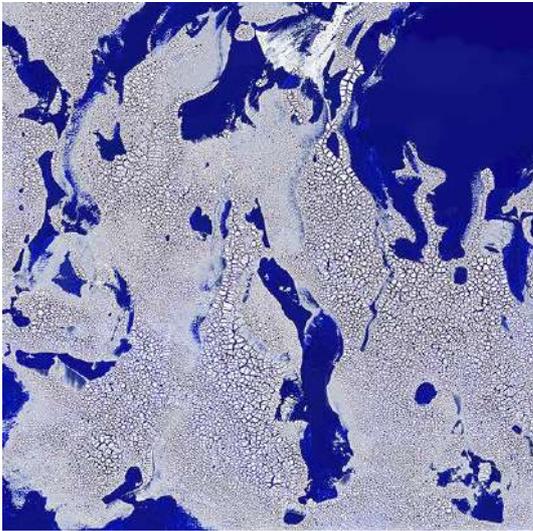
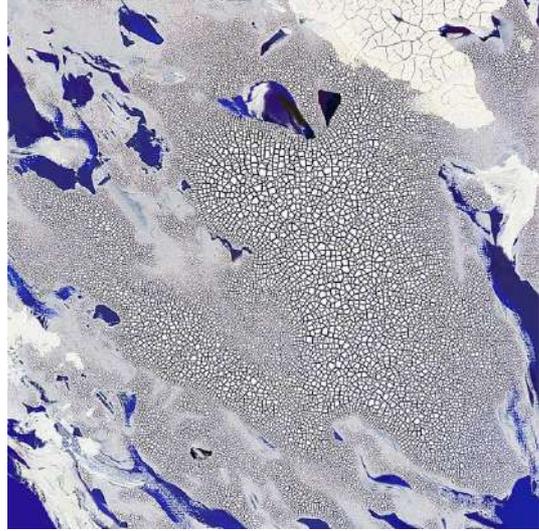


Deshielo – Glaciar Hungu y Merala, Himalaya.  
Acrílico sobre lienzo. 150 x 150cm. 2021.

Deshielo – Glaciar Fitz Roi Norte, Los Andes.  
Acrílico sobre lienzo. 150 x 150cm. 2021.

Deshielo – Glaciar Tebenkof – Alaska. Acrílico  
sobre lienzo. 150 x 150cm.2021.

Conectando estrechamente con esta obra, encuentro a Diane Burko, quien es una viajera, fotógrafa, artista y activista, que ha estado documentando la desaparición de los glaciares en pinturas y fotografías a gran escala. Trabaja en estrecha y simbiótica relación con glaciólogos; la artista refleja en su trabajo la ciencia y la urgencia del cambio climático mientras que los científicos quieren comunicar sus hallazgos al público a través del arte. Comenzó pintando “el antes y el ahora” de distintos glaciares, creando yuxtaposiciones que revelan cambios drásticos en sus configuraciones causados por el deshielo y la erosión. Experimenta con la pintura y distintos materiales, como la pasta craquelada, para reproducir distintos tamaños de grietas en el hielo que son visibles desde una perspectiva aérea. En sus pinturas deja que aparezcan ramificaciones espontáneas que ella atribuye al diálogo existente entre los glaciares que pinta y las pinturas en sí mismas. El apego emocional y la celebración romántica de Burko con el retroceso de los glaciares la distingue de otros artistas que han abordado el calentamiento global de una forma menos personal y más objetiva a la información. La serie *Elegy* está compuesta por catorce imágenes fotográficas abstractas, cada una de ellas dedicada a un glaciar en peligro de extinción. El título de la serie hace referencia a poemas o lamentos hacia los muertos, invitando así a considerar la noción de los glaciares en tiempo pasado, aludiendo a una pérdida. El proceso para llegar a ellas comienza pintando paneles de diez pulgadas, experimentando con materiales que le otorguen el efecto craquelado del hielo. Después escanea digitalmente las pinturas y reconfigura el archivo en Photoshop hasta conseguir el efecto que desea. Por último amplía la imagen resultante en una impresión de 30 pulgadas con dos modalidades de colores: cerúleo y azul noche.



#### 4.2.4\_ Calentamiento Global

*“No hay ya Naturaleza. Seguimos partiendo de la contemplación de la Naturaleza, cuando hace ya tiempo deberíamos partir sólo de la contemplación del artificio. Por eso, le dije a Giambetti, todo es tan caótico. Tan falso. Tan desafortunado. Tan mortalmente confuso”.*

*Thomas Bernhard.*

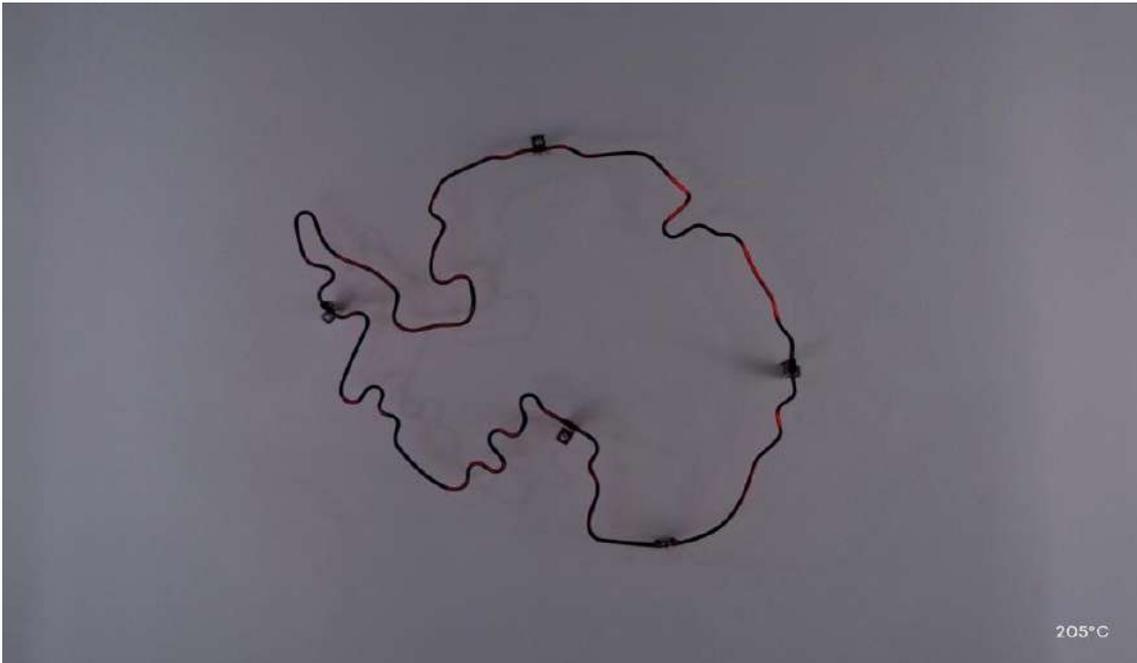
La Antártida en su totalidad está regulada por el Tratado Antártico que es el conjunto de acuerdos y regulaciones que rigen todo lo que suceda por debajo de la latitud 60°S y que incluye todas las tierras y barreras de hielo que allí se encuentren sin afectación sobre la alta mar que lo circunda. Firmado el 1959 en los Estados Unidos inicialmente por tan solo 12 países, ha incrementado su número a 54 de los cuales solo 29 países poseen la categoría de miembros consultivos. Colombia, es miembro del tratado, pero su categoría es la de “no consultivo” por tanto aun no tiene voto sobre las decisiones que allí se tomen. Estas disposiciones refrendadas en el Protocolo de Madrid realizado en esta ciudad en 1991 y que entraron en vigencia en 1998, regula y controla todas las actividades, lugares, espacios y requerimientos que se deben seguir para realizar las actividades de Paz y Ciencia que son como se ha consagrado a este continente.

Para que Colombia, o cualquier otro país, pueda optar por la categoría de ser un país consultivo, debe demostrar actividad científica y de investigación durante mínimo 10 años consecutivos en los que demuestre también el cumplimiento de los protocolos consignados en el tratado y que se ponen en común en reuniones anuales, simposios y seminarios de divulgación de hallazgos y análisis. Después de ello, puede también optar por la creación de una base científica en el lugar que considere pertinente y que cumpla con los requisitos ambientales, técnicos y ecológicos que se disponen en los acuerdos y en concordancia con los demás países que ejercen la actividad en el territorio. Vale la pena añadir también que es el Tratado el que regula a su vez toda la actividad económica y geopolítica de ese lugar, es decir, que es a partir de las disposiciones de los acuerdos que en este sitio no se encuentran colonias de ningún país, naciones fijas, fronteras divisorias como tampoco explotaciones minerales y de recursos en la completa grandeza de su extensión y que su característica más resaltante es la permanente colaboración entre personas de distintos países que llegan en el barco de uno, se alojan en la base de otro, transitan por el aeropuerto que opera uno más o se vuela en el avión de un cuarto, lo que hace que efectivamente se corrobore la inexistencia

de la división política de naciones y se demuestre la verdadera conexión de intereses entre todos las naciones que lo visitan y activan desde sus propias prácticas de estudio e investigación.

A pesar de todas estas directrices, con la cantidad de regulaciones para ir hasta allí, con la infinidad de restricciones, exámenes, protocolos y tareas, es irrisorio encontrarse residuos y desechos como la basura que se encuentra en sus costas. Cómo pueden romper todas las fronteras, marítimas, espaciales, de distancia y llegan hasta allí como si fueran los dueños del mundo para quedarse habitando el espacio del musgo, del líquen, del glaciar o de los pingüinos... Encontrar estas basuras, que generalmente son de productos plásticos, evidencian la precariedad o permeabilidad de las relaciones antárticas, al mismo tiempo que confirman las anomalías que por rebote ejerce el ser humano sobre el planeta. Estos desechos se convierten en pruebas fehacientes de la conectividad planetaria en la que vivimos. Un pedazo de basura en la Antártida conecta con los demás espacios del planeta como el hilo rojo que dicen que tenemos todos los seres humanos en este mundo.

*Calentamiento global* es un mapa de la Antártida dibujado con una resistencia eléctrica de unos tres metros de perímetro y con ocho milímetros de espesor y que va conectada de manera no visible a una corriente eléctrica de 220V. Esta resistencia que alcanza temperaturas hasta de 500 °C se acciona a partir de sensores de movimiento que captan la presencia de los humanos en la sala de exposiciones. Este accionar, a partir de un simple movimiento como el de dar un paso, genera en el sensor de movimiento un impulso que simultáneamente conlleva el impacto calorífico y energético sobre esa varilla de calor, es mi forma de representar esa conectividad que se hace tan evidente en el espacio antártico. Estar allí, descubrir basura que viene desde prácticamente otro mundo, es constatar que, desde la distancia, por más lejos que esté el hombre, cualquier acto o movimiento que haga, hará calentar la Antártida y que aquí, literalmente caliente hasta esos 500° durante un minuto para luego comenzar a enfriarse hasta que otro espectador de la obra, atraviese la sala de exposiciones, active el sensor y detone nuevamente el ciclo que no es otro que el que vivimos los seres humanos con las basuras, el calentamiento y la afectación global.



Calentamiento Global. Mapa en resistencia electrica y sensor de movimiento. 66 x 60 cm. 2021

Rojo, es el color que escogió Mona Hatoum para iluminar en neón los límites y las fronteras de un mapamundi-jaula hecho en acero inoxidable que parece estar a punto de estallar. Rojo, es el color que tiñe la sala donde esta pieza se instale, sea cual sea, acompañando un inquietante zumbido eléctrico que nos pone en alerta. Rojo, es tanto el color del peligro como el color de la atracción. La artista, de origen palestino y nacida en Beirut, nos presenta un mundo en peligro y en disputa. Las luces de neón que utiliza en *Hot Spot* desprenden una intensa y peligrosa energía que nos llaman a pensar sobre las fricciones de nuestro planeta, como un asunto global, convirtiendo todo el globo en una zona de conflicto. Lo que amenaza el planeta evidentemente son las guerras políticas entre fronteras pero también una crisis ecosocial mundial, donde distintas tensiones políticas, sociales, ambientales, culturales y económicas encienden cada vez más el rojo de esos neones. La instalación es a la vez una jaula, aproximadamente del tamaño de una persona con los brazos extendidos, que nos atrapa dentro de nuestros propios conflictos y disturbios.

Rojo, es también el color utilizado por Fernando Prats en su ambicioso proyecto *Gran Sur*, que ha consistido en iluminar la Antártida con un conocido anuncio del explorador irlandés Ernest Shackleton, que publicó, con el fin de persuadir a hombres que estuvieran dispuestos a atravesar a pie la Antártida, en “The Times” en Londres a principios del siglo XX y como preparativo de su odia Endurance que ha sido narrada en libros, series y películas y de la que dicen, fue, el último gran viaje que cerró la época de los grandes viajes imperiales.

*Se buscan hombres para viaje peligroso.*

*Sueldo escaso.*

*Frío extremo.*

*Largos meses de completa oscuridad.*

*Peligro constante.*

*No se asegura el regreso.*

*Honor y reconocimiento en caso de éxito*

La luz sobreviene una metáfora de las tinieblas, el artista trata de aportar un resplandor momentáneo de certidumbre en la incertidumbre de nuestro mundo global protagonizado por violentos conflictos. 5.000 hombres respondieron al reclamo de Shackleton, quien escogió a 29, entre marinos, pesqueros y científicos, que se embarcaron en el “Endurance” en agosto de 1914. El aventurero quería cruzar la Antártida por su parte más estrecha, sin

embargo, a un día de tocar tierra, una gran corona de hielo atrapó el barco durante 7 meses, con un constante movimiento giratorio que lo desplazó 2000 km del continente. El reto fue poner a salvo a sus hombres y mantenerles con la esperanza de que serían rescatados. Shackleton los trasladó a la Isla Elefante con tres botes de madera de siete metros de longitud, atravesando durante siete días el Mar Weddel y dejándolos en esta isla, tras 16 meses sin tocar tierra. Realizaría después, con tan solo seis hombres y un precario bote, una travesía de 1.300 Km por mar abierto hasta llegar a la isla Georgia del Sur, sin embargo, para acceder a la Bahía Stromness donde había una población ballenera, tuvieron que atravesar la isla a pie por entre glaciares y precipicios helados durante 36 horas. Tras cuatro intentos fallidos, por fin consiguieron rescatar a los 22 hombres dejados en Isla Elefante.

Gracias al piloto Luís Pardo de la Armada chilena. La rotulación en neón se convirtió para Prats en una acción-misión casi imposible por la enorme fragilidad de la pieza en un lugar tan inhóspito y de unas inclemencias climáticas extremas. Lo hizo desde una vertiente anti-heroica, buscando la reconversión de lo que un día fue un gesto imperial del mundo anglosajón en la reafirmación geopolítica hoy del Sur. Una inscripción que atraviesa tiempos y lugares, que lleva consigo la impronta de una ilusión aunque también de un sueño fallido. Más que un homenaje a aquellos valientes, Fernando Prats contempla en esta acción devolver al lugar de origen la primera formulación de un deseo. Un profundo sentido de restitución de deseos geopolíticos se desprende de las reubicaciones que, de un modo u otro, realiza el artista en su tratamiento del territorio, las materias impregnando sus papeles o la naturaleza misma convertida en superficie impregnada. Sus expediciones inter-territoriales no se sustentan en grandes proezas, ni en conquistas de lo extraño, sino en pequeños gestos metafóricos de re-identificación con el único propósito de propiciar insólitos vuelcos que ayuden a transformar el sentido de las cosas.<sup>141</sup>

---

141 "Rev. Cuadernos de Arte", núm. 16, 2011. Universidad Católica de Santiago de Chile, Facultad de Artes, Santiago de Chile.



#### 4.2.5\_ Sin Azul No Hay Verde

*“Muchos han vivido sin amor. Ninguno sin agua”.*

*W. H. Auden*

Sylvia Earle, una afamada bióloga marina, exploradora y documentalista de National Geographic, ganadora del TED Prize en 2009, dijo justamente en la charla TED<sup>142</sup> una frase que se ha popularizado y referenciado cientos de veces: Si no hay azul, no hay verde. En realidad, su enunciado era más completo:

*“Con cada gota de agua que beben, cada respiro que toman, están conectados con el mar, no importa en dónde vivan en la Tierra. La mayoría del oxígeno producido en la atmósfera se genera en el mar. Con el tiempo, la mayoría del carbono orgánico del planeta ha sido absorbido y guardado allí, principalmente por microbios. El océano dirige el clima y la temperatura, estabiliza la temperatura, le da forma a la química de la Tierra. El agua del mar forma las nubes que regresan a la tierra y al mar como lluvia, granizo y nieve, y provee de hogar a cerca del 97 por ciento de la vida en el mundo. Quizás, en el universo, si no hay agua, no hay vida. Si no hay azul, no hay verde”.*<sup>143</sup>

Sin agua no hay vida. Sin azul no hay verde. Esta última y sencilla sentencia, además de convertirse en un análisis complejo sobre la relación de los ecosistemas marinos en función de su impacto en los ecosistemas terrestres y por ende en todo el planeta, es también un clamor a la preservación de los océanos como clave fundamental para contrarrestar los efectos de la crisis climática.

En tal medida, una posible proliferación y mediación de esta frase, podría convertirse en sí misma en una campaña de reflexión medioambiental que en expansión mediática consiga impactar unos territorios mentales que logren ser conscientes de la realidad climática que vivimos.

Esta frase, escrita en color amarillo en un fondo negro, denota un estado de alerta regulado que ya podría suponer una conmoción más perturbadora. Sin embargo y más allá de la necesaria campaña que deben hacer los humanos para salvar el planeta y a los seres que aquí

---

142 Earle, Sylvia en: [https://www.ted.com/talks/sylvia\\_earle\\_my\\_wish\\_protect\\_our\\_oceans/transcript?language=es](https://www.ted.com/talks/sylvia_earle_my_wish_protect_our_oceans/transcript?language=es)  
Traducción TED

143 Earle, Sylvia. Op cit.

habitamos, esa frase, con un pequeño giro semántico es inalterablemente una definición precisa de la teoría del color que se evidencia con ese color amarillo en ella. En tal medida, *Sin Azul No Hay Verde* escrito en amarillo, es de entrada y para el espectador más incauto de la necesidad planetaria, una simple regla básica de la combinación de colores que se desprovee de un rigor simbólico para adquirir otra noción de sentido anodina y sin pretensiones de salvaguarda ambiental.

De este modo, en la configuración lingüística y apoyado en el conceptualismo, el proyecto propone una dualidad de correlación simbólica: significante/significado entre tanto la misma frase logre convertirse en signo y con el pretexto, real, de impactar sobre la necesidad de preservar los océanos y el cuidado de los mismos. Un juego de palabras que al estilo de Bruce Nauman interpone la noción de texto en color que altera (esta vez advierte) su significado.

El proyecto fue realizado en una valla publicitaria de avisos luminosos led, ubicada en la plaza central del parque de El Poblado en Medellín. El Poblado es el barrio más costoso de la ciudad y al mismo tiempo la zona con mayor flujo de restaurantes, bares, comercio, turismo y, por una degradación de los anteriores, actualmente prostitución, venta y consumo de drogas que solo es posible por las mágicas contradicciones latinoamericanas en las que coexisten simbióticamente orden y caos. Allí, a modo de aviso publicitario y durante un día entero, la frase se reprodujo en varios idiomas en ciclos repetitivos de 12 segundos cada vez logrando 600 repeticiones durante todo ese día 28 de octubre de 2021.



2021. Intervención en valla publicitaria luminosa en espacio público. Parque de El Poblado, Medellín. 600 repeticiones

Esta pulsión de introducirse en espacios no convencionales para el arte, como medios de comunicación o soportes publicitarios, para lanzar un mensaje que debe ser escuchado por las masas, es algo que ha seducido a muchos artistas durante mucho tiempo, pero, quizá, la obra “A Logo for America” del chileno Alfredo Jaar sea una de las más emblemáticas. En 1987 instaló en Times Square, epicentro turístico y publicitario de Nueva York, una pantalla gigante con una animación de 38 segundos que aparecía cada 6 minutos durante un mes. Constaba de tres imágenes, la primera decía “Esto no es América” señalando el mapa de Estados Unidos; en la segunda decía “Esta no es la bandera de América” y mostraba la bandera de Estados Unidos; y por último, en la tercera imagen, aparecía la palabra AMERICA en mayúsculas y el mapa tanto de Norte América como de Latinoamérica. Al principio la obra causó un gran desconcierto y los viandantes la criticaban aludiendo que “eso era algo ilegal” pero lo que empezó con una controversia se ha ido convirtiendo en una de las obras más representativas del arte contemporáneo. Hoy día, esta obra hace parte de la colección del Museo Guggenheim y ha sido mostrada en innumerable cantidad de exposiciones alrededor del mundo y ha sido referenciadas en cientos, miles tal vez de análisis artísticos como bien se hace acá. Treinta años más tarde el artista volvió a instalar la obra en Times Square y se ha convertido, según Alfredo Jaar, en su obra más reproducida: su foto aparece en textos de escolares para enseñar a niños el significado de la palabra América; incluso existe un videojuego donde un personaje se pasea por Times Square y en el fondo aparece su obra o en un videoclip musical. De esta forma, la obra ha adquirido más fuerza y resonancia con el paso del tiempo y ha logrado estar presente en otros formatos que el artista no vislumbraba en un principio. Incluso en la memoria de la gente transformándose en un icono pop. El artista sentía que se debía reivindicar a lo grande el imperialismo de Estados Unidos apropiándose del nombre de un continente entero, usando para ello el lenguaje de los medios de comunicación y lanzando un mensaje masivo que, para él, desafía el etnocentrismo de Estados Unidos y reflejando una realidad geopolítica y de dominación que existe comercial, histórica y políticamente por parte de EE.UU.

Con otro gesto menos mediático que el anterior y con otra forma de lenguaje comunicativo, Jaar baja al metro de Nueva York para exponer su proyecto artístico Rushes, que deriva de su investigación Serra Pelada sobre la vida y el trabajo de los garimpeiros (mineros artesanales) en Brasil. En la estación Spring Street del metro de Nueva York instaló grandes fotografías de los garimpeiros en alta resolución yuxtapuestas a carteles que anunciaban la cotización del precio del oro en las bolsas de las ciudades del primer mundo. Volvió así a

ocupar el espacio reservado para la publicidad para lanzar su mensaje de crítica sobre la explotación colonial, específicamente cuando cita la cifra de oro en los bancos suizos, frente a la miseria de una sociedad que no recibe los ingresos proporcionales a su trabajo. De esta forma, en un acto totalmente desprovisto de las segmentaciones de público propias de las asistencias a las galerías y los museos, se instala en el espacio del transporte masivo de la ciudad para buscar hacer partícipe a las personas que cada día cogen el metro en la ciudad en Nueva York y cuestionarlos de que su bienestar económico se basa en la explotación de vidas y recursos en otros lugares del planeta. Es una invitación abierta al público a tejer implicaciones sensibles de la estructura de acumulación a través de los soportes que utilizan la publicidad y el marketing habitualmente para fomentar dicha acumulación y más cuando en este lugar como el la vaya pública de El Poblado, la otra publicidad con a que se combinan los anuncios tienen que ver con el mercado tradicional de una ciudad habida de gasto y bienestar de consumo.





#### 4.2.6\_ Olvido

Hace ya varios años, en el 2006, realicé una obra que significó un flujo importante para mi actividad artística y, por tanto, podría decir que fue el detonante para expandir las formas de hacer, pero sobre todo de entender los mecanismos de investigación, análisis, acercamiento a los intereses y consciencia del territorio. En aquel entonces, con otra manera de relacionarme con los medios de comunicación, veía pasivamente los acontecimientos noticiosos de mi región como un cumulo de situaciones desajustadas del orden social, cultural y ecológico sin la incisión determinante de la realidad latente del entorno. Miraba reflexivamente con una convicción de anomalía, pero también con una distancia ensimismada en la que los asuntos personales prevalecían sobre los universales. Sin embargo, un afloramiento inquietante sobre la noción de mundo, surgía paulatinamente para poner en evidencia una brecha que me invitaba a alejarme de unas formas de representación fijas con las que pretendía suscitar belleza, para sumergirme en cuestionamientos profundos sobre el trasfondo que esa misma belleza escondía bajo el manto liquido del agua. *Olvido*, es el primer resultado de esas preguntas sobre el espacio, los contextos y una noción de memoria que se me hacía tan lejana como inaprensible.

Con la idea básica de que “el olvido es una laguna” quise sacudir mis propios pensamientos para esparcir una noción consiente del quehacer artístico que me proponía asumir. Con esa imagen escueta de una memoria que se difumina en las lagunas mentales de una sociedad olvidadiza por convicción, encontré en la metáfora el gesto que necesitaba para ahogar la necesidad de evidenciar la realidad circundante a mi alrededor. Los desajustes climáticos de las geografías colombianas en las que, guiados por el trópico, los fenómenos del niño y la niña, las alturas de las regiones y unas relaciones simples de verano-sequía, invierno-lluvia, marcaban los ritmos de aridez y tormenta que se suscitaban, y suscitan, casi mensualmente en mi ciudad y sus zonas aledañas, y que se me presentaban como una constante y recalitrante evidencia, aun insipiente en la consciencia, de los efectos climáticos sobre el planeta al que yo refería en mi entorno cercano.

Así, las imágenes de inundaciones de pueblos lejanos de la geografía nacional, el sutil aprendizaje sobre las causas y los efectos, y la evidencia de esta realidad palpable alrededor, empezaban a volverse cotidianas en una constante revisión de lo que podría ser el llamado de la naturaleza o simplemente el pronostico de lo que ha día de hoy, 16 años después se ha trasladado a las calles y casas de las ciudades capitales de Colombia. Esa recopilación de

inundaciones se aglomeraba en los anaqueles de una realidad que no pararía hasta hacerse realidad de una u otra forma. Fue así entonces, como acto impulsivo de evidenciarla y a la vez vivirla, tomé el valor suficiente para distanciarme del lugar liminal de la imagen del agua y trascender en su profundidad con cuatro toneladas de agua en el espacio, en un salón con ventana a la calle de una casa típica de barrio. Una sala con muebles comunes, con mesa de centro, carpetica en croché, teléfono y reloj que se inunda para evidenciar el olvido y que Sol Astrid Giraldo, crítica y curadora que en aquella época aun estaba en formación describiría años después, así:

*“Un espacio que deshace las premisas de intimidad que supuestamente subyacen en la definición de la palabra casa. Esta casa ya no se erige como la protectora, la guardiana, el hito cultural que separa al hombre de la naturaleza, pues en ella la naturaleza ha recobrado sus derechos y ha invadido el espacio humano. Por eso esta casa ha perdido sus valores de albergue, ha retornado a una situación primitiva, de desamparo frente a las catástrofes naturales. Ya no es una casa que lucha contra las adversidades ambientales, ya no es un techo con coraje, como lo hubiera querido Bachelard. Al contrario, es una casa que ha disuelto sus propias categorías (interior-exterior, arquitectura-paisaje, cultura-naturaleza, protección-intemperie) gracias a esta agua que corre, que transparente, que se estanca, que refleja, que baña, que se empoza. Un elemento que toma todas las formas, Incluso de la del negativo de este espacio construido por unos muebles corrientes”.*<sup>144</sup>

Para luego culminar con una bella disertación: “Es la casa de un país amnésico a nivel individual y social, un país enlagnado, empozado. Un país narciso embrujado por su propio y turbio reflejo, inundado por diluvios naturales y sociales. Un espacio detenido ante el cual el espectador también sucumbe, se paraliza como quien mira a los ojos de la Medusa o al pozo de sus propias profundidades”<sup>145</sup>

---

144 Giraldo, Sol Astrid. La casa empozada, Revista Universidad De Antioquia, 295. Ed. Universidad de Antioquia. (2010).

145 Giraldo, Sol Astrid, Óp. cit.



OLVIDO Intervención  
espacial con mobiliario y agua  
(4 toneladas  
aproximadamente). Casa Tres  
Patios. Medellín. 2006.

Llovió mucho, muchísimo, durante los seis meses que la obra de Vajiko Chachkhiani *Living Dog Among Dead Lions* estuvo expuesta en el pabellón de Georgia de la Bienal de Venecia en 2017. Tuve la oportunidad de ser una de las personas que se asomó a las viejas ventanas de esa casa para ver cómo la lluvia lo transformaba todo en el interior. Los muebles, los cuadros, los frascos de la cocina... todo ello invadido por el moho y la humedad. El artista nos hacía partícipes de un proceso de deterioro natural de los objetos los cuales, bajo el abandono o el olvido, son apropiados de nuevo por la trama de la vida, engullidos por la naturaleza. Este refugio, expuesto a las condiciones propias de la intemperie y las inclemencias del tiempo, se desvanece nostálgicamente, como lo hace nuestro presente al presenciar la destrucción de nuestro planeta tal como lo conocemos. En palabras de Emanuela Zanon “el proceso de putrefacción de los materiales expuestos a la humedad y al estancamiento del agua generó una especie de dramaturgia que llevó a meditar (o más bien a percibir) las implicaciones existenciales de la resistencia y el cambio.<sup>146</sup> La instalación involucra a los espectadores invitándoles a imaginar o anticipar lo que va a ocurrir, aunque no les permite entrar en ella y experimentar el olor o la textura de la humedad, deben permanecer fuera de esa casa herméticamente cerrada. Son testigos, pero no pueden hacer nada para remediar el acontecimiento natural del deterioro.

La obra surge de una idea para una película llamada *Heavy Metal Honey*, que Chachkhiani no pudo realizar hasta mucho después. En la película, la lluvia cae dentro de un salón y perturba una reunión familiar alrededor de una mesa. La comida termina abruptamente cuando la madre aparece con una pistola y mata a varios miembros de la familia. La sangre, el vino y la lluvia se mezclan en la mesa y solo cuando deja de llover, termina la violencia. Ambas obras hacen referencia a la devastadora inundación de Tiflis en 2015, cuando las lluvias torrenciales hicieron desbordar el río que arrastró a 19 personas e inundó muchas casas<sup>147</sup>. Esta cabaña abandonada, situada originalmente en las montañas en un pueblo cercano a la ciudad minera Chiatura, fue comprada, desmontada y reconstruida en una nave industrial de Tiflis donde le ocultaron el sistema de irrigación de lluvia en el techo.<sup>148</sup>

---

146 Emanuela Zanon, “Vajiko Chachkhiani: El poeta de la ausencia en la Galería de Foscherari”, *Julieta* 30 de enero de 2019.

147 Renate Puvogel, “Bonn, Vajiko Chachkhiani, *Heavy Metal Honey*, 29 de junio – 7 de octubre de 2018 Bundeskunsthalle”, *Kunstforum*, 256 (2018).

148 Claudia Peppel, ‘Enduring Rain: On Vajiko Chachkhiani’s *Living Dog Among Dead Lions*’, in *Weathering: Ecologies of Exposure*, ed. by Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer, *Cultural Inquiry*, 17 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 277–87

Estas referencias me hacen pensar también en el cauce de un río se toma toda la sala de un museo en la obra *Riverbed* de Olafur Eliasson, quien transforma el lugar llenándolo de tierra, piedras, lodo y agua. A diferencia de Walter de María, quien intervino un espacio de exhibición con toneladas de tierra convirtiéndolo en un lugar inaccesible propiciando una experiencia estética desde la contemplación visual, Eliasson invita a los espectadores a que recorran la obra e interactúen con cada uno de los elementos que la componen. En realidad, para él, la obra surge de la interacción entre humanos y naturaleza. Eliasson, igual que Chachkiani, juega con las nociones de interior y exterior invirtiéndolas, en mi opinión, para preguntarse si la naturaleza es realmente lo que hay fuera de los individuos o también dentro. A menudo pensamos que en el interior de los espacios estamos seguros y que la amenaza se encuentra en el exterior. Al invertir esta dinámica, Eliasson modifica nuestra percepción convirtiéndonos en exploradores de un paisaje que se nos hace extraño. Estar inmersos en un paisaje sin percibir el aire fresco, la luz natural, el horizonte o los sonidos propios del lugar hace emerger en el visitante cierta sensación de extrañeza que se agudiza cuando se da cuenta que el agua es blanca, como si se hubiera teñido con ceniza. Está en un espacio natural construido artificialmente y, en esa falta de orientación, sus sentidos corporales se intensifican y su mente se ve desafiada. ¿Cómo actuaremos cuando todo a nuestro alrededor cambie? Eliasson se anticipa y nos hace sentir lo que podríamos experimentar en los próximos años.

Cuando el mar crezca... el imaginario de las inundaciones planetarias provocadas por el cambio climático amenaza nuestra seguridad y sentido de bienestar. El impacto catastrófico de nuestra relación con la naturaleza afectará las áreas costeras, sus habitantes y el uso de la tierra en el futuro. La artista escocesa Pekka Niittyvirta, en colaboración con Timo Aho, se pregunta sobre los efectos del aumento del nivel del mar en su obra *LINES* (57° 59'N, 7° 16'W), una instalación interactiva de líneas de luces que se activan con la subida de las mareas indicando el nivel al cual llegará el mar probablemente en poco tiempo. Cada vez que la línea de luz aparece, redefine el paisaje transfigurándolo a través de una melancolía que refiere y yuxtapone presente y futuro en la vista costera que tenemos delante. La instalación explora las posibilidades de nuestro accionar actual que se hacen más urgentes teniendo en cuenta la ubicación de la instalación: El Taigh Chearsabhagh, que se encuentra en la costa de Lochmaddy, en la Isla de Uist, que forma parte de los archipiélagos insulares frente a la costa este de Escocia. Debido su proximidad a la orilla, es posible que dentro de poco tiempo el centro sea alcanzado por el mar y no pueda utilizarse más, perdiéndose así, un importante

centro de producción e investigación artística.<sup>149</sup> A diferencia de las obras de Chachkiani, Eliasson y la mía propia, esta inundación no es ficticia, es real.

---

149 <http://elgranotro.com/niittyvirta-aho/>







## 4.3\_ Anticiparse al futuro

### 4.3.1\_ Fluvial

En los países tropicales como el mío, es bastante común vivir, casi permanentemente, muchos y muy variados desajustes del tiempo. La geografía es la que marca las zonas climáticas, las conformaciones territoriales y sus morfologías y alturas sobre el nivel del mar definen el flujo de las temporadas atmosféricas. No existen las estaciones, sólo existen las épocas de lluvia o de sequía. Fenómenos meteorológicos más potentes como los son el de El Niño o el de La Niña marcan temporadas de torrenciales lluvias o arrasadoras sequías indistintamente de la zona geográfica en donde se registren. Sin embargo, esa misma diferencia geográfica condiciona las variables climáticas a su antojo. En un mismo día es común encontrar diferencias tan grandes como unas fuertes inundaciones provocadas por lluvias intensas en un lugar y, al mismo tiempo, imparables como también prolongadas sequías de semanas o incluso meses en zonas aledañas a esas mismas inundaciones, separadas por algunos pocos pisos térmicos, algunos cuantos kilómetros o un pequeño tramo de montaña los contrastes son abismales.

Estas diferencias climáticas, estas variaciones atmosféricas, estas contradicciones de los territorios me incitaban a pensar en las compensaciones que podrían existir si el agua desbordada de un lugar se pudiera trasladar a las áridas zonas desoladas del otro. Y otra pregunta que surgía en su momento era la de cómo hacer posible el almacenamiento y transporte de esa agua para lograr los propósitos de traslado y equilibrio.

Al mismo tiempo que generaba estas utópicas disertaciones, se me hacía necesario verificar las necesidades del ser humano con relación a la conservación y preservación de este líquido con miras a un futuro incierto en donde su escasez se presenta como una posibilidad latente. Por tanto, la pregunta de almacenar el agua no disputaba para nada la apremiante y latente necesidad que tiene el mundo en la actualidad de generar un cambio de las relaciones con el elemento al que estamos llamados a preservar.

Fue así como emprendo la tarea de almacenar el agua, considerando con este gesto la posibilidad de guardarla para un bien futuro. El cartón fue el material elegido tanto por su precariedad como por su uso y sobre todo por la proliferación mercantil al que lo vemos sometido en miles de millones de cajas que fluyen día a día transitando por el mundo. Con

un tratamiento artificial de impermeabilización, estas cajas que pudieron almacenar cualquier otro elemento, sirven ahora para resguardar y posiblemente transportar agua. Pretendí con *Fluvial* generar una reflexión en torno al desajuste climático, al equilibrio de la tierra, a la necesidad de prepararnos para el futuro y también, a la premonición de un futuro en el que un flujo comercial transnacional del agua se expandiera tanto hasta que llegara a cotizar en la bolsa de valores de los mercados más importantes del mundo y así volverse una mercancía más que se traslada de un lugar a otro y que se vende en cualquier tienda, mercado o portal de internet.



Fluvial. Instalación con cajas  
de cartón que contienen  
agua. 2011 - 2021

### 4.3.1\_ Islas decepción

En uno de los tantos recorridos que hacíamos por la Isla de Greenwich y sus alrededores, uno de los militares ecuatorianos que me acompañaba y que había estado en varias ocasiones en la Base Pedro Vicente Maldonado (PEVIMA) de su país, me explicó que, por tratarse de lugares tan inhóspitos aún no cartografiados, nosotros, cualquiera en realidad, podíamos ponerle el nombre que quisiéramos a cualquier espacio geográfico que seleccionáramos y que, tal vez, si teníamos suerte, ese nombre podría perdurar en el tiempo e inscribirse dentro de los libros de los cartógrafos que dibujan el lugar. Luego tuve la oportunidad de constatar esa teoría cuando vi que todos mis compañeros ecuatorianos llamaban a las formaciones geográficas del rededor como ellos quisieran. Uno de ellos era una montaña cerca a la que llamaban monte Quito y que en algunos mapas figura como Cerro Lloyd, otro era el pequeño río que se forma al descongelarse el glaciar al que llamaban Río Culebra del cual no hay registro en los mapas que conocí, y otro más era una pequeña punta de la península a la que llaman Punta Ballenas y que en los mismos mapas se llama Punta Serrano.

Esa teoría tuvo otra verificación cuando supe de la existencia de la Isla Decepción. Pensé que ese nombre habría surgido de la misma forma, que alguien pasando por allí la habría nombrado de esa forma y por golpes del destino o la suerte, había quedado así para la posteridad. No me cabía en la cabeza que una isla pudiera llamarse decepción, pienso que es muy mal nombre para una isla ya que considero que toda isla es fantástica y para nada decepcionante. Ya de regreso en Colombia investigué mucho más sobre esta isla y supe que realmente es un volcán. La busqué en los mapas y constaté que su forma es casi la de un aro, es una herradura cerrada en sus extremos, con una pequeña abertura que permite su ingreso. También supe que su nombre es *Deception Island* cuya traducción al español no corresponde literalmente a *decepción*, sino a *engaño*. El engaño que debe generar acercarse a ella desde el mar, recorrer su perímetro y evidenciar que en su interior continúa al mar como si formara un lago en su interior y que en realidad corresponde simplemente a la boca del volcán.

Solo dos días después de culminar aquella expedición se registro la temperatura más alta jamás sentida en la Antártida. La Organización Meteorológica Mundial verificó los datos presentados por el Servicio Meteorológico Nacional de Argentina reportada por la Estación Esperanza de ese país y que tiene su asiento en la Península Antártica y validó que el 6 de febrero de 2020 se registró la temperara de 18.3°C y que ésta superaba a la de 17.5°C

alcanzados el 24 de marzo de 2015. Fue tanto el efecto de ese calor de aquellos días, que en zonas cercanas a la península se presentaron descongelamientos tan intensos que provocaron desprendimientos en la superficie de los glaciares, tan grandes, que propiciaron que aflorara una isla que antes se encontraba oculta bajo la espesa capa de hielo. Estos datos me hicieron reflexionar y pensé que esta Isla es la verdadera decepción, que toda isla que nazca de un descongelamiento será siempre una isla de decepción.

Al día de hoy he tenido conocimiento e información sobre muchas más islas que han surgido por efectos de desprendimiento y descongelamiento de grandes zonas glaciares que en la periferia antártica se están suscitando continuamente. Las pinturas que conforman la serie *Islas Decepción* realizadas en óleo sobre hojas de papel de libros de atlas viejos, es el nefasto augurio de cada una de estas islas que han surgido y seguirán surgiendo, en la medida en que el descongelamiento se siga pronunciando tan rápida y trágicamente.



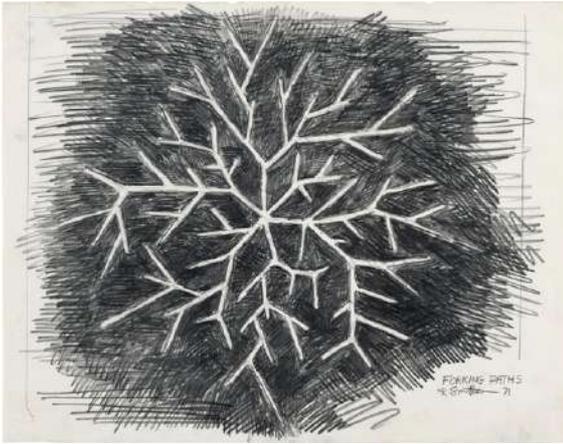
Islas Decepción. Oleo sobre  
hojas de libros de atlas. 2021

Las islas eran, para Robert Smithson, una superficie especulativa en constante cambio y las relacionaba con los límites del conocimiento humano. Proyectaba en ellas su imaginación, a veces como lugares escultóricos, otras veces como formación de nuevos paisajes y otras como lugares de tránsito y movimiento. Le interesaba particularmente la idea de límite y de escala; en 1970 declaró “Si miras el mundo desde el espacio, puedes ver que nuestro planeta es solo una isla en el universo”. Rachel Carson dice en su libro *El borde del Mar* que “la línea de costa en un momento está poseída por el mar y en un momento está poseída por la tierra. Siempre está cambiando. Nada es nunca estable”. Esa inestabilidad era quizá una de las ideas en las que se basaban las islas de Smithson quien conformó un atlas de islas especulativas imaginadas, diseñadas, dibujadas y construidas con una amplia variedad de materiales. Smithson explora la idea de la isla en su forma y material y concibe una isla circular, un montículo de isla con una parte superior plana, una isla bifurcada, una isla de cenizas, una isla laberinto y una isla fuerte. Una isla de plantas de manglares es especialmente atractiva, una idea que Smithson aborda en el dibujo a tinta plántulas de manglares plantadas en la laguna Summerland Key Florida (1971) y desarrollada en la película *Mangrove Ring: Summerland Key, Florida* de Nancy Holt del mismo año. Estaba fascinado con la idea de que, si plantas un manglar, puedes hacer una isla. Le Feuvre, su galerista, señalaba que Smithson se anticipaba a los escritores posthumanistas contemporáneos como Rosi Braidotti, quien ha reemplazado la idea de una división entre naturaleza y cultura por la de un continuo. “Smithson proponía que lo que debemos hacer es colaborar con la naturaleza”, dijo Le Feuvre. “Necesitamos pensar en una forma no antropocéntrica de entender la tierra. Necesitamos colaborar con otras especies para darnos cuenta de que estamos en una ecología”.

El enamoramiento de Smithson por las islas y su recurrencia en su arte no tenía nada que ver con la comprensión de estas formaciones geológicas como masas de tierra físicas distintas. Eran, en cambio, entidades ilusorias, patios de recreo conceptuales donde el artista pudo pensar qué significaba vivir como parte de una ecología más amplia, con todos los cambios en la percepción arraigada y la lógica que esto requiere. “Durante nuestra conversación, Le Feuvre se basó en los importantes escritos de Édouard Glissant sobre el Caribe y su influyente tesis de que el pensamiento descentrado y en red puede desafiar las narrativas dominantes eurocéntricas y monolíticas de la historia. “Las islas son metafóricas, alegóricas, hipotéticas y están muy ligadas a las historias del capitalismo y el colonialismo”<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> <https://snapeditons.com/2021/01/05/on-an-island-hypothetically-robert-smithsons-first-uk-exhibition/>





## 4.4 \_ Acciones de reparación

### 4.4.1 \_ Acciones inútiles para revertir el descongelamiento

*“Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias.”*

*Donna Haraway*

Ante la inminente crisis climática, todos los seres vivos estamos llamados a realizar, en mayor o menor medida, acciones que ayuden a contrarrestar los efectos que nuestro desgastado planeta está sorteando. Los retos que nos impone nuestra sociedad se van diversificando cada vez más en su experticia y dificultad: consumo responsable de productos y servicios, usos de prácticas alimenticias más conscientes del daño de los suelos, compras locales para reducir la huella de carbono, reciclaje, disminución de distancias entre trabajo y vivienda, compra de marcas regenerativas, lavados regulados en tiempo, detergentes y frecuencias, reparación de electrodomésticos, remendar ropa y hasta hacer una selección de tipografías que usen menos tinta al momento de ser impresas, son solo algunas de las tareas que podemos asumir para sentir que estamos contribuyendo de alguna u otra manera en mitigar esta enorme dificultad a la que nos enfrentamos como especie.

Sin embargo, frente a la magnitud de los problemas climáticos, la debacle de las promesas y acciones gubernamentales y la evidente evasión de las responsabilidades de las grandes empresas, vemos como se busca trasladar las cargas de las posibles “soluciones” a las personas del común. Ahora, esas responsabilidades individuales se posicionan como la mejor respuesta colectiva para enfrentar la crisis climática y, sin embargo, no todos podemos ser responsables en la misma manera y con el mismo grado de implicación. Por tanto, las obligaciones que asumimos se van disolviendo en fútiles gestos de compromiso moral que procuran subsanar los problemas con promesas de bienestar autocomplaciente o “misión cumplida” ante la ineffectividad de los resultados.

Embarcado en la segunda expedición antártica en la que participaba y siendo ya la XIII Expedición Científica de Colombia en la Antártida realizada durante todo el mes de febrero

de 2022 en la base coreana King Sejong ubicada en el Isla Rey Jorge de las mismas islas Shetland del Sur en las que ya había estado, realicé el proyecto *Crónicas de un Deshielo* del que ahora, unos meses después, aun estoy digiriendo los resultados pero que de entrada ya arrojan aproximaciones gestuales interesantes y reflexivas. Con la experiencia anterior y la necesidad de relacionarme de una manera distinta con el territorio, me inserto en este territorio ya conocido y cada vez más ajeno, con una actitud diferente frente a la urgencia de generar una proximidad más estrecha con uno de los espacios más frágiles del planeta y al que me debía una relación visceral con la que pudiera constatar, sino datos, sí acercamiento sensible a la materia gélida que se desprendía día a día de los grandes glaciares de alrededor.

Ante la frustración de evidenciar la magnitud de la catástrofe climática que vivimos y la impotencia de transformarlo como individuo, realicé una serie acciones performaticas de las que quedan fotografías, videos y algunos materiales con las que señalo e incido en las problemáticas anunciadas y a su vez se convierte en herramienta que cuestiona tanto al clima como a sus desafortunadas políticas de mitigación. Testimonios vivos y ahora fotográficos estos que, a manera de duplas y triadas, registran tanto el acontecimiento del accionar individual e infructuoso, como también el irrisorio resultado que en la mayoría de los casos se difuminará también, como el hielo, por la misma acción climática.

*Acciones inútiles para revertir el descongelamiento* es una serie de performace de 10 intentos por hacerle la vuelta a los efectos del cambio climático y de los que que ahora quedan unas fotografías que se acompañan del registro de la acción y algunos de los materiales que sirvieron para la realización estos pueriles gestos: volver a unir hielos usando bandas elásticas, pegar bloques de hielo con cinta adhesiva de alta resistencia, intentar conservar bloques de hielo con plástico de cocina, cubrir hielos con manta isotérmica anticalórica, ensamblar hielos con tuercas y tornillos, disfrazar una piedra como si fuera hielo, recoger agua del descongelamiento para que no se disuelva con la del mar, llevar un trozo de hielo hasta la zona de nieve, coser pedazos de glaciar con alambre y hasta enseñar sobre conservación ambiental a los pingüinos, son en esencia el conglomerado de acciones, inútiles todas, para aportar irónicamente a la mitigación de los efectos de la crisis medioambiental que vivimos. Una serie que nos demuestra que todas estas acciones inútiles para revertir el descongelamiento, como tantas otras que esperanzadamente hacemos en la vida cotidiana, seguirán siendo infructuosas e irrelevantes mientras sigamos intentándolo sin la consciencia

del otro, sin de la responsabilidad<sup>151</sup> sin la acción activa de todos los implicados de este planeta tierra.

---

151 Concepto formulado por Donna Haraway en 2016.



El tiempo se nos acaba, a los humanos. Según el estudio publicado por el IPCC en 2018, tenemos 12 años (ahora ocho) para frenar las consecuencias del cambio climático. El artista Olafur Eliasson llama a la conciencia, pero sobretodo a la acción, diciendo que “los sentimientos de distancia y desconexión nos frenan, nos vuelven pasivos. Espero que *Ice Watch* despierte sentimientos de proximidad, presencia y relevancia, de narrativas con las que podamos identificarnos y que nos hagan partícipes. Debemos reconocer que juntos tenemos el poder de tomar acciones individuales y de impulsar un cambio sistémico.”<sup>152</sup> La pieza, un conjunto de bloques de hielo extraídos de las aguas de Groenlandia, donde flotaban a la deriva tras haberse separado de una gran masa helada, y colocados en dos puntos clave de la ciudad de Londres, fue inaugurada el 11 de diciembre de 2018, coincidiendo con la COP24, la cumbre sobre el clima que se celebraba en Polonia del 3 al 14 de diciembre. Con esta instalación efímera el tiempo se nos hace palpable y se nos derrite ante nuestros ojos y en nuestras manos.

---

152 [https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/olafur-eliasson-lleva-su-instalacion-ice-watch-a-londres\\_2207](https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/olafur-eliasson-lleva-su-instalacion-ice-watch-a-londres_2207)



También se acaba el tiempo para el Antropoceno y el Capitaloceno. Donna Haraway ofrece una nueva manera de reconfigurar nuestras relaciones con la tierra y todos sus habitantes bautizando la nueva era geológica como el Chthuluceno. En ella los seres humanos y los no humanos interaccionan en prácticas tentaculares a través de sim-poiesis (hacer-con). Para Haraway, el daño al planeta es irreversible en cierta forma y, por lo tanto, la cura sólo puede ser parcial. Propone una manera distinta de mirar la vida y de desarrollar nuevas formas de relación que ella denomina multiespecie. Su propuesta es política y se basa en la cooperación para crear mundos más vivibles. Ello demanda una capacidad de respuesta que ya referimos anteriormente, (respons-habilidad) que implica un “devenir-con multiespecie”. Así aprenderemos a vivir y morir en un planeta dañado. Esta nueva era supone cuestionar narrativas y crear conocimientos nuevos generando una ecología de prácticas y saberes a partir de la idea de compostar. El Chthuluceno invita a establecer vínculos entre los humanos y el resto de las especies y nos conduce a hacernos responsables de ellos, especialmente en el caso de las especies cuya supervivencia se ve amenazada directa o indirectamente por nuestras actividades (por explotación, devastación de su hábitat, introducción de especies exóticas, etc.). Esto nos permitirá anular la disyuntiva paralizante que nos obligaría a elegir entre seguir creyendo en las promesas del progreso, las mismas que nos han llevado hasta aquí y no muestran signos de cambiar de rumbo, o abandonarnos a la distopía decadente del fin del mundo.

*“Se necesita algo más que una “ética ecológica” que considere a los seres humanos como socios de las entidades naturales –animadas o inanimadas– todos en pie de igualadas. Se requiere, más bien, de una “ecología política”.*

*Bruno Latour*

Por otro lado, Lucía Loren lleva años colaborando con distintos seres de la naturaleza, entre ellos los habitantes humanos y no humanos de un territorio, los recursos locales y el paisaje cultural. Su principal reflexión gira alrededor de las relaciones de intercambio que tiene el ser humano con el entorno y el paisaje que juntos conforman. En su intervención *Ciclo Seco* cose la tierra con lana para restaurar el territorio, en este caso el territorio es el fondo de un estanque vacío en Montejo de la Sierra cuyas grietas han sido generadas por la ausencia de lluvias. El cuidado del suelo es una de las claves fundamentales para aminorar los efectos negativos del cambio climático ya que cumplen la función vital de ser los segundos sumideros de CO<sub>2</sub>, después de los océanos. El cuidado es un eje o práctica vertebral en el trabajo de Loren. Esto se percibe tanto en la manera delicada con que acompaña los procesos creativos

como por cómo sus creaciones cuidan la vida, impulsando y acompañando los seres naturales. El cosido representa un proceso de reunificación simbólica con la tierra. En sus propias palabras “Los procesos de reparación, son una herramienta narrativa para visibilizar una manera de relacionarse con el paisaje que se inspira en la colaboración y el apoyo mutuo. La grieta, la herida, el vacío, o el hueco, son espacios de oportunidad y renovación, son espacios para una nueva comunicación.” Ella forma conscientemente parte de una red de relaciones saludables y corresponsables con todos los seres, sustentada en una ética del cuidado. Un cuidado que traslada también a los materiales y la técnicas que utiliza para sus intervenciones, recuperando y protegiendo los saberes tradicionales, importante no sólo por su valor cultural sino también por su clave sostenible. La artista entiende que la artesanía media entre el ser humano y la naturaleza, pues empleando sus recursos no supone injerencia ni la pone en peligro, solo la modela y transforma.

Entre las llamadas “Restorationist Aesthetics”, estéticas de la regeneración o recuperación, cuyos orígenes se remontan a los finales de los años sesenta, podemos encontrar, junto a las activaciones de Lucía Loren, una de las obras más emblemáticas de la artista Basia Irland: *Libros congelados*. La artista realiza una intensa y lenta investigación sobre las especies endémicas que crecen en las orillas de un río determinado y, tras recolectarlas, crea unos libros congelados agua de ese mismo río y colocando en ellos las semillas a modo de texto. A continuación, los deposita en el río para que naveguen y liberen, mientras se van descongelando, las semillas para repoblar las riberas. Estos granos son para ella un símbolo del lenguaje universal de la ecología, pedazos de vida que nos permiten traducir los mandatos de los ríos. Detrás de cada grano, hay un amplio grupo de expertos: botánicos, especialistas en cuerpos de agua y ecologistas que eligen el tipo de semilla que beneficiará más a la región. Al plantarse a sí mismas, estas plantas filtran la contaminación, mitigan la erosión, funcionan como guarida y alimento para las especies que viven cerca y nos regalan placeres estéticos. Gracias a las posibilidades regenerativas de las semillas, éstas se configuran como un material intrínsecamente político que desde lo más simple puede hablar de resiliencia, de soberanía alimentaria, de resistencia contra el poder corporativo, así como de biopiratería. La filósofa y activista india Vandana Shiva coloca las semillas en el centro de las múltiples crisis conectadas entre sí a las que nos enfrentamos hoy día: hambruna, malnutrición y enfermedades, cambio climático y pérdida de biodiversidad, y la corrupción de las democracias junto con el ataque, por parte de las corporaciones, a la libertad de las personas. Todas ellas tienen como núcleo los temas del control, la producción y la soberanía sobre las

semillas.<sup>153</sup> Hablamos, por lo tanto, de patentes, del derecho a la propiedad intelectual sobre la propia vida y de lo que Shiva llama “el control corporativo de la vida”.<sup>154</sup>

*“Los artistas pueden deconstruir los modos en que somos manipulados por los poderes y pueden ayudarnos a abrir los ojos para mirar hacia lo que deberíamos hacer para resistir y sobrevivir.”*

*Lucy Lippard*

---

153 Shiva, V., Seed Satyagraha. Civil Disobedience To End Seed Slavery. Florence: Navdanya International, 2015, p. 5.

154 <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>



”Simbiología” es una palabra inventada que dio título a una ambiciosa exposición en octubre de 2021 en el Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires. El nuevo concepto pretende desplazar los significados del arte (simbología) hacia la generación de relaciones con otros seres (simbiosis). Como dice su texto curatorial:

*“Los humanos –más precisamente, la humanidad conformada bajo el dominio de la modernidad europea– se han imaginado como los únicos actores sobre un escenario compuesto por elementos y seres pasivos que llaman “naturaleza”. Este molde antropocéntrico, para el cual la separación jerárquica entre sujeto y objetos resultaba tan clara y evidente, se está volviendo cada vez más problemático, pues si bien fue prolífico en historias épicas de conquistas y progresos, y aún hoy distrae de la precariedad de la vida con tecno-futuros promisorios, el origen humano del trastorno climático (Antropoceno) obliga a replantear nuestros modos de pensar y de estar en el mundo”.*<sup>155</sup>

Bruno Latour plantea la necesidad de una nueva constitución política que incorpore a los actantes no humanos para mediar en una crisis que entiende como una suerte de guerra civil planetaria entre humanos (modernos) y todo-el-resto (terricolas). Tanto para Eduardo Viveiros de Castro, desde el estudio de las cosmovisiones amerindias, como para Donna Haraway, desde el feminismo, el problema excede los términos de la política representativa: sólo una potenciación de las capacidades afectivas y vinculantes entre humanos y no humanos podrá ayudarnos a vivir y morir bien en un planeta irreversiblemente dañado. En vez de la idea (aún demasiado moderna) de un binario combate final, sugieren mitos o ciencia-ficciones que inspiren el sostenimiento de comunidades alternativas y redes vitales.<sup>156</sup>

Una de las *Acciones inútiles para revertir el descongelamiento* fue la de enseñarles a los pingüinos, como si fueran los niños que bien lo parecen, sobre medio ambiente. Para ello, busqué con el precario internet de la base coreana, manuales de enseñanza muy básicos pero que dieran cuenta de lo necesario como, la definición de medioambiente, el cambio climático y acciones para mitigar los riesgos de desastres derivados de sus modificaciones. Con esto en la mira, encontré un documento hecho para niños y el que tenía además explicaciones sobre el clima, la implicación social desde la noción de derecho fundamental, los cambios provocados por el cambio climático y también algo de la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible y los 17

---

155 Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia en: <https://artishockrevista.com/2021/12/30/simbiologia-practicas-artisticas-en-un-planeta-en-emergencia/>

156 Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia. Óp. Cit.

Objetivos de Desarrollo Sostenible aprobados en 2015. Con este material, al que edité, rayé y recorté como se hace cuando se prepara una clase, lo imprimí y me lo llevé a la zona ASPA 117,<sup>157</sup> Allí busqué distintas zonas con muchos pingüinos y comencé a “enseñarles”, a ellos que todo lo deben saber ya, sobre lo que nosotros los humanos estamos aprendiendo, ahora desde la escuela, sobre la conservación del medio ambiente, sus cuidados, efectos, políticas y posibles mitigaciones ante los corroborados daños ya existentes. Sus impresiones, como era de esperar, fueron muchas: huir, espantarse, ignorarme, esquivarme y finalmente, en un grupo conformado por los pingüinos más pequeños y que apenas están adquiriendo su plumaje de adolescentes que les permite meterse al agua, un poco de atención, de proximidad y al menos, de inquietud más hacia mí y mi presencia, que hacia mi voz y las enseñanzas, pero aun así, inútilmente como ya sabía, estuve ahí estableciendo otra relación con esos seres vivos que, como muchos más, se están afectando con esta crisis del clima que vivimos.

---

157 Área Antártica Especialmente Protegida por sus siglas en inglés y que corresponde a zonas de alto riesgo por la presencia de animales susceptibles de afectación, en este caso de pingüinos.



El concepto Bioceno fue sugerido por Blanca de la Torre, comisaria de arte, con el propósito de reemplazar el término ya conocido como Antropoceno. El Bioceno apelaría el comienzo de una nueva era que situaría la vida en el centro como otro camino posible revisando la noción de fin de mundo como un cambio de paradigma, como el fin-de-aquel-mundo, ese que nos ha llevado a la situación insostenible en la que estamos. El fin del mundo para el inicio de otro más justo y redistributivo, donde prime la justicia, social, de género y ecológica.<sup>158</sup> La primera vez que Blanca de la Torre divulgó el concepto fue a raíz del comisariado que realizó en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el día siguiente de la finalización del estado de alarma por la emergencia sanitaria en España. Comisariado de una obra del artista Eugenio Ampudia titulada *Concierto para el Bioceno* en la que sustituía el público humano en el teatro por 2.292 plantas “sentadas” en cada una de las butacas. El cuarteto de cuerda UceLi Quartet tocó *Crisantemi*, de Giacomo Puccini. Con la obra aludía, entre otros, al filósofo Michael Marder, quien ha desarrollado una teoría en torno a lo que denomina Plant-thinking, asignando a la vida vegetal la capacidad de desarrollar su propio modo de filosofar. En palabras del artista: "en un momento en el que una parte importante de la humanidad se ha confinado en espacios acotados y se ha visto forzada a renunciar a la movilidad, la naturaleza ha avanzado para ocupar los espacios que le hemos arrebatado. Lo ha hecho con su cadencia propia, apenas asomando de nuevo, con su paciente ciclo biológico. ¿Se puede ampliar el concepto empatía hasta llevarlo a la relación con otras especies? Comencemos por el arte y la música. En un gran teatro. Invitando a la naturaleza."

No es la primera vez que los humanos hacemos un concierto a los seres no-humanos. El compositor y pianista italiano Ludovico Einaudi se unió con Greenpeace para interpretar una pieza especialmente creada para ese acontecimiento con un piano de cola sobre una plataforma flotante y frente al glaciar Wahlenbergbreen, en Svalbard, Noruega. Un hermoso y desgarrador paisaje fue el escenario en el que los glaciares, que se están derritiendo, fueron el público elegido para apreciar la pieza *Elegía por el Ártico*.

Sin duda, una de las personas que cambiaron el paradigma de la relación entre los seres humanos con los no-humanos a través del arte fue Joseph Beys, artista y cofundador del Partido Verde Alemán. En 1982 plantó 7000 robles en Kassel, para la Documenta de ese año, logrando activar la preocupación ambiental que ha ido creciendo desde entonces. Uno

---

158 Castro, Carmen. (2017) Políticas para la igualdad. Catarata. Madrid.

de los aspectos más interesantes de su gesto artístico es que constituyó un contrato real con la ciudad de Kassel. Fue a través del compromiso de una relación contractual que la pieza adquirió toda su fuerza. Su subtítulo fue importante: forestación de la ciudad en lugar de administración de la ciudad.<sup>159</sup> El artista logró, no sin dificultades y polémicas, crear un tejido simbólico en una zona urbana entre el mundo vegetal y animal con los humanos. La coexistencia está en el centro de la obra, aludiendo a la simbiosis que generamos con otros seres para, por ejemplo, transformar el aire atmosférico en oxígeno respirable. La obra desafió los supuestos establecidos a través de la expresión de un deseo de cambio de actitud. Invitó a la ciudadanía a colocar una piedra de basalto al lado de cada uno de los árboles, incluyéndoles como coautores de la obra y pidiendo su compromiso para cuidarla. La combinación de los bloques de basalto junto a los árboles es una invitación a la coexistencia armoniosa. Los robles son, sin duda, un símbolo de regeneración. Con este gesto conceptual utilizó el arte como estrategia para activar políticamente a la ciudadanía. Deseaba que la materialidad de su trabajo pudiera accionar el entorno, le interesaba activar políticamente el presente para potenciar una energía creativa capaz de transformar el futuro.<sup>160</sup>

Un último ejemplo de estas nuevas relaciones con el territorio y sus seres nos lo proporciona Lucía Loren, quien se preocupa por la paulatina desaparición de las abejas y otros polinizadores, cuyas vidas han sido afectadas por el uso de pesticidas, plaguicidas y un creciente ataque de hongos, parásitos y depredadores colonizadores. Las ciudades, paradójicamente, se han vuelto zonas de protección para las abejas porque en ellas no se dan tan activamente las amenazas que hemos nombrado justamente por la falta de cultivos a gran escala. La artista propone reflexionar sobre la apicultura urbana creando unas esculturas-colmenas que instala en el patio del MUSAC junto con un jardín de melíferas. Presenta la apicultura urbana como una actividad resiliente que propicia la polinización cruzada entre especies (humanos – abejas – flores) aludiendo, de nuevo, a una actitud simbiótica necesaria para afrontar las amenazas vitales que estamos viviendo.

Tomando las palabras de Timothy Morton (2017):

*“Conciencia ecológica es saber que hay una desconcertante variedad de escalas, temporales y espaciales, y que las humanas son solamente una región muy estrecha de un espacio de posibilidad de escalas mucho más*

---

159 <https://arqa.com/arquitectura/7000-robles-para-kassel-la-presencia-del-mundo-vegetal-y-animal-en-los-tejidos-urbano.html>

160 <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/el-arte-insurrecto-de-joseph-beuys>

*grande y necesariamente inconsistente y variado, y que la escala humana no es la escala superior".*<sup>161</sup>

El giro necesario pasa por un cambio de paradigma que solo será posible desde la ruptura y resignificación sistémica, de allí que las prácticas artísticas puedan desarticular construcciones simbólicas preexistentes y producir nuevas, adentrándose en las posibilidades de un escenario poliédrico que haga de contrapeso a la crisis ecosocial. Desde un prisma multisensorial, post-humanista, ecofeminista y decolonial con el que podamos superar el antropocentrismo y llevarnos a una era de coexistencia multiespecie.

---

161 Morton, T. (2017). *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*. Londres y Nueva York: Verso. Citado en: de la Torre, Blanca. *Arte Y Violencia Ecológica En 9 Oiko Epistemes*. (S.f) <https://www.acesos.info/blanca-de-la-torre>









5.

## EL AGUA EN TERRITORIOS CIRCUNDANTES

---



Con el ánimo de nutrir cada vez más la investigación desde otras y variadas perspectivas, quise ampliar los cuestionamientos que me he estado planteado a otras posibilidades por fuera de mi práctica artística pero que mantuvieran una clara connotación creadora, reflexiva, activa y potente y que a su vez fueran propias del lenguaje del arte con sus múltiples posibilidades.

En este sentido, en la de generar un punto de análisis por fuera de mi propia creación artística, he encontrado en la práctica curatorial los mecanismos necesarios para desligarme o desdoblarme de mi propia mirada y poner en común y a dialogar inquietudes afines a los vínculos que he establecido a lo largo de esta tesis. Es así como, entendiendo los ejercicios curatoriales como extensiones propias de mi creación artística personal en las que se diseminan las inquietudes por fuera de un solo cuerpo creador y genera conexiones con otras múltiples miradas, realicé dos ejercicios curatoriales puntuales y una investigación curatorial más compleja, desde las que he podido acercarme a formas de hacer y de pensar de artistas contemporáneos de mi propia producción artística y coterráneos de mi propio espacio circundante y con los que encuentro afinidades de pensamiento.

En primera instancia, realicé dos exposiciones en el Museo del Agua de la ciudad de Medellín. Este museo es en realidad el lugar para que la empresa prestadora del servicio de acueducto y alcantarillado de la ciudad (Empresas Públicas de Medellín – EPM), exhiba bajo la perspectiva de cultura y educación, todo lo que considera necesario conocer acerca del agua como recurso vital. Allí, bajo la premisa de la conjunción ciencia, arte y tecnología, ofrece experiencias de aproximación sensible para que los visitantes adquieran nuevos conocimientos a la vez que se asombren con los experimentos y las recreaciones que hacen del origen del universo, explosiones, gases y muchas cosas más que articulan lo que podría denominarse una historia del agua.

En este sentido, el espacio que se dedica en este museo a la experiencia artística, contempla una serie de exposiciones temporales que durante el año varían según una programación que se nutre tanto por oferta propia su equipo museístico como por propuestas externas. Es ahí donde, a través de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia que funciona como promotor y generador de exposiciones que involucren tanto a sus estudiantes, como docentes y egresados, se presentaron dos propuestas de exhibición que partían de una connotación directa de dos espacios geográficos fijos y problematizantes.

La otra propuesta de curaduría surge a partir de una convocatoria pública en la que el Ministerio de Cultura de Colombia a través de su Programa Nacional de Estímulos invita a investigadores del arte para presentar un proyecto de investigación curatorial que se articule al 46 Salón Nacional de Artista del país bajo la premisa generalizada del Arte y Naturaleza y en la que se desarrolle un proyecto expositivo capaz de incluir procesos y proyectos de una naturaleza diversa en términos de exhibición y que logren entender también las lógicas de las diferentes regiones del país.

De esta forma, entre distintos artistas y procesos, presento acá algunos de los resultados de una investigación que he extendido hacia otros para que, desde las formas de hacer y de pensar de estos artistas que podríamos denominar geopoéticos, se genere un espacio de interconexión simbólica en la que el recurso del agua trascienda el imaginario paisajístico o mercantil de su funcionalidad y se instaure como un elemento y a la vez fenómeno de la naturaleza que hace parte de todos nosotros y con el que se cruzan muchas y muy variadas formas de vida.

### **5.1\_ Proyecto Páramo**

La primera pregunta la abordé en torno a los páramos que en Colombia la sociedad civil y muchas ONGs los perciben desde una latente preocupación por su fragilidad y constante afectación. Estos lugares son ecosistemas propios de las montañas que superan los 3.000 metros de altura sobre el nivel del mar y que pueden llegar a máximos de hasta 5.000 metros, en cuyos casos se convierte en los antecesores morfológicos de los picos nevados. Son propios de regiones intertropicales y circundantes a la línea del ecuador, por tanto, su temperatura se rige por la altura y no por las estaciones, lo que deviene en un clima permanentemente frío. Su vegetación es bastante particular con especies que en su mayoría solo crecen en estas zonas y que cumplen un papel fundamental en los ciclos propios de estos ecosistemas pero que a su vez repercuten para mitigar algunos efectos del cambio climático sobre la tierra. Uno de ellos es como el que hacen al almacenar grandes cantidades de carbono en los suelos ya que estos contienen gran concentración de materia orgánica propicio para esta y otras funciones reguladoras que se derivan del calentamiento global.

Con todo ello y a pesar de sus capacidades mitigadoras, los páramos son también altamente sensibles a las modificaciones del clima y sufren una constante amenaza de parte de granjeros y terratenientes que año tras año extienden hacia arriba en la montaña, los potreros de sus

ganados o cultivos, deforestando los anillos circundantes de bosques que sirven como barrera protectora y los aíslan en su particularidad boscosa. Otra gran amenaza permanente y desgarradora, es la actividad minera que se realiza tanto de manera artesanal con pequeñas minas que van agujereando sus laderas en busca de vetas de oro, como también la mega minería que anualmente solicita cientos de licencias de explotación minera y que en ocasiones logran poner en jaque a los medioambientalistas que luchan por su protección y cuidado.

A partir de esto, presento una propuesta expositiva con obras de cinco artistas inquietos desde diversos aspectos del quehacer artístico y que observan en los páramos tanto sus cualidades paisajísticas como también políticas, ecológicas y sociales. Con la propuesta genero una invitación para mirarlos y exponerlos de tal forma que los visitantes puedan advertir sus cualidades más profundas. Para ello, genero un documento en el cual me valgo de ideas metafóricas de introducción y que expreso de este modo:

*“Existen unos espacios que además de sobrecogedores, inmensos, impolutos y de extremada belleza, son unas verdaderas máquinas de la naturaleza que en un continuo y aquietado fluir, producen millones de litros de agua del que luego nos beneficiamos otros millones de personas. Escondidos en la cima de las montañas o detrás de las nubes, evitan a toda costa exponerse a cualquier riesgo que les pueda afectar su apacible laboriosidad, permitiendo solo la visita de algunos invitados de los que espera su respeto y conexión con su grandeza y significado.*

*Allí, el frailejón, las turberas, los musgos, muchas extrañas plantas más, espejos de agua, caminos, animales endémicos, neblinas brumosas de grises diversos y rayos de sol que se cuelan por momentos, componen un paisaje singular que articula el esplendor con el misticismo misterioso de eso que allí sucede y que esta muestra intenta evidenciar.”<sup>162</sup>*

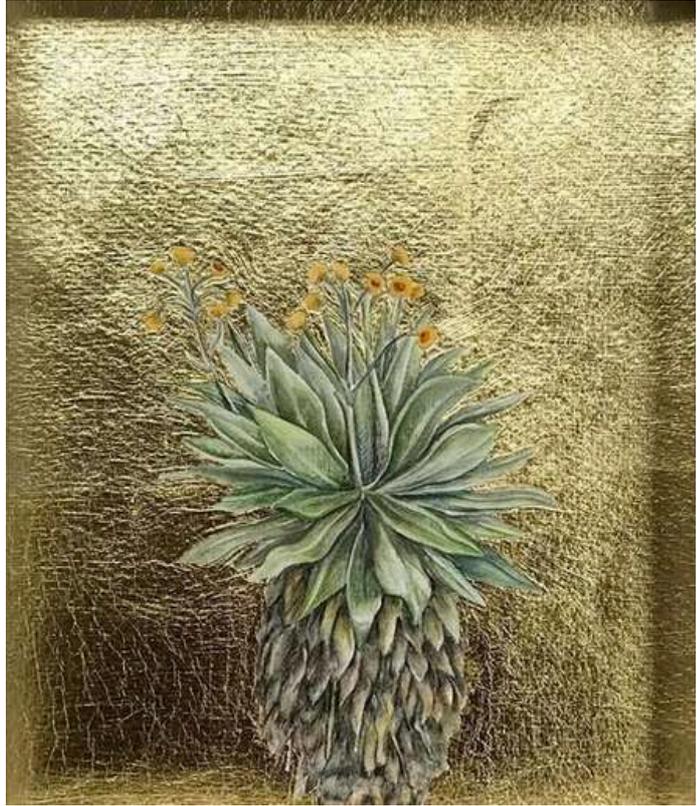
Los artistas convocados para hacer parte de la exposición fueron Verónica Muñoz artista de corta trayectoria egresada de Bellas Artes en la ciudad de Bogotá, Sebastián Jurado recién egresado del grado en Bellas Artes del Instituto Metropolitano de Educación de Medellín, Rodrigo Díaz, fotógrafo y docente de los cursos de fotografía y pintura en el Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Natalia López (La Reina) artista con mediana trayectoria de Bogotá recientemente afincada en Medellín y con ella en algunas de sus obras, Juan David Hernández artista que actualmente estudia un master en Nueva York; artistas todos que

---

162 Texto que presenta la exposición Proyecto Páramo en el Museo del Agua, 2021

desde variados modos de hacer y con distintas formas de aproximación al territorio, logran articular en sus propuestas reflexiones sobre estos lugares tan particulares.

Por un lado, las obras de Verónica Muñoz, unas de la serie Botánica: Frailejones del Páramo del Sol y otras de la serie Memorias del Páramo, son un claro acercamiento a la reverencia que merecen estos espacios geográficos. Con estas series, Verónica rinde un homenaje a una planta endémica de los páramos y de cuya fascinación se han tejido un sin número de mitos, imaginarios y realidades en toda Colombia. Los frailejones son plantas de una fragilidad perenne y prolongada, se sabe que crecen un centímetro al año y que poseen una especie de piel vellosa que atrapa partículas del aire nuboso de las nieblas de los páramos donde habitan para luego transformarla en agua. Son una especie de seres mágicos presentes en toda la exposición y que con Verónica que instauran como monumentos de la fragilidad y esplendor, y que acá representa en acuarela y con laminilla de oro como queriendo impregnar de brillo dorado la riqueza que poseen tras de sí.



De la serie Botánica:  
frailejón Páramo del Sol.  
Verónica Muñoz, 2021

Sebastián Jurado, artista de corta trayectoria, ha desarrollado su proceso creativo a través de la fotografía con la que ha deambulado ciudades para cuestionar las urbes y los entramados artificiales que se tejen en su interior. Presenta en esta exposición una exterioridad ajena y distante de esas formas de habitar del hombre en la actualidad, para aproximarse nuevamente a lo orgánico en “la búsqueda de la unificación del hábitat humano con la naturaleza”<sup>163</sup> yendo hasta el extremo más prominente de las montañas para trasladarnos con sus espectaculares fotografías de la serie Desde el Páramo y lograr insertarnos en los colosales territorios liminales de tierra y cielo en el que se mezclan sus atributos de color, textura, magnitud y al mismo tiempo con una irrealidad de subsistencia y permanencia.

---

163 Palabras de artista en conversaciones previas a la exposición.



De la serie Desde el  
Páramo, fotografía digital  
en impresión inkjet,  
Sebastián Jurado, 2021.

Complementando tanto las fotografías de Sebastián como los dorados frailejones de Verónica, las fotografías y esculturas modulares de Rodrigo Díaz nos acercan a la posibilidad de trasladarnos al páramo para casi tocar su entorno. Unos objetos creados a partir de la superposición fotográfica a escala real que al articularse en cruz adquieren una dimensión escultórica, recrean miméticamente a las plantas que también se conocen como los colchones de agua. Estas aproximaciones imitativas de su follaje, tamaño y casi textura superficial, permiten interactuar con dichas “plantas” de manera que el cúmulo de visitantes, infantes en su mayoría, puedan dimensionar la escala y proporción de estos monjes de la naturaleza.



Frailejones, Objeto  
escultórico con  
impresión inkjet y  
madera. Rodrigo Díaz,  
2021.

Finalmente, Natalia López (La Reina) es, digamos, la artista central de la muestra. Presenta cuatro obras en total, dos de ellas en compañía de Juan David Hernández y otras dos que son en las que quiero detenerme. Por un lado, Arrullo, es el registro en video de un gesto que ella clasifica como una “acción de amor” en la que, a modo de ritual en el que se inclina con una genuflexión sacra y a la vez amorosa, ante un pequeño arroyo formado en un páramo, empieza a consentirlo, cantarle y recitarle suavemente ante el silencio descomunal que se percibe a más de 3.000 metros de altura sobre el nivel del mar. Este canto – poema, es también una plegaria de deseos por el bienestar para unas pequeñas aguas que, en el más afortunado de los casos, fluirán hasta el mar para mezclarse así con toda la grandilocuencia del planeta. Arrullo es una oda a un arroyo en el que la artista le transmite todo su amor para impulsarlo a que su transitar por el mundo sea el más placido y tranquilo y que así, se pueda librar de las injusticias que para con el agua se viven en los ríos y mares que nos circundan. Poema que busca llenarlo de energía para que venza los obstáculos de su flujo y pueda así, continuar y lograr el culmen de su existencia.

*Deseo que tu vida sea larga,  
que vayas creciendo a tu ritmo hasta convertirte en un gran río.  
Deseo que te abras caminos por paisajes hermosos;  
que corras con fuerza cuando las pendientes sean altas  
-Dejando huella a tu paso-  
y que avances con calma cuando las llanuras sean vastas.  
-acariciando sus suelos-.*

*Deseo que albergues vida en tus entrañas  
y que nutras todo aquello que toque tus aguas.  
Deseo que no te hieran nunca,  
que no te ensucien,  
que no te contaminen,  
que no te represen,  
que no te desvíen de tu cauce,  
¡por favor que no te sequen!  
Y que jamás jamás te manchen de sangre.*

*Deseo, pequeño arroyo, que vivas cientos o miles de años,  
deseo que tu nacimiento sea resguardada y protegida,  
que durante tu recorrido de fundas en abrazo con otros ríos,  
y que al final de tu camino te entregue sin miedo al mar,  
para que, como parte de él, puedas recorrer el mundo,  
comprendiendo al final que donde nace un río nace la vida.  
Tú eres la vida misma.<sup>164</sup>*

---

<sup>164</sup> 164 Texto en Arrullo. Video full HD – 3’06” Natalia López (La Reina), 2020. <https://vimeo.com/521586288>



Arrullo. Video full HD –  
3'06" , Natalia López (La  
Reina), 2020.

Termina la muestra con Jugo de Nube que es, sin más, la forma en que Natalia, asume en su propio cuerpo la tarea del frailejón y del páramo para, por cuenta de esa corporeidad, exprimir y recoger ese jugo que solo una nube puede dar. La obra, compuesta por un video registro de una acción realizada en el páramo de Güican en el centro del país, un vestido y una botella marcada con laser, se expone con cada pieza articulando las demás para que el espectador logre configurar su conjunto.

Natalia elabora un traje en un material llamado guata que es también conocido en Colombia como entretela y que en el mercado se encuentra tanto de fibras naturales como sintéticas o de la mezcla de ambas. En este caso, la selección se hace con una guata de poliéster que en su morfología es una especie de acolchado muy esponjoso y además caluroso y hasta molesto al tacto. El traje, a escala de la contextura de Natalia, de un solo cuerpo y que se ajusta también a la cabeza con una capucha, se ciñe a la fisonomía de la artista con una cremallera por la parte frontal del mismo. Con dicho vestido sobre sí misma, Natalia se instala en el límite superior de una montaña de páramo y se queda allí por varios momentos hasta que el blanco de la guata se funde con la neblina propia de esta altura geográfica. Después de unos minutos y cuando su cuerpo siente el cansancio del hermetismo que asume y a al que también le suma el peso del vapor de agua que se va impregnando y colando en las fibras del atuendo, ella corre hasta el lugar de resguardo para desvestirse y escurrir varias veces esa agua que hacía unos instantes volaba por el cielo y ahora se encuentra atrapada, como en un frailejón, en las fibras de esa entretela que también es ahora entreagua.

Esta acción es una verdadera emulación de un ciclo de la naturaleza en el que la condensación de las nubes se acopla en el cuerpo de una artista que no solo representa sino también que asume la tarea de la naturaleza para “ayudar” poéticamente y desde el territorio concreto del acontecimiento ambiental, a que se produzca el agua y que ella, sutilmente expone en una botella herméticamente sellada que tiene la básica inscripción a modo de marca comercial: Jugo de nube.



Jugo de nube. Still de video  
analógico 8 mm, 9'19". Natalia  
López (La Reina), 2009

Jugo de nube. Video instalación  
con traje y botella de agua.  
Natalia López (La Reina), 2009

Jugo de nube. Botella de agua  
con inscripción laser. Natalia  
López (La Reina), 2009

## 5.2\_ Desde la Ribera

La segunda exposición curada para el Museo del Agua se tituló Desde La Ribera, en ella la reflexión se trasladaba directamente a los ríos de Colombia que, de alguna u otra forma, mantienen otras posibilidades de análisis de la cual quise tomar partido para presentarlos como receptáculos de unos acontecimientos cotidianos que a su vez sirven como metáfora de su fluir, de las vidas que allí perviven y de los imaginarios que encierran tras de sí. El texto con el que se presentaba la exposición abría, ambiciosamente, la posibilidad a encontrar en ellos, mucho más de lo que se puede observar desde la ribera de los mismos:

*“Pensar en el río, es pensar en muchas cosas a la vez: la mayoría de mitos fundacionales de infinidad de culturas y pueblos, tienen en el río a su gran protagonista y origen. Los continentes se engalanan con las características de la transversalidad de los ríos que los recorren y constituyen; los países, además de usarlos como conexión y transporte, obtienen de ellos sustento, materia prima de alimento, para la agricultura, la industria y hasta la energía de bastos territorios. Los pueblos se llaman e identifican como los ríos que los surcan o se van conformando en sus orillas poco a poco hasta convertirse en ciudades y epicentros del mismo río y sus espacios alrededor. Los ríos se juntan y crecen en sumatoria con otros ríos, se denominan según la altura de su recorrido considerando en cada una -alta, media y baja- sus cualidades más exuberantes...Y entre tantas cosas más, los ríos son paisaje, emociones, imágenes, territorialidad, personas, historias, cantos, pesares, sorpresas, avatares, luchas, tristezas, bienaventuranza, emociones y miradas de todos los que lo vemos pasar de cerca o de lejos”.*<sup>165</sup>

Los artistas invitados a hacer parte de este ejercicio curatorial fueron el fotógrafo y video artista Juan Pablo Gómez, la recién egresada del grado en Bellas Artes Ilona Tarcitano, el profesor de pintura de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Kamel Ilián y el artista de media trayectoria Daniel Giraldo que también se nombra así mismo con Arli Karipuaña que es el nombre antiguo en lenguas indígenas al río al que los españoles en época de la colonia nombrarían como Río Grande de la Magdalena o Río Magdalena, al hoy en día.

---

165 Texto que presenta la exposición Desde la Ribera en el Museo del Agua, 2022

Las fotografías y videos de Juan Pablo Gómez, si bien nos muestran maravillosamente al río, lo que es finalmente es el propósito de la exposición, son sobre todo una metáfora del tiempo al que él se acerca desde las posibilidades que le ofrecen estos espacios acuosos. Juan Pablo extiende su concepción de la temporalidad a conceptos como movimiento, quietud, presencia, ausencia, cambio, estancamiento y multiplicidad, encontrando en la yuxtaposición de recursos fotográficos el mecanismo para develarlos. Las fotografías que componen las piezas de la serie Imágenes del Tiempo, por ejemplo, son composiciones fotográficas a partir de la sumatoria y mezcla de varias, muchas fotografías que de un mismo acontecer se acoplan para generar una imagen que al final no se aleja tanto del momento representado. El gesto permanece, la presencia permanece, el paisaje permanece y el río permanece. Todos ellos están, aunque en tránsito, en flujo y movimiento azaroso de unas imágenes que también nos muestran el pretexto con el que se acerca a mirar el río pero que luego derivan en inquietudes propias de la fotografía con relación al un momento decisivo que en este caso, se convierte en suma de momentos, tal vez no tan decisivos.



Imágenes del Tiempo.  
Imagen digital en  
impresión inkjet creada a  
partir de la superposición  
de fotografías digitales.  
2007. Juan Pablo Gómez

Con Daniel Giraldo, la relación con el río se hace desde otra perspectiva. La obra Meditación de un gesto: navegar, Arli Karipuaña de 2021 es una aproximación a otras rutinas que esconden el río. Esta instalación compuesta por una mesa y un banco, una lámpara que sobre la mesa ilumina tenuemente unas pequeñas canoas de madera tallada y un remo hecho de la misma forma, tienen de respaldo una lona verde que sirve de telón de fondo o casi cromática que evocan, el uno y el otro, la transposición al lugar del que provienen. Toda esta escenificación penumbrosa nos sirve de antesala para lo que Daniel nos quiere contar del río y a lo que él reitera con el texto que presenta junto a la instalación:

*“Las técnicas -entre ellas navegar- suceden en la iteración de un gesto que se repite de manera distinta cada vez y, en esa repetición, emerge un universo: el del río y sus formas. Uno no organizado en cajones por orden alfabético. Algunxs dirán que quizá sea cuántico y rizoma, que acontece en un espacio emocional, espiritual y mental del sentir y la imaginación; en la ida y vuelta entre el cuerpo, la mente que narra, el tiempo que dice los ritmos, el espacio que se extiende en la mirada y el paisaje en donde se asientan los afectos. Abigarramientos, amagamientos, diversidades a múltiples dimensiones. Dentro de los que emergen, algunos universos se mueven como el agua que se escurre entre las manos, rocas y barrancos de las riberas. Otros parecen trazar líneas rectas que seguir a todo costo. Así aparecen los choques y las contradicciones de los universos que no se pueden siempre calcar como líneas: como sucede al río, sus formas de vida y las de sus gentes. Estos hacen un universo en contradicción con las formas rectas y lineales en las que suele moverse la llamada “Modernización”, sus gobiernos y sus administraciones. ¿Estamos segurxs de que un río se reduce a una línea hecha de agua corriendo? ¿Por dónde corren los universos que emergen del cuerpo, el deseo, las técnicas y sus riberas?”<sup>166</sup>*

---

166 Texto de Daniel Giraldo que acompaña la obra Meditación de un gesto: navegar, Arli Karipuaña, 2021



Meditación de un gesto:  
navegar, Arli Karipuaña.  
Instalación con objetos en  
madera, lámpara y tela.  
2021. Daniel Giraldo

Ilona Tarcitano es una recién graduada del programa de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y desde que fuera estudiante he seguido de cerca su proceso académico y ahora artístico. Ella es del municipio de El Bagre a unas cinco horas y media, por una carreta no muy fluida, de Medellín, la ciudad a la que vino a estudiar y ahora reside. El Bagre por su parte es un pueblo pequeño en la ribera del río del mismo nombre y que antes de una exacerbada actividad minera a cielo abierto basaba su economía en el sustento que proveían tanto el río como la agricultura. Bagre también es el nombre común de unos peces marinos y de agua dulce muy comunes en ríos de América latina y por tanto también en la región del Bajo Cauca antioqueño que es la subregión en donde se ubica este pueblo.

Toda esta información es relevante para entender el caldo de cultivo desde donde se para ella para configurar su idea de río y que en la exposición presenta tanto con una instalación como con unos videos, registro de una acción con una barca a orillas de su pueblo. La instalación que lleva por nombre Bijao, Cúbrenos, es una especie de cardumen que cuelga en la mitad de la sala con unos hilos invisibles y que está elaborada con hoja de bijao recubiertas de pan de oro. El bijao es una planta de hojas muy anchas y grandes, cuya función principal ha sido la de cubrir y almacenar alimentos y cuyo uso tiene sus orígenes en los nativos indígenas de América. Las hojas de bijao y por tanto sus envueltos son sinónimo del abundancia, bienestar y comida que se tiene y se lleva a las faenas laborales. Estas hojas que instala Ilona, en proceso de secado, manchadas de oro y en cardumen son la mezcla perfecta para hablar de ese, su río. La escasez de los peces que alimentaban los pueblos, del oro que más que riqueza trae consigo la contaminación que tiñe las aguas con sus retroexcavadoras, dragas y mercurio, y de una realidad generalizada en su comunidad ahora trastocada en poco tiempo y que se expande a través del mismo cauce del río.



Bijao, cúbrenos. Muestra  
de la instalación con  
hojas de bijao, pan de  
oro e hilo. Ilona  
Tarcitano, 2019

Finalmente, Kamel Ilián, expone en una sola sala el conjunto de dos series pictóricas de técnicas mixtas sobre lienzo que llevan por nombre El Río y Cordillera. La conjunción de ambas en la muestra es muy evidente: el río al que queremos aludir y la cordillera como espacio geográfico que se abre ante el paso del otro y que extiende a su lado para extender su ímpetu. En casi la totalidad de los paisajes colombianos, el río y la cordillera son uno, son la fusión inseparable del acontecimiento paisajístico. El río es el configurador de ese paisaje que a su vez zanja la espacialidad de sus geografías reconstruyendo el espacio de la cordillera en sus caminos de fluir infinito. Pero el río visto desde la cordillera en nuestra realidad nacional es también muchas otras cosas que van más allá de las formaciones topográficas y de eso Kamel sabe bien. Mirar nuestro paisaje no es solo un acto contemplativo, es también un acto de memoria y resistencia de lo que ha habitado en el territorio. Un texto que introduce el artista al momento de la conceptualización de la exposición, lo manifiesta muy bien:

*¿Y qué puebla nuestros paisajes? ¿Qué late bajo nuestro cielo? ¿Qué llevan nuestros ríos? La vida: Lo puro y lo impuro, los flujos de la voluptuosidad y también la sangre de la muerte. Los ríos arrastran líquidos mezclados de selva y de sabana, de costa y de páramo, también de carne humana: lacerada, quemada, despedazada. ¿Y qué hay en nuestros cuerpos? ¿Qué nos recorre? En nuestra sangre navegan pedazos de milenarias hordas aún vivas, animales de otros tiempos se retuercen en nuestras venas. Las noches de las tribus y su olor a tierra fresca fueron tal vez un pliegue pretérito de estos cuerpos nuestros. Paisaje y cuerpo-cuadro y pintor-cuadro y contempladores, estamos hechos de eso que la sinfonía elemental expresa: El latido de todos los elementos en armonía o en convulsión. Estamos compuestos por elementos de antes y de ahora, que el pintor re-crea en policromías, en monocromías o en negro (esa otra forma de lo múltiple). Todo late, todo vibra, todo se mueve, todo fluye, todo canta. La obra de Ilián es un eco de ese canto.*<sup>167</sup>

---

167 Acosta, Elena. La Sinfonía de los elementos en la obra de Kamel Ilián en <http://www.kamelilian.net/html/Texto%20Elena%20Acosta-1.html>



De la serie El Río,  
pintura 3. Acrílico  
sobre lienzo, 190 x 190  
cm. 2013. Kamel Ilián

### 5.3 \_ Investigación Curatorial

Por último, en un proyecto curatorial aun en curso al momento de escribir estas líneas y en el que primó la noción investigativa sobre la expositiva y que a su vez estuvo promovido por las becas del Ministerio de Cultura para complementar una serie de exposiciones que acompañarán la 46ª versión del Salón Nacional de Artistas de Colombia, se presenta la investigación curatorial homónima de esta tesis y que hace hincapié en artistas de la Región Centro Occidente del país y que contempla los departamentos de Quindío, Caldas, Risaralda y Antioquia (en donde resido) y que hace parte de siete segmentaciones de país que usualmente se utilizan para hacer salones regionales de artistas y otras actividades culturales y artísticas.

Se entiende con esta denominación de región que usa el Ministerio de Cultura, a la zona que logra articular geográfica y morfológicamente unos territorios con confluencias afines de carácter territorial, étnicos, culturales, climáticos y hasta de idiosincrasia y gastronómica. Denominada como la zona cafetera, la región centro occidente del país, se caracteriza por ser zona montañosa con gran cantidad de páramos y nevados, que además la cruza uno de los ríos más significativos de Colombia generando una cuenca exuberante en vegetación y explotación agrícola. Esta unión de departamentos solo tiene una salida al mar en el extremo noroccidental de Antioquia por lo que la hace ser reconocida como una zona montañera o caficultora y que efectivamente es la zona que más produce café en el país. Estas geográficas eran las que debían primar para la selección de los artistas y de algún modo también, las obras que serían seleccionadas.

Por su parte, el Salón Nacional de Artistas es tal vez el evento cultural dedicado a las artes plásticas y visuales más antiguo de Colombia. Fue creado en 1940 con el propósito de generar un espacio para el encuentro entre los artistas y el público. En el discurso inaugural, el ministro a cargo Jorge Eliécer Gaitán (que posteriormente fuera candidato presidencial y a quien asesinaron en plena campaña electoral en Bogotá en 1949 desatando una de las mayores guerras internas de Latinoamérica), resaltó de el Salón que: “su primer papel consistía en ser un espacio donde el público pudiera «decidir, en última instancia, si hay o no un arte propio» y el segundo, era convertirse en un centro de formación donde los artistas se

capacitarían para «juzgar y estimar, con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás»<sup>168</sup>.

Desde la década del año 2000 se realizó una estructuración de modo que a partir de la versión número 40, las exposiciones surgieran como un resultado de procesos de investigación curatorial que a su vez pudieran sumar activaciones con modelos pedagógicos, mediación e incluso publicaciones de diversa índole. Esta vez y para la versión 46, se proponen realizar 17 exposiciones en 9 ciudades de la cuenca del río Magdalena, que es el río más importante del país y del cual se especula puede configurar una noción de nación debido a su fuerte impacto social, cultural, económico y fluvial de nuestro territorio.

Inaudito Magdalena es el nombre de esta versión que por primera vez se disemina en tantas ciudades del país y se desvincula de epicentros poblacionales de gran impacto demográfico y económico como usualmente lo había sido. Este río, que cruza al país de sur a norte, ha generado gran cantidad de asentamientos humanos en sus laderas. Fue también un gran impulsor de la economía durante y después de la colonización ya que por mucho tiempo fue navegable y por tanto la ruta de comercialización más inmediata para llegar a todos los lugares del país, convirtiendo a algunas de sus ciudades ribereñas en áreas de gran fervor social y cultural pero que ahora, con el paso del tiempo, la disolución de las rutas mercantiles, las innumerables guerras internas y el desplazamiento de sus pobladores, fracturan esa realidad que ahora pervive en una memoria colectiva y cultural que mantiene latente un espíritu constitutivo de país.

Con relación a estos múltiples factores que terminan por configurar el río, la dirección artística del Salón dice:

*“Estos relatos de carácter heterogéneo, han surgido de concepciones míticas, miradas científicas, discursos de poder, prácticas económicas, actos de violencia y procesos culturales de reparación, que se confrontan entre sí. Estos son los sedimentos que conforman el río y que lo hacen ver como un cuerpo de agua turbio, uno que devuelve la mirada y abre la posibilidad de construir y de comprender, de dispersar y de decantar, cada uno de estos relatos. Uno de los propósitos del Salón es traerlos nuevamente a la superficie para comprender su vitalidad e importancia en el relato y geografía de la nación a la luz del tiempo presente”.*<sup>169</sup>

---

168 <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/salones-nacionales/44/> Historia Salones Nacionales de Artistas.

169 <https://www.46sna.com/Enfoque%20curatorial.html> 46 Salón Nacional de Artistas, Inaudito Magdalena.

### 5.3.1\_ Planteamiento

Teniendo en cuenta la necesidad de hacer un foco en la zona que se me encomendaba, justifiqué mi propuesta para realizar la investigación curatorial del Salón para la región Centro Occidente del país, aludiendo a unos conceptos generales -como acá ya se han visto – para luego llegar a las especificidades requeridas.

Argumentaba entonces así:

La relación que los seres establecen con el agua ponen de manifiesto el modelo de correspondencia de las sociedades con la naturaleza y también entre los miembros que conforman los territorios donde habitan. El discurso dominante en la política del agua se refiere a este elemento meramente como recurso, desvinculándolo de su contexto territorial y abstrayéndolo, por tanto, de su intrínseca relación con los ecosistemas y de su vinculación con los pueblos que habitan y dependen de esos ecosistemas. Esta conceptualización del agua como recurso apropiable, separado del territorio, materializa una relación de dominación del ser humano sobre la naturaleza.

En este contexto, el agua es considerada como una mercancía y los ecosistemas acuáticos, se convierten en parte de un sistema de explotación de recursos. De esta situación emergen, sin embargo, modelos alternativos de relación sociedad-naturaleza basados, por ejemplo, en la concepción del agua como un bien común y un patrimonio que pertenece al conjunto de la sociedad y que debe ser gestionado con transparencia, participación, equidad y criterios de conservación a largo plazo.

Los vínculos entre las sociedades y el agua, han sido una premisa permanentemente estudiada por casi todas las disciplinas del saber, sin embargo y para el caso propiamente dicho del Salón Nacional o cualquier otro evento de arte del país<sup>170</sup>, no se ha tratado de manera directa la relación geopoética del agua con los territorios, es decir una aproximación en doble vía del nexo, tanto utilitario como metafórico y poético. Esta posibilidad se convierte en un pretexto para adentrarnos en nuestra realidad y desde ahí poder analizar, desglosar, comparar y hacer aportes conceptuales, plásticos y visuales nuevos que permitan articular una noción

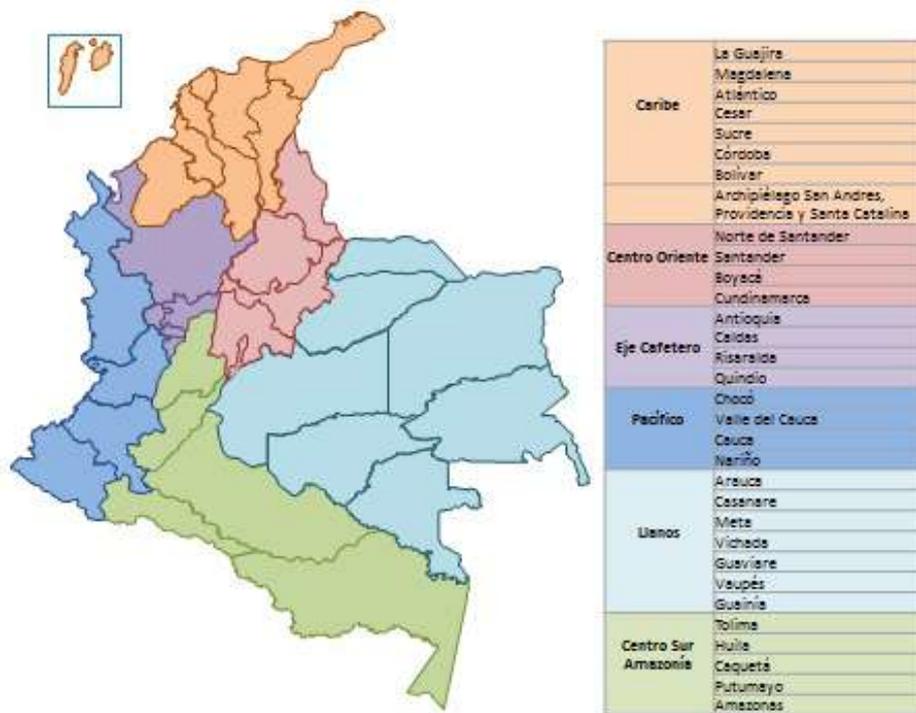
---

170 Se han realizado exposiciones u otros salones en los que la temática sí se relaciona con el agua en general, sin embargo nunca desde una noción geopoética como acá se ha querido plantear.

geográfica-estética de nuestra región y, al mismo tiempo, retratar un compendio de relaciones entre el arte y la naturaleza.

Con esta investigación curatorial pretendía crear y señalar relaciones geopoéticas con el agua en la región Centro Occidente de Colombia y con ello, evidenciar los señalamientos, cuestionamientos y reflexiones que al respecto generan los artistas que habitan en sus ciudades y pueblos, propiciando también un encuentro con estos artistas que de alguna u otra forma establecen en sus métodos de análisis, estudio y/o creación, modelos propios del artista geopoético que en el primer capítulo se desglosaban y que ahora intento comprobar, para finalmente propender a hacer extensivas estas formas de proximidad en las prácticas artísticas contemporáneas.

Todas las conexiones entre los humanos y el agua, y derivando para este análisis en conexiones entre el arte y la naturaleza, las podremos encontrar diseminadas en diferentes lugares de esta región que van desde las mismas ciudades capitales de los cuatro departamentos delimitados y ya mencionados: Antioquia cuya capital es Medellín, Caldas que su capital es Manizales, Pereira que es la capital de Risaralda y Armenia que lo es de Quindío. Y desde estas ciudades capitales hasta territorios más rurales o ciudades pequeñas en las que será común encontrar afinidades entre sus pueblos o zonas que, siendo de distintos departamentos, comparten implicaciones de algún tipo que efectivamente lo terminan poniendo en relación. Por ejemplo, en un contexto propio de la explotación minera encontraremos similitudes en pueblos como Marmato de Caldas, con Buriticá y Segovia de Antioquia, en cuyas zonas aledañas se encuentran grandes empresas mineras, internacionales en su mayoría, realizando explotación aurífera al interior de las montañas. Esos parecidos también se podían extrapolar en ciertas lógicas de configuración social, económicas y también culturales y antropológicas a lugares como Amagá, que es un pueblo muy cerca de Medellín en Antioquia y en el que abundan las minas de carbón que en suma, podrían terminar de configurar un imaginario colectivo alrededor de la mina: los socavones, el trabajo minero de los hombres que se transmite de generación y generación y en el que no hay cabida de otra forma de sustento, de las mujeres que se quedan en casa criando a sus niños y preparando las comidas de los mineros y hasta de los canarios, pequeños pájaros usados comúnmente como mascotas y ornamentos pero que allí, en pequeñas jaulas, sirven para evidenciar las fugas de gases al interior de la mina y cuya alarma para luego emprender la huida, es la verificación de su muerte.



División regional de Colombia. La Región Centro Occidente en lila también conocida como Eje cafetero.

Otras relaciones de homogeneidad cultural lo podríamos encontrar tejiendo hilos de relación entre Salento en Quindío, con Filandía en Risaralda y con Jardín, Urrao y Jericó de Antioquia, que siendo de distintos departamentos son pueblos cafeteros que además conservan casi intacta la arquitectura de su fundación y por tanto han derivado ahora en zonas turísticas de gran impacto y en el que sus moradores deben mutar sus idiosincrasias a las realidades actuales en que deben ser agricultores y guías turísticos al mismo tiempo. En fin, también se podría generar un mapa de correspondencia territorial entre límites y cruces, como los que generan los ríos Magdalena que solo pasa por el departamento de Antioquia en su extremo oriental y el río Cauca que afecta a varios de los departamentos y del cual se genera una gran cultura de río. Podríamos sumar acá al Golfo de Urabá, única salida al mar de la región o seguir así y configurar la noción de territorio estableciendo límites de altitud atmosférica con los páramos de Belmira, Tatamá, de Chili, el Alto de Letras y el Nevado del Ruiz, todos ellos de distintos lugares pero que, si se llegará a ellos por arte de magia o con los ojos vendados, no habría posibilidad de reconocimiento ya que comparten una armonía cromática, paisajística y de vegetación que los mimetiza entre sí.

Antes de iniciar esta investigación curatorial, apenas en su etapa de planeación, pretendí con dicha búsqueda establecer relaciones formales y teóricas que permitieran configurar una noción de territorio que se dibuja y permea constantemente desde sus relaciones con el agua y del mismo modo seguir comprobando la existencia de una práctica geopoética de hacer arte. Evidenciar también las posibilidades formales que surgirían de dichos nexos en pro de la asimilación estética de las realidades a las que se aproximan los artistas locales desde la experimentación plástica y visual. Es así como buscaba profundizar en aquellos aspectos que configuran los territorios y que se permeen en las acciones más comunes como el caminar, hablar, habitar y sentir los lugares de análisis.

Desde el mismo planteamiento de la investigación buscaba aportar nuevas relaciones, no sólo en la forma de hacer los proyectos en sí mismos, si no también en la forma en que se conciben, cómo se plantean las posibilidades y de qué forma se establecen las conexiones con el territorio tanto físico como mental. A partir de la revisión y análisis de muchos artistas que asumen en sus procesos similitudes, tanto en afinidad temática como en sus maneras de proceder, poder generar un buen compendio de análisis que permitiera visualizar de manera generosa, posibles vertientes que aludan en su práctica, nuevas formas de relación en una geopoética del agua.

Para realizar todo esto describía la propuesta haciendo un desglose de sus etapas o fases y una serie de actividades de seguimiento que se enfocarían en un objetivo puntal que era configurar una noción de territorio geopoético alrededor de la idea del agua en la región Centro Occidente de Colombia y, a su vez, evidenciar las relaciones que los habitantes de estos departamentos establecen con el imaginario geográfico que los rodea.

“Geopoéticas del agua, reflexiones plásticas y visuales sobre el territorio” se planteó entonces como un proyecto curatorial que tenía como finalidad intentar conformar una noción imaginaria del territorio alrededor del concepto “agua” valiéndome de juegos de relación en los que el agua fuera el elemento canalizador: El agua y la crisis climáticas; las cosmovisiones del agua; el agua y la minería; el agua en la economía y la economía del agua; el agua como identidad; los seres y ecosistemas acuáticos; eran, entre otras, algunas derivas que se tendrían en cuenta en la investigación curatorial. Estas derivas se recapitularían y estructurarían de forma que, los artistas y sus obras, generarán un compendio analítico y crítico de las

relaciones que tenemos con el recurso hídrico y de las territorialidades geográficas y mentales que concurren en nuestro día a día.

A través de la consolidación de información, de análisis investigativo, rastreo, entrevistas y encuentros, planteaba la concreción de unas líneas de estudio que pudieran configurarse a modo de proyectos o investigaciones. Con dichas líneas de estudio se estructuraría un proceso curatorial simbólico que aludiera tanto a las nociones particulares de los artistas como, también, a unas ideas generales de las subregiones. De este modo, la praxis curatorial estaría ligada al trabajo de campo, las etnografías, arqueologías urbanas y rurales, los encuentros y las contextualizaciones propias de la realidad subyacente.

Se planteaba también una investigación curatorial que, desde la teoría y la práctica, constituyeran aproximaciones plásticas y visuales guiadas por problemáticas sensibles que se reconozcan en diferentes espacialidades y que, a la vez, permitieran una exploración continua de los cuatro departamentos. Los departamentos serían entendidos como objeto de estudio y, al mismo tiempo, como generadores de insumos creativos para configurar un análisis sistémico desde el arte contemporáneo.

Una de las claras líneas de investigación sería la relación medioambiental entre los pueblos y el agua, cómo esta relación se ve condicionada por un “desorden” de los ciclos naturales de la naturaleza, inducido desde las crisis climáticas, permeado por sequías e inundaciones, cuestionado antropológicamente y geográficamente, desvirtuando tanto en la noción de paisaje como de vida cotidiana. Alrededor de un lecho de río, o en la orilla del mar, lago o riachuelo, las prácticas agrícolas, ganaderas, alimenticias, de transporte y/o sociales, se modifican y reconfiguran en función de esos ciclos trastocados que transforman el paisaje como también las relaciones humanas entorno a los mismos.

Planteaba unas derivas consecuentes del efecto climático, pero con otros condicionantes y agravantes y que podrían ser las connotaciones económicas del agua que afloran por el excesivo uso y abuso del recurso hídrico como materia prima fundamental en la productividad de objetos y servicios de consumo como alimentos, suplementos técnicos, vestidos, herramientas e infinidad de productos que nuestras sociedades globalizadas requieren. Un desvío más a esta problemática, podría ser la cosificación del agua que, aunque

en nuestros territorios brota a borbotones de las montañas, estamos industrializando y mercantilizando hasta tal punto de cotizar en la bolsa como valor de uso y consumo.

Con el ánimo de enfatizar en problemáticas cercanas a la realidad social, política y económica de nuestro país y que tiene altos índices de incidencia en la región, podría investigarse también cómo se relacionan, estrecha y arraigadamente, la práctica minera y las fuentes naturales del agua. Sí bien es sabido que en muchos casos se intenta generar regulaciones ecológicas a su alrededor, constantemente se filtran al conocimiento público, contundentes vestigios de la inclemente saturación y del maltrato que sufre el recurso natural por el desarrollo de la extracción minera. Estos vestigios no se perciben solamente en el vertimiento de toneladas de arena que desdibujan los recorridos fluviales de los ríos aledaños de nuestras montañas y valles, si no también en la incompresible contaminación con químicos como el mercurio o el cianuro, elementos comunes en la práctica extractiva y que indiscriminadamente se vierten a las aguas.

Las cosmovisiones del agua serían también una línea necesaria de análisis en esta investigación curatorial que apuntan tanto a la noción originaria de nuestros pueblos ancestrales como también a una resignificación contemporánea de los imaginarios que se crean en la actualidad. Partiendo de los mitos de origen del agua en nuestras culturas indígenas y su cosmogonía y sabiduría en relación al recurso, como también a su simbología mística, es imperante plantear las preguntas con relación al origen, cuidado, uso, necesidad, fortaleza y demás formas de relacionamiento intrínseco desde nuestras culturas.

En definitiva, se plantearon varias líneas de estudio que fortalecían la investigación curatorial procurando siempre que imperará la mirada de los artistas desde sus contextos específicos y que se manifestasen así las conexiones, vínculos e infinidad de implicaciones territoriales y humanas que se viven en cada contexto particular de la región. Quise crear un panorama diverso de las relaciones que como sociedad establecemos con el agua y, a partir del vínculo Arte+Naturaleza, incidiremos críticamente en los entornos desde el arte. Pretendí también evidenciar que así se posicionan los artistas ante su entorno de una manera activa y comparten sus reflexiones estéticas, irrumpiendo en el orden global de nuestras formas de relacionamiento con el agua y el planeta.

### 5.3.2\_ Desarrollo

Para el desarrollo de la investigación se realizó una convocatoria abierta a artistas que de la región invitándolos a presentar portafolios con obra terminada o proyectos en curso que tuvieran relación con los planteamientos antes señalados y que, demostraran así, unas constantes y consecuentes aproximaciones a la configuración de un pensamiento geopoético desde sus prácticas y con ello, el aporte a lo que acá nos hemos propuesto.

El balance de dicha convocatoria fue más que sorprendente, se presentaron 60 portafolios de artistas que, de alguna u otra forma, sustentaban un trabajo conscientemente dirigido a las reflexiones asociadas al agua y sus derivas. Algunos de estos portafolios se centraban en las cualidades representativas del agua y su contundente consolidación como elemento evocador de paisajes, ensoñaciones y composiciones de una naturalidad que desborda la realidad encarnada y que se convierte en espejismos oníricos en los que riachuelos, arroyos y marinas en fotografía y pintura son tanto disculpa como espectáculo de la representación.

Otros tantos de estos portafolios incluían procesos en los que el agua se convertía de algún modo en la consecuencia del objeto de investigación. En estos, claramente inscritos en proyectos con una fuerte reflexión medioambiental y con sustentos muy fuertes sobre los impactos, connotaciones e implicaciones que determinado asunto, termina derivando en la afectación del recurso hídrico y sus innegables consecuencias para todos, encontré procesos muy interesantes que debía obviar no por las cualidades estéticas sino por las derivas opuestas a nuestros intereses. Puedo nombrar dos ejemplos muy puntuales para calificar las ideas: por un lado, una investigación contundente sobre el petróleo elaborada por un artista que a su vez es ingeniero de petróleos y que, desde su práctica laboral cotidiana, logra trascender las preguntas por la extracción petrolera y sus afamadas repercusiones en el paisaje, la economía, las realidades de los pueblos petroleros y hasta el mercado mundial, para implicar en unas particularidades de los seres humanos, funcionarios de las empresas extractoras, que terminan siendo la piel literal de los que se dejan el pellejo en cada faena en los campos de extracción y con quienes deriva el artista, en consecuentes afectaciones de los lechos de ríos y quebradas con la metáfora de su contaminación y mezcla.

Por otro lado, el portafolio de un artista hijo de un minero de carbón del municipio de Amagá en Antioquia que, claramente desde una fuerte relación visceral y filial, conoce de cerca la realidad de las minas, del carbón y de su territorio. Sus obras, logran una solvencia formal

maravillosa con la que, a través de piezas escultóricas, logra mimetizar formas de la naturaleza orgánica como hojas de plantas, tallos y texturas, en objetos de carbón que efectivamente aluden a la proliferación del material, a la simbiosis de elementos en los que se pierde la materia para fusionarse en una masa negra pulida que envuelve ese entorno plástico de las formas como también envuelve el entorno familiar de su realidad. Acá el agua pasa de largo, otra vez tocada y ennegrecida mas no canalizada en preguntas y conceptos que terminen derivando en esas lógicas de relación simbólica que seguimos buscando entre tantos y tan variados artistas como en mis mismos procesos.

Otros portafolios más se daban a la tarea de indagar por el agua y las afectaciones de sus usos desde una mirada distante del territorio pero que sin embargo logran traspasar los límites de lo terrenal aludiendo a las formas del agua en la naturaleza como fenómenos de análisis y reflexión. Otros tanto, más de 20 de los 60 recibidos, ameritaron una revisión más profunda, un acercamiento a los procesos, un contacto que permitiera entender tanto las propuestas como también las conexiones con los lugares que generan dichos procesos de investigación y creación como también las formalizaciones asociadas a tales procesos.

Derivados de esos restantes portafolios presentados, se realizaron entrevistas presenciales y virtuales a 23 artistas que participaron de la convocatoria, de los cuales ocho fueron en sus espacios de trabajo como estudios y talleres y los otros 15 se realizaron de manera virtual pues en varios momentos se vivía alguna restricción o recrudescimiento de la pandemia del COVID 19.

### **5.3.3\_ Resultado**

Aun en construcción, la noción de un artista geopoético en la Región Centro Occidente del país se nutre de diversas facetas que tal vez no se logren definir en un espacio expositivo ni mucho menos en un texto de presentación. Después de realizar un proceso exhaustivo de búsqueda, dialogo y correlación con estos artistas seleccionados y otros más que amablemente me permitieron revisar sus portafolios para comprender cómo están mirando sus entornos y cómo también están generando una lectura crítica de lo que allí ven, me permito especular con este cumulo de obras lo que he intentado definir como unos modos de hacer y de aproximación a los contextos y realidades de los artistas contemporáneos.

Todos los artistas participantes de este proceso demostraron, de alguna u otra forma, que la comprensión de mundo se extiende mucho más allá de las configuraciones georreferenciadas en mapas de territorios fijos y que las nociones de región se expanden a la geografía diversa, cambiante y a la vez unificadora de un país en el que los límites se permean por inquietudes, preguntas y planteamientos razonados o sensitivos en los que se difuminan las territorialidades y se modulan las disquisiciones de sus propias subjetividades.

En este intento por construir un espacio geopoético de la región, la expansión a la idea de país se hizo cada vez más evidente. Revisiones y asentamientos en los centros de las ciudades de origen o vivienda de los artistas, se expandieron al norte del país hasta la Guajira, al sur hasta el Amazonas, al occidente en el Chocó y al oriente en el Putumayo. Fueron de cero a 5300 metros de altura sobre el nivel del mar pasando por todos los pisos térmicos de una morfología territorial cambiante como los climas, acentos, acervos y realidades sociales. Estos artistas asumen así un gesto geopoético en el que el discernimiento de un espacio en el mundo les incita a plantar cara frente a connotaciones tan profundas como la materia, la ciencia, la cosmogonía, el cambio climático, la violencia, la memoria, la minería, la simbología, el archivo, la geología entre otros que, puestas en evidencia o entre líneas, se nos presentan como espacios de pensamientos en el que la confluencia de niebla, arroyos, quebradas, ríos, lagos, mares y océanos, se funden en un solo fluir que no solo da cuenta de la liquidez de esta materia sino también de unas implicaciones culturales y sensibles que este elemento disuelve en la combinación con la realidad circundante de espacios físicos y temporales a los que la existencia de nuestra contemporaneidad permea con los avatares propios de un ser y estar en el mundo, de un hacer mundo.

### **5.3.3.1\_ Sincronía**

Mayra Moreno es una ribereña de la selva tropical chocoana que se traslada a las montañas de Medellín en donde desarrolla su actividad artística, con la que, como si nunca se hubiera ido, recurre contantemente a la memoria contextual de su entorno familiar.

Con Sincronía pone en relación y dialogo, dos elementos propios de la identidad visual y estructural de su pueblo natal Riosucio, departamento del Chocó, y que a su vez constituyen el paisaje típico de muchos lugares del país. Allí, a orillas del río Atrato, las construcciones

de casas, andenes, puentes y muelles en palafitos hechos de tablones y troncos de madera que los interconectan unos con otros, son esenciales para sortear los flujos de ese río que en sus crecidas inunda y en sus bajadas enlódese cualquier superficie circundante del casco urbano y de los poblados aledaños.

Por otro lado, pero también con connotaciones bastante comunes en estos y otros muchos más lugares del país, la permanencia de sillas huérfanas y su uso prolongado en los interiores o en los zaguanes y entradas de las casas, acompañan y dan descanso en las largas horas de tedio caluroso y húmedo que permea durante todo el año el ambiente de la región. Las sillas mecedoras, de mimbre en este caso, es una evocación directa al tiempo con el que se sortean las largas horas de languidez sofocante y aguosa, latente en el día y prolongada en las noches y que se convierten en un paisaje común de interacción social o simple presencia estática de seres que meciéndose van sorteando un tiempo que parece no transcurrir.

Esta fusión sincrónica de ambos elementos, crean a modo de una instalación modulable que se adaptará a las condiciones específicas del lugar donde se exhiba, un nuevo puente transitable que conduce sobre sí mismo al reiterado flujo de la memoria del habitar de un pueblo, de su entramado social y vivencial de un río que lo permea en cada poro y hueco del puente, como también del mimbre.



Sincronía, Mayra Moreno.  
Instalación con formas de  
madera y mimbre sintético.  
Medidas aproximadas y  
variables de 4,40 x 4,50  
metros. 2016 – 2017

### 5.3.3.2\_ Macareina

Con unos claros y profundos intereses en la geología, Mónica Naranjo ha explorado diversos y variados lugares del planeta por los que transita como nómada a través de residencias artísticas o simplemente búsquedas personales. En ese tránsito y con ese foco en su investigación, ha encontrado en el agua una presencia protagónica que interviene en sus objetos de estudio como “el río invisible que ha labrado y atravesado la roca”<sup>171</sup>. Del mismo modo, el lenguaje poético y la expresividad ilustrativa las ha combinado elocuentemente en la producción de libros y mapas de una exquisitez visual e informativa con la que logra que dicha fusión no deje de sorprender.

Con estos antecedentes, emprende un viaje a la Serranía de la Macarena, un parque natural colombiano que se ubica geográficamente casi en el centro del país pero que en el imaginario se asocia más a al sur, en la selva amazónica, pues podría decirse que está en el lugar donde ésta inicia al limitar con los ecosistemas andinos que componen las cordilleras en las que culminan Los Andes y que a su vez se mezcla con la las sabanas llaneras de la Orinoquía conformando un territorio muy particular. Allí se encuentra Caño Cristales, un río de una belleza sinigual, llamado el río de los siete colores y en donde Mónica encuentra unas especies endémicas muy especiales. La *Macarenia Clavigera* es una planta acuática que ella describe así en su libro *Macarenia*:

*“Macarenia Clavigera crece sobre la zona más occidental del Escudo Guayanés, la formación rocosa más antigua expuesta en superficie del continente suramericano, compartida entre las Guyanas, Venezuela, Brasil y Colombia. La superficie de esta roca está moldeada con formas que evocan el movimiento de ir y venir de olas, que recuerdan el mar que se dice que alguna vez las cubrió. Solo en donde el agua hace contacto con estas rocas y fluye de nuevo sobre ellas (caños o ríos pequeños, de los que resaltan Caño Cristales), florece esta planta”.*<sup>172</sup>

Para complementar más adelante con un dato importante: “Las Podostemaceae (familia de plantas acuáticas a las que pertenece *Macarenia clavigera*) fueron unas de las pocas especies [de plantas] que después de ser ya terrestres, por razones de evolución que se desconocen, regresaron al agua, modificando sus tejidos para adaptarlos a la disponibilidad menor de

---

171 Mónica Naranjo en su formulario de participación a la convocatoria artística Geopoéticas del Agua

172 Naranjo, Mónica. *Macarenia*. Nomada Ediciones. Bogotá 2020.

oxígeno de este entorno.”<sup>173</sup> Y es que allí, cautivada con el paisaje abierto pero también con las particularidades del mismo, emprende su labor contemplativa que luego traduce en dibujos y en la narración visual a través de una publicación, para generar unas imágenes, en su mayoría en gris y negro con la que contradice (o cuestiona) lo vibrante de esos colores del lugar.

Interesada por la transformación de la materia y el paisaje en el que interviene el agua en esa configuración escultórica del territorio, ella transforma aquí su idea de paisaje en unos trazos tan fluidos como ese manto acuoso que cubre y da vida a las macarantias que brotan nuevamente y año tras año, para dar vida, al mágico lugar. “Desde una perspectiva geológica-poética, sorprende como una materia fluida, traslúcida y leve como el agua, puede alterar con su perseverancia a un material de la naturaleza tan opuesta a ella, la roca sólida, dura y que sugiere permanencia”<sup>174</sup> y en esa confluencia a estas plantas que se esconden en el fondo de su fluido manto.

Macarantía se compone entonces de una serie de 10 dibujos que ella imprimirá en tela y exhibirá en el espacio público para seguir dando cuenta de ese movimiento incesante del lugar de origen de la investigación. Se acompañará en sala de una copia del libro que, a diferencia del variado gris de los dibujos, incorpora un rojo estimulante para aludir, sutilmente, a las lógicas de tonalidad de ese río de colores.

*“Una vez sumergida en el agua esta planta crece en todo su esplendor, como algodones de azúcar inflados por el aire. Ver el gesto sutil de esta exuberancia silenciosa sumergida en el agua, su delicadeza y a la vez su fuerza resistiendo el paso de corrientes turbulentas de agua, fue lo que inspiró la realización de esta investigación y publicación.”<sup>175</sup>*

---

173 *Ibíd.*

174 Mónica Naranjo en su formulario de participación a la convocatoria artística Geopóeticas del Agua

175 *Op. Cit.* Naranjo, Mónica.



Macarania, Mónica  
Naranjo. Dibujos Impresos  
en tela.100 x 70 cm. 2021

### 5.3.3.3\_ SONORO

Desde una concepción cosmogónica del agua, el proyecto SONORO logra poner en evidencia una noción de territorio mucho más compleja que la que puede extenderse a cartografías y georreferencias directas asociadas a lugares y espacios específicos, para trascender así en unas “geografías chamánicas”<sup>176</sup> que el artista, Mauricio Rivera, ha estudiado bien.

En las investigaciones de Mauricio han confluído formas de agua muy diversas como las del Río Otún, el Río San Juan (ambos en Pereira, Risaralda), el Río Magdalena (en su paso por Antioquia), el Lago Titicaca (Puno, Perú), el Río Arzobispo (Bogotá), el Río Putumayo (Putumayo), entre otros; y aunque son lugares concretos a los que se es posible llegar con mapas, las implicaciones desde las que el artista los siente son, como lo diría él mismo citando a uno de sus autores de cabecera: “como un aspecto fundamental que estructura la realidad, vincula a las personas con el espacio en que viven, les da un lugar en el cosmos y las relaciona con otros seres, humanos y no humanos que pueblan el universo”.<sup>177</sup> Con esta conexión transcendental con la que concibe el territorio, busca afectarlo desde su proceso de creación para “subvertir relaciones de domesticación, dominación y explotación propias del pensamiento colonial, para reivindicar el sentido ecológico de los derechos y bienes patrimoniales”.<sup>178</sup>

SONORO es entonces, una propuesta de largo aliento en la que, desde 2010, ha ido articulando unos nexos con territorios acuosos a los que referencia ahora con un programa concierto de nueve obras sonoras que a su vez hacen parte de proyectos audiovisuales, instalaciones, intervenciones para espacio específico, ilustraciones y un libro recientemente publicado, que intenta unificar ese universo simbólico que él encuentra en esas conexiones con el paisaje.

Los nueve momentos que componen el programa de este concierto sonoro se llaman uno por uno así: unificación; chitarra armónica; ritornello cósmico; los movimientos del corazón; río escultor de piedras; parque residente pedagógico; una gota de agua; madre, padre,

---

<sup>176</sup> Concepto que el artista encuentra en el libro *Pienso, luego creo. Teoría makuna del mundo* de Luis Cayón.

<sup>177</sup> Cayón, Luis. 2013. *Pienso, luego creo: la teoría Makuna del mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

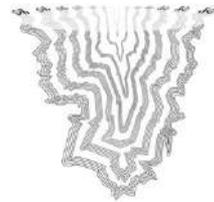
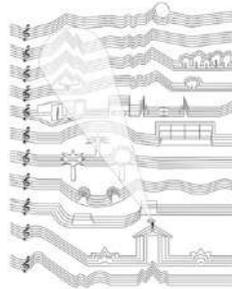
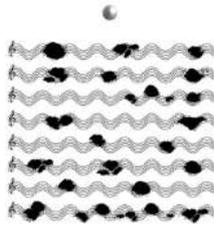
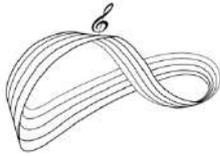
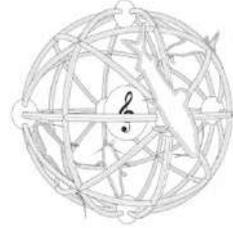
<sup>178</sup> Palabras de Mauricio Rivera en su formulario de participación a la convocatoria artística Geopoéticas del Agua.

hermano y yo y, por último, ecología acústica. Son también, los momentos por los que transita para proponer un “giro vital en el ecosistema biológico y cultural, y plantea[r] activar relaciones ecológicas, equánimes y recíprocas entre el ser humano y su entorno más allá de la concepción antropocéntrica y de explotación del mundo vegetal, animal y mineral. Así busca[r] reivindicar el valor del territorio y resignificar el devenir del ser humano en la Tierra.  
»179

El libro entonces es la recopilación de cada uno de estos momentos que comprenden tanto un texto, el link al concierto en línea y las ilustraciones que sirven de partituras de cada uno de los “capítulos”. En salsa se exhibirán tres copias del libro que se acompañarán cada uno con unos auriculares que permitirán escuchar el concierto mientras se hace la observación del libro. Del mismo modo, 3000 afiches con las reproducciones de cinco de las partituras, se distribuirán tanto al interior del museo como en el espacio público de la ciudad, para servir de eco expansivo de estas imágenes que son también, el espacio visual en donde se encierran la mágica concepción espiritual de estas formas de entender el agua, sus territorios y las formas en que debemos relacionarnos con ellos y que en definitiva también son oro.

---

179 Rivera Henao, Mauricio. SONORO. En <http://www.mauriciorivera.com/sonoro%20web.pdf>



SONORO – Libro y  
partituras. Mauricio  
Rivera Henao. 3000  
imágenes impresas de 50  
x 35 cm a una sola tinta.  
2010 – 2022.

### 5.3.3.4 \_ La certeza de la duda

Nada más sugestivo que el título de una obra que de entrada nos pone a dudar y a la vez, aunque contradictorio, dudar de la duda. La Certeza de la Duda es la sugerente forma en que Fredy Clavijo nos plantea cuestionamientos sobre un futuro incierto en el que los recursos se difuminarán en la sordidez de una ausencia ya latente y si no, o al menos, convulsa.

La pieza central de esta obra es un río de rama (seca) que sin más es el premonitorio augurio de las realidades que vivimos. Una memoria de río que transita también por la memoria de los receptores habituales de un agua que ya no beberemos. Un río que recorre rígido y frágil por el espacio pero que no fluye en la fluidez de eso que debería transportar. La certeza de la duda es observar esta instalación en la que ese río compone un surco que ni siquiera se estanca en unos vasos vacíos que sí traspasa, como burlando su forma (ya burla su contenido) y a la vez, irrumpiendo en su material también vulnerado por la fuerza de lo que representa aquí una rama delgada y seca.

La certeza de la duda es además de una visión trágica con la que el artista especula sobre las lógicas del presente como un punto de inflexión para generar un sinnúmero de posibilidades y variables múltiples, es una puesta en escena en la que se contraponen la realidad a la adversidad del futuro que reclama. Pero esta certeza dudosa, es además una predicción de un futuro más cercano: dos años después de elaborar esta pieza por primera vez, Fredy va a la Guajira, al norte de Colombia, en búsqueda del lecho árido que ha dejado un río seco. Allí, en el trasegar despiadado y extenso del desierto, recordó “que esta tierra exprimida por el inclemente sol y aparentemente detenida en el tiempo, fue alguna vez un mar; un mar, hoy hecho de arena, que como esquilas de infinito se saben horizonte.”<sup>180</sup>

De ambas experiencias, la de una obra que se articula en el espacio poniendo en evidencia la ausencia del agua y la de su desplazamiento a un lugar en el que efectivamente el agua hace mucho dejó de estar; era consecuente para su proceso investigativo generar proximidad con ese territorio en el que a pesar de su falta de recursos hídricos fluviales, la explotación minera de carbón marcan mucho más ese espacio desértico en el que paradójicamente a la riqueza de este mineral, la comercialización clandestina y el contrabando de los combustibles se hace recurrente y necesaria. De esta dicotomía de la aridez de la zona, surge la segunda pieza que

---

180 Fredy Clavijo en el portafolio presentado a la convocatoria Geopoéticas del Agua.

acompaña a la instalación y que consta de un video en plano continuo en el que una vela, quemada de extremo a extremo y en equilibrio entre dos vasos vacíos se debate por la combustión de esas dos llamas que la consumen lentamente hasta, nuevamente, agotar el recurso que en definitiva siempre ha estado ausente.



La certeza de la duda. Fredy  
Clavijo. Instalación con 24 vasos  
de cristal y rama de madera,  
medidas variables. 2017  
Extremos – De lo árido. Fredy  
Clavijo. Video mono canal blanco  
y negro. 9' 27" Full HD. 2018.  
<https://youtu.be/CtG-O9Nsdqg>

### 5.3.3.5\_ Esas aguas arrastran lo indecible

El río Medellín es un río muy complejo. Canalizado a mediados del siglo XX y al que al mismo tiempo rectificaron borrando todos los surcos y meandros para convertirlo en una línea sin curvas que cruza la ciudad de sur a norte, es revisado y revisitado de acuerdo a los intereses que surjan en las proyecciones urbanas y/o ecológicas según los mandatos e intereses de turno o cuando algún adverso o trágico acontecimiento lo vuelve a sacar a flote. Atraviesa toda la ciudad y es un eje de conectividad permanente por las vías que lo secundan paralelamente a lado y lado de su cauce. Es también un espacio casi anodino de memoria a la que también por temporadas, se recurre para revisar la historia, referir la urbe o referenciar el cambio de una ciudad en constante crecimiento.

Este río se llama como la ciudad, la misma a la que divide en dos mitades con el paso de sus aguas. Es referencia de movilidad y de paisaje en movimiento pues está presente en casi todo el trayecto de la línea principal del metro que, al aire libre permite observarlo a la velocidad de los trenes en sus recorridos. Pero este río también ha sido muchas más cosas: en temporada decembrina en un tramo de un kilómetro de largo lo adornan a los lados con luces navideñas e invitan a visitarlo en masa para ver la navidad que acoge mas no sus aguas que se enciegan con el esplendor de las fiestas. Ha sido también arena, inundación, olvido, hogar, muerte, contaminación, renovación y todos los calificativos que pueda tener una presencia latente y a la vez cauta de lo que implica atravesar una ciudad como Medellín con su historia y su presente.

Estas aguas arrastran lo indecible es una constatación de todo esto. Grabado en el municipio de Barbosa a una hora de Medellín, cuando ya ha vuelto a su cauce de meandros naturales y cuando ya ha dejado la canalización impuesta de la ingeniería para adaptarse a la serpenteante forma que le permiten las laderas a su paso, este video realizado a partir de cinco vuelos estacionarios y que posteriormente se unen para, en silencio absoluto, mostrar un río “intacto” que no parece evidenciar el rastro de lo que carga tras de sí.

Sergio Gómez, nos trae este impresionante río que desde la altura no da cuenta de los miles de años que lleva transitando por ahí, como tampoco de las décadas de innumerables acontecimientos que lo ponen en el imaginario colectivo de todos los antioqueños. Se ve ahí la espuma, contaminación de empresas y de la misma ciudad que parece lavar su historia pero

que a la vez devela que está cargado de una suciedad indecible pero que se debe nombrar aquí para no olvidar que en un momento fue una gran fosa común de cuerpos fruto de la violencia interna, que se arrojaban ahí para que estas aguas los arrastraran sin fin.



Estas aguas arrastran lo indecible,  
Sergio Gómez Video mono canal  
sin audio. Full HD. Loop. 2018.  
<https://youtu.be/ghW2nxDc7v0>

### 5.3.3.6\_ Vadear

168 personas se desplazan lentamente rodando sobre sí mismos con un movimiento a la vez abrupto, pesado y seguramente doloroso por una de las principales vías del centro de Medellín y la que esconde bajo su asfalto una historia que aflora a la vez que esos cuerpos la recorren. Eso es Vadear, un performance realizado por uno de los colectivos artísticos más significativos de la ciudad y que además de lo que han logrado con sus inquietantes acciones, han potenciado una noción de escuela que bajo la dirección de Ángela Chaverra han inscrito dentro de sus participantes a quienes hoy en día se perfilan como los mejores y más activos performers de la ciudad y del país.

Tomando como punto de partida una memoria urbana que retumba en el imaginario de los medellinenses, la investigación que suscitó la realización de este performance se instaura en la memoria de la Avenida La Playa y lo que ese nombre encierra en una ciudad a cientos de kilómetros del mar. En la conformación de una ciudad que se veía sujeta a los cambios propios de lo que comenzaba a significar ser la capital de un departamento, las familias adineradas de la época y los dirigentes a cargo de la misma a principios del siglo XX, optaron por tapan el paso de la quebrada Santa Elena en su cruce por la ciudad y así, convertir en una vía para carros y coches lo que antes había sido el espacio para el afloramiento de residencias con grandes antejardines que lindaban con el lecho de la quebrada pero que con el tiempo se estaba convirtiendo en un cloaca y arenero difícil de controlar. Esta determinación se realizó con el propósito de estimular el crecimiento de la ciudad y sobre todo la de establecer mejoras para la salubridad de los ciudadanos derivada de lo que significaría tener, totalmente cubierta, esa importante masa de agua corrompida con su uso.

Vadear básicamente es atravesar un río, una quebrada o una corriente de agua por su parte poco profunda en la que se puede pasar andando, pero que acá, estos cuerpos recorren rodando cubiertos por un vestido que los unifica entre ellos como aglomeración pero que en las particularidades los convierte en unas especies de masas orgánicas sin identidad ni forma definida. El gesto consiste en sus propias palabras en “recorrer parte del cauce que se censuró, vadeando, serpenteando en un movimiento idílico, lento, que recordará el agua que aún corre bajo el pavimento; gritando su silencio, recordando toda su inmensidad, cómo fue

parte del “desarrollo” de La Villa de la Candelaria [nombre antiguo de Medellín] y ahora de su olvido.”<sup>181</sup>

En la sala de exposiciones se exhibirá con una pantalla de televisión que recopila tres videos que dan cuenta de la acción original realizada durante cuatro horas en el año 2011, una serie de nueve fotografías que sirven de registro de la acción y un vestido que conserva el despojo de la suciedad que esta calle impregnó en los artistas participantes del vadeo.

*“El acto de vadear sobre la Avenida La Playa, desde el Teatro Pablo Tobón Uribe hasta la Plazuela Nutibara en nichos de tela de gasa, permitió además recoger la contaminación de sus calles, para de una manera simbólica, limpiar un poco la circulación, crear una evidencia que lleve a la comunidad a detenerse, pensarse, ser partícipe, crear pueblo, saber de las historias de ciudad, sus imaginarios, reflexionar sobre sus espacios, cómo los habita, porque los espacios exteriores son prolongaciones de los espacios interiores y entenderlo es aprender a cuidar las calles como rincones”.*<sup>182</sup>

---

181 El Cuerpo habla. Portafolio presentado a la convocatoria Geopoéticas del Agua

182 Ibíd.



Vadear, **Colectivo El Cuerpo**

**Habla.** Performance con vestidos  
de tela gasa, 4 horas.

Avenida la Playa, Medellín. 2011.

<https://youtu.be/12gWnUZ2MdY>

### 5.3.3.7\_ Synth+Río

Entender el río desde una noción espiritual podría necesitar, no solo, de conexiones profundas en términos metafísicos, sino también, conexiones profundas en consonancias más técnicas y hasta electrónicas. Esa posible simbiosis de proximidad sensorial es la que nos propone Julián Henao con la propuesta Synth+ Río.

Su investigación se centra en entender el río Otún desde una complejidad geográfica, histórica, ancestral y cosmogónica en la que el artista cuestiona también la transformación de este caudal acuoso que en los últimos siglos tuvo que ver crecer a su alrededor la ciudad de Pereira capital del departamento de Risaralda. Este río, que fluye desde la laguna del mismo nombre y que proviene del Parque Nacional Natural los Nevados en el que se encuentra los nevados del Ruiz, del Tolima, Santa Isabel, El Cisne y el Paramillo, tiene un recorrido corto hasta desembocar en el río Cauca y, sin embargo, su potencial simbólico es impactante para la configuración de ese territorio urbano y sus habitantes.

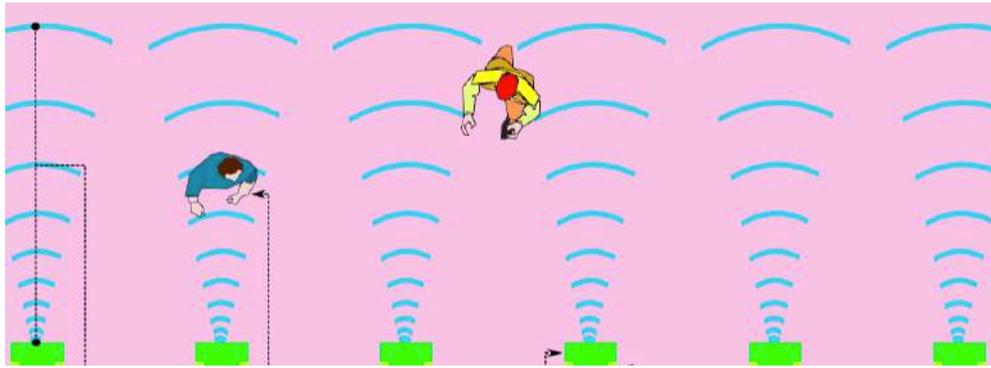
Todos estos planteamientos y sus avances investigativos van conduciendo a una comprensión del río como un “ser vivo” que sortea recorridos en los que “transita por laberintos de rocas e intrincadas cavernas que filtran su pureza a la vez que moldean el carácter de este cuerpo hídrico”<sup>183</sup>. Un ser vivo en constante movimiento en el que las interconexiones que genera con todo cuanto se cruza a su paso, le van terminando de constituir en un ente que a la vez que peregrina y fluye va consolidando también un cuerpo (no solo de agua) con toda una comunidad biodiversa con la que se conecta y dialoga.

La propuesta deriva entonces en un ejercicio que busca conectar este río desde su profundidad y en su paso por Pereira con el río Magdalena epicentro del Salón Nacional, y estos a su vez, con los espectadores. Todo ello a través de dispositivos de comunicación contemporánea que le sirven al artista para dar cuenta de la vitalidad y poderío que suponen sus aguas, para con esto, poder reconectar nueva y espiritualmente con los lazos ancestrales que se han ido perdiendo bajo el ímpetu de actividades como la extracción aurífera, la agricultura y ganadería, los acueductos, los alcantarillados y mil cosas más que lo someten a su paso.

---

183 Julián Henao. Portafolio presentado a la convocatoria Geopoéticas del Agua

Para esto hará uso de “estaciones de análisis” dispuestas tanto en el río Otún como el río Magdalena, que tendrán la capacidad de examinar sensitiva y sonoramente la evolución del río pequeño de la región, en diálogo con el río madre del Colombia. La obra, compuesta por seis emisores o estaciones de monitoreo conformados por teléfonos móviles en desuso fruto de la obsolescencia de sus compuestos, medirán el comportamiento de ambos ríos en diferentes lugares de sus recorridos en los que serán sumergidos con rocas de los mismos afluentes. Estos enviarán sus percepciones a otros seis receptores (también móviles obsoletos) en la sala de exhibición que en tiempo real recibirán la interpretación sonora de los primeros sensores para luego crear en el espacio una masa sonora, paisaje sonoro, de este nuevo diálogo entre ríos.



Synth+Río. Julián Aníbal  
Heno Arte de nuevos medios.  
Medidas variables. Duración  
indefinida. 2022. Prototipo.

### 5.3.3.8 \_ Plaza de la Concordia

El proyecto Plaza de la Concordia, Archivo, es una exhaustiva investigación de memoria, imagen y arte que durante más de 20 años ha ido atesorando fiel y dedicadamente Viviana Ángel Chujfi.

La Plaza de la Concordia es está ubicada en pleno centro de la ciudad de Pereira y con una historia tan antigua como la de la ciudad, ha cambiado su nombre, morfología y paisajismo de acuerdo a los flujos habituales de ciudades en crecimiento y en las que en un poco más de un siglo han pasado de ser centros rurales de casas de tapia y bareque para convertirse en ciudades modernas con una población de alrededor de 500.000 habitantes.

Esta plaza actualmente lleva por nombre Parque el Lago Uribe Uribe en honor al General Rafael Uribe Uribe (1859-1914) a quien se le reconocen innumerables méritos honoríficos en los campos de los derechos laborales, la agricultura, los derechos sociales, la libertad de cultos, la libertad de expresión, a pluralidad y la valoración de la diversidad cultural como también su participación en varias guerras emancipadoras del país y su posterior activismo por la paz. El lago, como es reconocido en la ciudad, fue nombrado inicialmente como Plaza de la Concordia para posteriormente cambiarse por Plazuela Colón y después denominarse Parque de los Novios antes de su nombre actual. En términos arquitectónicos es una plaza publica con una fuente que posee a su vez un sistema de chorros multicolores, senderos peatonales, la iglesia María Claret y locales comerciales que lo bordean por lado y lado.

Este archivo es pues poseedor de una mirada que ausculta desde la memoria la transformación de un lugar emblemático para una ciudad y que a tejido un sinnúmero de relaciones alrededor de una forma de agua regulada y circular que trasciende en la memoria de los pereiranos. El lago ha sido testigo de muchos fenómenos de ciudad como también de acontecimientos anodinos que seguramente no repercuten en los anaqueles de la historia, pero sí en las formas de relación y sociabilidades que, como las de Viviana, tienen en este lugar un pedazo de sus vivencias más profundas. Este lago, parque, plaza, ha visto y sufrido la transformación de la ciudad, ha sido testigo de las historias de amor que surgían – y surgen cuando se llamó el Parque de los Novios, ha sido epicentro de manifestaciones sociales, políticas y culturales que le ha tejiendo a cada generación unas formas de proximidad y recuerdo propias de su momento allí vivido.

Pero el proyecto de archivo es mucho más que una recapitulación histórica. Viviana desde su labor pedagógica y ceramista lo ha intervenido, lo ha tocado con sus grupos de aprendices y de estudio, y le ha impuesto en varios lugares de la plaza una impronta en mosaico y cerámica a partir de las escenas cotidianas que allí se viven. A su vez, este archivo también está compuesto por interpretaciones pictóricas que le suscitan el lugar y sus aconteceres, es también collages que a modo ilustrativo le sirven para nutrir otras investigaciones historicistas que se han hecho sobre el mismo lugar, recortes de prensa muchas fotografías de relaciones afables con este lago en el que se bañan, recorren, se citan, se encuentran, comercian, transitan o simplemente viven en sus lógicas de territorialidad que intenta permanecer intacto ante los flujos de una ciudad que lo pasa de largo.



Plaza de la Concordia -  
Archivo **Viviana Ángel**  
**Chujfi** Fotografías, dibujos,  
pinturas, esquemas Medidas  
variables. 2001 – 2022

### 5.3.3.9\_ Gravas, Memorias del Río

Fabián Gil es un artista que además de combinar su quehacer artístico con las investigaciones en campo y recorridos de interés, logra articular también la faceta de artista pedagogo con la que establece encuentros relacionales con las personas que habitan los lugares a los que frecuenta guiado por sus cuestionamientos e inquietudes.

Para este caso en particular, Fabián ha venido visitando dos zonas ribereñas del río Magdalena en los límites de Antioquia, Puerto Berrio y Puerto Nare en la subregión del Magdalena Medio. Allí, a través de recorridos, diálogos, fotografías y encuentros ha logrado articular una investigación en torno a los saberes culturales que tienen esas comunidades y lo que se va develando en lo que denomina “objetos de memoria, gestos o acciones”<sup>184</sup> y que los lugareños le han ido presentando en la medida en que la comunicación se vuelve más fluida. En dichos lugares y particularmente en los corregimientos La Pesca y La Sierra ha logrado propiciar encuentros activados desde metodologías propias del arte relacional con los que desarrolla laboratorios y talleres que cuentan con la participación de familias, niños y adultos de la zona y que viven de su relación con el río, para luego transmitirles esos actos de memoria de sus actividades más comunes.

Con estas prácticas de conexión simbólica con los habitantes, logra identificar las relaciones que se tejen dentro de las comunidades y cómo se han ido transmitiendo de generación en generación hasta lograr lo que hoy los constituye como entramado social y activo de su entorno. La pesca y la minería artesanal a cielo abierto se combinan con la recolección de gravilla en un territorio que aun sigue lidiando con la presencia de grupos al margen de la ley que mantienen activa la noción de conflicto armado que, en el papel de los acuerdos de paz, y por ende en las ciudades capitales, se intenta omitir o negar a toda costa.

Finalmente, el proyecto Gravas, Memoria del Río centra su punto de análisis y de acontecimiento en unos pescadores que, en vez de buscar róbalo, cachama, bagre u otros peces de la zona, son pescadores de arena y piedra que drenan día tras día un recurso casi insustancial y que el río entrega a borbotones. Los balastreros son personas que dedican su actividad laboral a la extracción de grava, arena gruesa y piedra que posteriormente es

---

184 Fabián Gil. Portafolio presentado a la convocatoria Geopoéticas del Agua

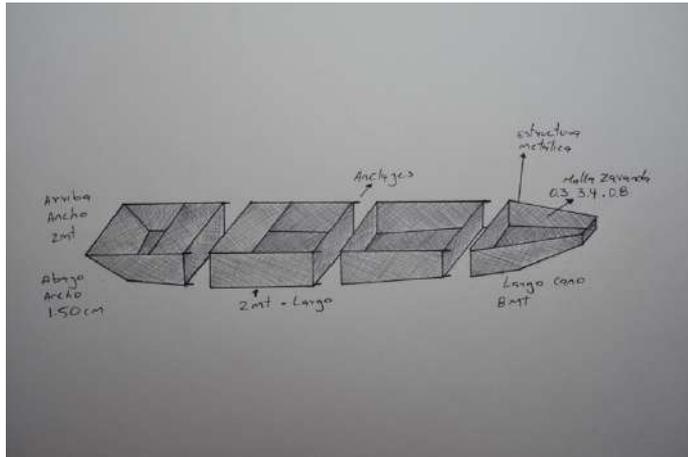
vendido para ser utilizado en las construcciones de la zona o de las urbes que no cesan de crecer a sus anchas.

Con estos insumos, Fabián nos presenta una escultura para el espacio público realizada en malla metálica con la forma de una barca, de ocho metros de largo y a la que su interior permeable llena de gravilla que se amontona creando una montaña de arena que se irá desvaneciendo en el transcurso del tiempo que dure la exposición. En la sala se exhibirán unas fotografías de ese paisaje ribereño velado por las mismas mallas metálicas que sirven en el oficio para cernir unas piedras que deben separarse para diversificar el producto.

Acompañará la propuesta expositiva una serie de activaciones pedagógicas dirigidas a niños, niñas, familias y a la comunidad en general del municipio donde se realizará la exposición. Con ellos abordará estrategias de activación y reflexión de pensamiento, creatividad e identidad de modo que le permitan identificar las convergencias de las diferentes narrativas simbólicas en las que “prevalezcan las interacciones senti-pensantes... como una manera de ser y estar con los otros en los territorios”<sup>185</sup>

---

185 Palabras de Fabián Gil en conversaciones en torno a la curaduría.



Gravas, Memorias del Río. Fabián Gil  
 Osorio Escultura en malla metálica con  
 balastro y arena. 100 x 200 x 800 cm. 2022  
 Gravas, Memorias del Río. Fabián Gil  
 Osorio. Fotografías en papel satinado. 50 x  
 80 cm cada una. 2022

### 5.3.3.10\_ Geomancias

Partiendo de la base de una potente conexión con el Nevado del Ruiz, Jorge Barco lo visita con la remembranza del pasado, pero también con unas búsquedas que trascienden la noción terrenal e histórica para situarlo delante de relaciones mucho más profundas con ese lugar mágico del que, tal vez, nunca se desprenda.

El también volcán Nevado del Ruiz hace parte de los picos que conforman el Parque Nacional los Nevados que comparte varios departamentos del Eje Cafetero. Allí en jurisdicciones del departamento de Caldas y a muy pocas horas de Manizales, su capital, el nevado/volcán se instaura con todo su poder a una altura de 5321 metros sobre el nivel del mar. Este espacio compuesto por acumulaciones de capas de lava y ceniza volcánica solidificada que se recubre de manto glaciario debilitado con el tiempo, es en su contexto más amplio un ecosistema rico en agua, lagunas y riachuelos que nacen de su cima; es también páramo y por tanto hábitat de frailejones y demás especies de fauna y flora comunes en ese piso térmico; así mismo es una zona rica en minerales y aguas termales que se estimulan constantemente por la actividad pariente del volcán y en el que, además, desde tiempos inmemoriales, es un lugar de peregrinación, ritual y pago de indígenas colombianos al que se acercan desde su condición sacra y monumental.

Esta información y conocimiento hacen que el artista se desplace hasta su montaña, mas sin embargo, también lo impulsa el recuerdo vivencial de infancia de haber sido testigo de la más reciente y funesta actividad volcánica del nevado. En 1985 cuando aún era un niño, el calentamiento del volcán provocó el derretimiento de masa glaciaria que se precipitó en forma de agua y lodo sobre un pueblo entero, vecino al de su vivienda del momento, provocando lo que aun recordamos como la Tragedia de Armero y la que dejó más de 20.000 muertes y una población cubierta por completo en lo que sería convertida posteriormente en un campo santo y desértico de la perdurable memoria de esa desventura geográfica.

Una vez allí, hace uso de lo que ya bien conoce y a partir de una serie de aproximaciones y conexiones con este lugar empieza a realizar grabaciones sonoras del páramo a 4.700 metros de altura, como también de sus flujos de agua que, con micrófonos e hidrófonos creados y modificados por él mismo, logra generar una evidencia de ese cúmulo de materia que dialoga tanto entre el agua glaciaria y la piedra volcánica que luego se traducirán en sus misteriosas

Geomancias en las que el augurio de la simbiótica conexión entre la naturaleza, la tecnología, lo sonoro y lo cósmico, se funden en una mezcla de experiencia sensible que se transmite de múltiples formas de expresión.

La puesta en escena de Geomancia es una instalación que incorpora performance, escultura cinética con piedra volcánica, sonido, video, dibujo y en su suma, permiten articular la noción ampliada de un paisaje en el que se conjugan experiencias místicas y de conexión sensible con un espacio en el que la conjunción de realidades deviene en un espectro, que como las ondas sonoras, trasciende a través de las cosas y los cuerpos para vibrar al unísono en correlación con el universo.



Geomancias, Jorge Barco.

Performance e Instalación con video,  
sonido, dibujos y escultura. Mediadas  
y duraciones variables. 2022

Geomancias, Jorge Barco.

Performance e Instalación con video,  
sonido, dibujos y escultura. Mediadas  
y duraciones variables. 2022





6.

## CONCLUSIONES

---



A partir de establecer una ruta de investigación y análisis a través de mis propios procesos artísticos confrontándolos con otras formas de creación, pensamiento y análisis, me permito verificar los procesos y mecanismos utilizados para alcanzar el objetivo de esta tesis. El objetivo propuesto ha sido constatar que en las prácticas artísticas contemporáneas existen unos modos de hacer que hemos definido como geopoéticas y que éstas, a su vez, pueden implicarse con el territorio en general y, por tanto, con el agua como espacio específico.

## **Resultados**

Después de realizar durante mucho tiempo una producción artística fundamentada en la experiencia sensible y la conexión con el paisaje de aguas y sus reflejos, me acerqué a nuevas formas de pensamiento artístico que ampliaron de manera significativa los procesos con los que comenzaría a nutrir mis investigaciones y mis implicaciones con espacios determinados. Este quiebre en mis formas de entender el arte y con ello los mecanismos de producción, me llevaron a plantearme unas teorías que necesitaba complementar y consolidar.

Para ello me nutrí de teorías estéticas asociadas a la poética del agua en las que Gastón Bachelard se convirtió en referente teórico fundamental al cual seguir. Paralelo a esto y en la medida en que mis inquietudes se estaban posicionando en un espacio diferente al que proporciona la mirada distante, me encontré con otras teorías e insumos para elaborar una aproximación teórica propia a eso que ya se comenzaba a vislumbrar en la creación artística y que realizaba en esas mismas épocas. De esta forma, reconocí una práctica artística disruptiva de mis propios modos de hacer hasta el momento. Al mismo tiempo realizaba una confrontación directa con mecanismos, conceptos, análisis y disposiciones que me planteaban la posibilidad de generar un propio pensamiento, o teoría, que diera cuenta de unas formas de hacer en el arte. Dicha teoría debía, además, sugerir la fusión de los procesos creativos con la aproximación real a determinados lugares y contextos que se entendieran como espacios de estudio, para luego permitir recopilar sistemas de aproximación simbólica en lo que se agruparía bajo el concepto de geopoética. Ésta, que en un termino amplio y abierto implica la conexión sensible con el territorio igual de vasto, debía segmentar desde la práctica, mis intereses particulares con los que me pudiera dirigir hacia las inquietudes y conexiones que yo veía, y veo, en el agua como un territorio de pensamiento y de afectación tangible del mundo y sus habitantes.

Paulatinamente comencé a generar unas formas de investigación que, a pesar de lidiar con las dificultades que implica acercarse a determinados lugares, me permitieran establecer vínculos con los cuales construir unos pensamientos articulados a la necesidad de transmitir mis ideas. Las materialidades y los objetos que en su momento se me ofrecieron acertadamente a esas primeras preocupaciones sobre los procesos de migración, me permitieron también dar cuenta de una necesidad tangible de potenciar lazos de comunicación y relacionamiento con las afectaciones políticas, sociales, culturales de estas realidades. De esta forma iba haciendo hincapié en esa misma teoría con la que planteaba la necesidad de generar implicaciones con el transitar, relacionarme con el lugar y, de golpe, extender el camino para poder emprender un acto de conexión con ese territorio en la medida en que fuera él mismo el que sirviera de raíz y sustento para nutrir la investigación. La propia fluidez de los procesos y la inercia impulsada por los hallazgos y necesidades de consolidar la investigación, motivó la generación de procesos de indagación con los cuales establecer un vínculo físico con el mismo objeto de estudio al que me dirigía a partir de las concepciones simbólicas que encontraba en el agua y sus implicaciones universales. Me desentendí un poco de la materialidad de este elemento dejando de lado su composición química, sus cualidades físicas, y sus connotaciones biológicas y fisiológicas, para vincularles unas ya conocidas y que tienen que ver con la configuración geográfica y ecológica que le da la potencia y significado que asume para la humanidad entera. Fue entonces, desde esa perspectiva, que comencé a relacionarme de una forma, casi visceral con los espacios en los que el agua detonara alguna implicación social en la que yo encontraba un mecanismo para pensar, reflexionar y hablar del mundo.

Las migraciones por tanto dejaron de ser un acontecimiento distante al cual aproximarse desde las imágenes, informaciones, noticias y detritus que se acumulaban en los medios de comunicación como también en las playas del acontecimiento, para pasar a convertirse en hechos palpables de masas acuosas por las que pasan los seres humanos y las que yo debía afectar de alguna u otra forma. Pasé de analizar los flujos y connotaciones de los migrantes en sus cámaras neumáticas, mantas térmicas y mallas alambradas para salir al acto especulativo de la comprobación tangible de la imposibilidad burlesca de clausurar las rutas y solucionar el problema realizando unos cercos frágiles y vulnerables casi con el tacto de un cristal delicado que permitieran, no solo, su fragmentación y quiebre sino también dejar siempre abierta la posibilidad de afectar la valla divisoria. Valla que a la vez mantiene siempre abierta la posibilidad de constatación del futuro al otro lado de la frontera. Comprobación

sarcástica también de las medidas y propuestas, también satíricas, para bloquear el flujo a través de ese otro límite fronterizo que se extiende horizontalmente en la forma de mar abierto. Puertas rígidas y erguidas que, altivas frente a la marea, cerrarían de tajo el flujo migratorio y, por tanto, acabarían un problema que se augura sea mucho más complejo en las próximas décadas.

Demostración que además de situarme frente a esos espacios de agua en forma de mares migratorios de diferentes lugares del mundo, me posicionó frente a uno muy próximo a mi realidad nacional y con el que me pasó como a Tales de Mileto cuando, por mirar las estrellas en el firmamento se tropieza y cae, le dice su criada que por estar atento a lo más lejano había perdido de vista lo más cercano. Llegué ante esta situación que no solo me presentaba un mar, sino también un río y unas comunidades locales que enajenadas de las problemáticas mundiales sorteaban día tras día las realidades que afectan sus territorios ancestrales con las heridas que dejó un colonialismo hispánico y al que ahora deben sortear con los nuevos colonialismos occidentales en general que, con sus ímpetus capitalistas y mercantiles de seres humanos, los ponen en el medio de un camino que antes solo estaba revelado para sus configuraciones sociales y cosmogónicas.

Esta condición móvil me hizo consciente de todo lo que tenía alrededor y de las implicaciones a las que quería aludir con esta forma de entender el agua en cada uno de los terrenos por los que transita y habita como montañas, valles, lagos, riachuelos, cascadas, páramos, nieblas, mares y muchos más también, algunos incluso imperceptibles para el ojo humano. Con esta revelación, me dispuse a realizar una travesía por esos lugares que, estando cerca de mis realidades más inmediatas, me permitirían construir un mapa de afectaciones inmediatas de la geografía local de mi país y, de esta forma, a una economía viciada por la prácticas extractivas que no solo desgastan la tierra desde el interior de las montañas, sino que además contaminan las quebradas y los ríos en una expansión compulsiva de mercurios y cianuros que bajo la “necesidad” de lavar oro, se mezclan luego, con los alimentos que ofrecen estos mismos cauces de agua. Atravesé entonces territorios muy cercanos a mi ciudad de origen, trazando rutas con un radio de dos o tres horas de distancia y que me marcaban conectividades profundas con la historia aurífera del país. Estando afectado por las grandes explotaciones del pasado, dejaban ahora en su infinita abundancia, unos recursos para seguir siendo socavados para enriquecer a unos cuantos foráneos que se lo llevan para nutrir las arcas mundiales y dejar paupérrimos a los pocos que por inercia siguen extrayendo un oro

tan nimio y pobre que ya no resplandece como ornamento, sino que se disuelve en las necesidades básicas del diario vivir de unos mineros anquilosados en un tiempo sin horas y sin días.

Practicaba entonces las relaciones con el lugar. Las residencias artísticas se me presentaron como un mecanismo de aproximación física y simbólica bastante sugerente y a la vez permeable desde muy variados aspectos. De estas formas, poder generar movimientos y conexiones nuevas con esos lugares de tránsito, establecían un acto radicante con el cual, el accionar en movimiento, derivaba en posibilidades de conexión y entendimiento nuevo en correlación con esa zona que, provisionalmente, me recibía. Para ello, se me hizo indispensable entender el arte como un verdadero lenguaje universal, con el que, además de comunicarme con los anfitriones, me permitiera conectar el mundo de mis ideas con el mundo de sus implicaciones contextuales. Con esta comprensión del sistema que sugería la condición geopoética del viaje en residencia, se me convirtió en una misión a realizar, generar una traducción tanto del idioma como de las personas, las realidades, las inquietudes y las conexiones de este territorio al que llegaba con la idea de seguir en movimiento y muy pronto salir de ahí. La comprensión de unas economías fluctuantes y cambiantes me llevaron a subsistir, literalmente, de ese flujo de divisas que en Argentina es tan misterioso como lo es también las relaciones de sus ciudadanos con el psicoanálisis o el fútbol. Me llevaron a traducir el cambio de moneda como también las corrientes económicas que, en el trasfondo de unas políticas monetarias ajenas a las mías, me impactaron a tal forma de tener que convivir con ellas y aprender de sortearlas.

Otra residencia artística me llevó a las costas caribeñas colombianas para comprobar nuevamente, pero esta vez desde el arte, la inequidad social y económica de los lugares de mi país en el que imperan los desequilibrios económicos en los que el agua, el mar en este caso, es el testigo activo de unas discrepancias de realidades paralelas en el lugar más no en el ámbito de la cultura que nos instaura como símiles. Se produciría así un desfase de lo real en el que la perturbación de lo que se muestra obnubilaba la realidad latente que estar allí, caminar y recorrer de un lado a otro me presentaban con indicios de verosimilitud velada por un letargo del entendimiento y de la razón frente al espejismo del esplendor turístico y hotelero.

Las dos residencias artísticas más resientes, en las que hice en conexión con las expediciones científicas de Colombia en la Antártida, fueron en el acontecimiento y siguen siendo en la memoria y experiencia, acontecimientos importantes tanto para mi historia personal como para mis formas de acercarme al arte en cada una de sus fases: estando allí erré de un lado a otro, recorriendo y volviendo sobre lo ya andado, caminando, pensando y revisando una y otra vez ante tanto exotismo de belleza inigualable y de tantas verdades ocultas bajo ese hielo que congela el cerebro y la memoria. Nómada en un lugar en donde solo se puede ser nómada porque allá no existen las coordenadas de las divisiones geopolíticas que imponen las rutas y los caminos. Nómada porque en un pequeño recorrido vas de Corea a Rusia pasando por Chile, China, Argentina, Uruguay y España que en sus bases o barcos están ahí haciendo presencia y soberanía en unas cuantas millas a la redonda. Errante también de la mente que, ante la singularidad de todo lo que allí confluye, llenaba de extrañeza los conocimientos con cientos de datos que a una velocidad de nudos por hora se precipitaban en un sinfín de referencias a las que era inevitable atender, pero imposible asimilar.

Me sentí extraviado en muchos momentos del trascurso de este largo y fructífero viaje. Perdersé es algo inherente al ser humano y a sus búsquedas de constitución personal de identidades y oficios. Fueron dos los momentos que esta marea de acontecimientos se me evidenció más fehacientemente. Una, cuando el extravío se debió a los fallos de la memoria en los que la dualidad recuerdo/olvido se inclinaba más por este último para generar versiones de acontecimientos paralelos y cambiantes. Situaciones anómalas que en formas de lagunas mentales mostraban los espacios de creación a la par en la que el hermetismo de la representación seguía su rumbo hacia formas más concretas en las que el agua se convertía en resina y su reflejo en fotografías de otros reflejos en lagos y mares. Segunda, cuando también perdido en una secuencia temporal, entendí el manar del agua como un derrotero de ideas y acontecimientos en los que lo fluvial se amoldaba a cajas de cartón. Ambos fueron momentos en los que, como tanteos en el arte, afloraban otras formas de entender las prácticas artísticas y los modos de relación-acción que ahora activan de alguna forma mis formas de hacer y de pensar. Hoy puedo afirmar que me extravié para encontrarme.

Para terminar, estoy de nuevo en una estación, en un puerto en el que seguramente estoy de tránsito planeando mi llegada y a la vez mi salida. En un portal de oportunidades en el que unos nuevos caminos se me presentan con la promesa de un mejor futuro, con la posibilidad de accionar en ese porvenir que con sus matices se presenta adverso para un plantea cansado

y golpeado por un crecimiento desmesurado y, por tanto, por una inminente necesidad de explotarlo hasta el cansancio. Estoy en un punto en el que debo partir de nuevo a nuevas formas de relación con el arte. Encontrar la ayuda necesaria para consolidar todas las formas acá planteadas como también a configurar unas nuevas en las que la acción directa sobre los elementos de estudio se ajusten a las exigencias que, la misma humanidad, nos irá demandando en tanto se modifiquen sus formas de relacionamiento entre las especies que en conjunto habitamos en el planeta. Estación esta en la que miro lo ya recorrido y trazo el camino de lo nuevo para seguir construyendo, desde el andar, esta geopoética del agua.

Esta investigación doctoral me permitió verificar que existen mecanismos de investigación y producción en artes que podríamos afirmar se rigen por modelos geopoéticos y que, tanto en sus resultados como en sus implicaciones contextuales con el territorio, derivan en proyectos con un claro indicio experiencial del cual confluyen gestos de creación que contienen muchas de las categorías del artista geopoético aquí enumeradas. Podríamos enumerar algunos de estos artistas como, Alfredo Jaar que, para su proyecto Ruanda generó una aproximación encarnada con ese país y con su guerra interna durante un periodo bastante largo, nos permiten identificarlo como alguien en la relación con el territorio le aportan las suficientes herramientas para cuestionarlo, presentarlo o no, pero sobre todo afectarlo desde la sensibilidad de sus obras. Ai Weiwei también atraviesa realidades a las que va para establecer un nexo concreto y auténtico, sin mediaciones, con ese lugar del que se construyen infinitas memorias. Su presencia allí radica en el ímpetu de lo que extrae para consigo en un gesto arriesgado y chocante; traducir al alemán, y al resto de idiomas del mundo, como lo fue con el caso de sus chalecos salvavidas en las columnas del Konzerthaus de Berlín, con los que expresa lo que en Idomeni constató. Francis Alÿs erra también y mucho. Erra en México, en Palestina y en Brasil. Erra y a la vez juega al fútbol con niños y balones invisibles en Irak porque la errancia también es divertida y hace mucho tiempo que dejó de ser un castigo divino para configurarse en formas de relacionarse con el mundo que cambia tanto como los caminos que se hacen al andar. Como estos, todos los demás artistas y obras acá referidas con las cuales establezco diálogos de sentido y de comprensión del mundo desde sus propias perspectivas. Artistas y obras que me han trazado rutas de conocimiento, de aprendizaje y de confrontación con los que encuentro un estrecho vínculo de afectación y revisión de esos asuntos que subyacen en la cotidianidad y que, gracias a la agudeza de sus miradas y las pericias de sus creaciones, se ponen en evidencia para hacer partícipe a los demás seres humanos de todo lo que allí afuera hay.

Por último, podría también asegurar que las relaciones plásticas y visuales con el territorio se dan no solo por la grandilocuencia de éste, sino porque, además, la configuración de lo que somos como seres humanos se sustenta y amolda a las nociones de proximidad, relación, vínculo, nexos, contacto, presencia, ausencia, vivencia, estatismo, habitar, construir, trasegar, pensar, actuar, ser y estar en un lugar. El lugar físico georreferenciado, pero también el lugar del tiempo que como agentes activos reclama la constatación del mundo que se tiene al frente, el mundo que somos como individuos en colectividad y también en individualidades que en aura colectiva se unen en imaginarios de sentido. Estamos y somos en el mundo y esto también se puede afirmar en esta tesis con los muchos artistas geopoéticos de las regiones de Colombia que también se implican en sus vecindades para articular una topología donde las relaciones de correspondencia, correlación, adyacencia, conexo, continuidad, convergencia, cota, entorno, homeomorfismo, homotopía, nudo, lazo y obviamente límite y frontera, son insumos para pensar y pensarse con los otros en el mismo territorio de sus realidades más tangibles.

Me atrevo entonces a confirmar que existe una práctica geopoética en el arte y que dicha forma de pensamiento es extensiva a las formas en que los artistas tienen de vincularse con el mundo desde los intereses particulares que sean. Y que, en mi caso en particular, y para con mis producciones artísticas, esas relaciones son mediadas con el agua como elemento de la naturaleza que al igual que misterioso, mágico y vital, contiene en sus contextos las implicaciones sociales, medioambientales y económicas que están afectando al mundo en todo su orbe como también momentos.



7.

## BIBLIOGRAF A

---



- ACNUR / UNHCR (2017). Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2017. Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, Geneva, Suiza.
- ACNUR Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. (2016). Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2015. Forzados a huir. Recuperado de <http://www.acnur.es/PDF/TendenciasGlobales2015.pdf>.
- ADORNO, T. (2001). *Mínima Moralía, Reflexiones desde la vida dañada*. Taurus.
- AEMET y OECC. (2018). *Cambio Climático: Calentamiento Global de 1,5°C*. Madrid: Agencia Estatal de Meteorología y Oficina Española de Cambio Climático. Ministerio para la Transición Ecológica. Recuperado de [www.miteco.gob.es](http://www.miteco.gob.es).
- AGAMBEN, Giorgio. (2005) *El hombre sin contenido*. Ed. Cátedra, Barcelona.
- ALBELDA, J. & SGARAMELLA, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *Ecozona*, 6(2), 10-25.
- ALBELDA, José y SABORIT, José. (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana. Print.
- ALBELDA, José. *La construcción de la Naturaleza: diferentes miradas*. Dentro de Grupo de Estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea. Matadero, Madrid.
- ALMARCEGUI, L. (2015). Descampados, demoliciones y ruinas. En T. Blanch. (ed.), *Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp.32-53). Barcelona: Ed. Universitat de Barcelona.
- ALMENAR, Ricardo. (2012). *El fin de la expansión. Del mundo-océano sin límites al mundo-isla*. Barcelona: Icaria. Print.
- ALÿS, F. (2008). *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* [Video installation]. The Phillips Collection, Washington, DC, United States. <https://www.phillipscollection.org/event/2019-06-22-warmth-other-suns-stories-global-displacement>
- ANDERS, Günther. (2011). *La obsolescencia del hombre, Sobre el alma en la época de la Segunda Revolución Industrial (Vol. I) Sobre la destrucción de la vida en la época de la Tercera Revolución Industrial (Vol. III), Pro- Textos*, Valencia.
- ARDENNE, Paul. (2004). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, Paris.
- ARDENNE, Paul. (2009). *Art, le present. La creation plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Ed. du regard, París.
- ARENDDT, Hannah. *La condición humana*.
- AUGÉ, Marc. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- BACHELARD, Gaston. (1975). *La Poética del espacio / por Gaston Bachelard ; [traducción de Ernestina de Champourcin]*. (2ª ed., edición en español de la octava en francés ). México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston. (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*: Fondo de Cultura Económica. p. 78.
- BADIA, M. (2014). Cuando el arte se convierte en experiencia. *BONART*, 165. Recuperado de <http://www.montsebadia.net/spip/spip.php?article187>.
- BAL, Mieke. (2009) *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- BARRAGÁN, P. (2008). *Sostenibilidades/Sustainability*. Charta. Milán.

- BARROS CANEDA, José Ramón. (2016) Los caminos del agua en el paisaje de la Bahía de Cádiz. En Morales Sánchez, M<sup>a</sup> Isabel, Robles Avila, Sara, Pires, María da Natividade (Eds).
- BAUDRILLARD, Jean. (2012) Cultura y simulacro. Barcelona: Ed. Kairos.
- BAUMAN, Zygmunt y otros. (2013) Arte, ¿Líquido?, Madrid, Sequitur.
- BAUMAN, Zygmunt, (1998). “On Art, Death and Postmodernity and What They Do To Each Other”, en: VV AA, Stopping the Process?: Contemporary Views on Art Exhibitions, Helsinki, Nordic Institute for Contemporary Art.
- BAUMAN, Zygmunt, (2004). Modernidad líquida, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt, (2015). Vida líquida, Ciudad de México, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt, (2016). Tiempos líquidos. Vivir una época de incertidumbre, Barcelona, Tusquets Editores, edición electrónica (Kindle).
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Paidós, Barcelona.
- BAUMAN, Zygmunt. (2016). Extraños llamando a la puerta. Ediciones Paidós.
- BECKMAN, Karen - MA, Jean (Ed). (2008). Stillmoving Between cinema and photography, Duke University Press. Durham & London.
- BENJAMIN, Walter. (2009). Ensayos estéticos y literarios, Obras Libro II, Vol. 2, Abadía Ed, Madrid.
- BIRI, D. (2016) «Ai Weiwei y la estetización de los refugiados», Sinpermiso: república y socialismo para el siglo XXI. 4 de marzo de 2016. Obtenido de: <http://www.sinpermiso.info/textos/ai-wei-wei-y-la-estetizacion-de-los-refugiados>.
- BIRNBAUM, Daniel. (2007). Chronology. Sternberg Press, Berlin.
- BISHOP, C. (2016) Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría. (Trad. de I.Galina) México: Taller de Ediciones Económicas (Original en inglés, 2012)
- BLANCH, Teresa, Owens, Jenny, Vélez, Santiago. (2018) Horizon. Editores: Pontarte/Tasneem Gallery /Lokkus. Maastricht. p. 18
- BLANCH, Teresa. (2005). Artificios de realidad, exposición “Historias diferidas”, Fundación CajaMadrid, Salas de Alcalà, Comunidad de Madrid.
- Blanch. T. (ed.) (2015). Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- BORGES, Jorge Luís, Ficciones, Quality Ebook v0.44.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2008). Estética relacional, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2009). Postproducción, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2009). Radicante, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2015). La exforma. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2013). The posthuman. Oxford: Polity Press.
- BRECHT, B. (1994). Narrativas completas, 7. Dialogos de refugiados. Alianza.
- BROWN, A. (2014). Art and Ecology Now. Thames and Hudson. Londres.
- BRUNA Pérez & Viladomiu Canela, A. (2018). Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso. Barcelona, Research, Art, Creation, 6(2), 174-211.
- BRUNA, P. (2019). Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades. Ecología política, 57, 38-42.
- BURGIN, Víctor. (2004). Ensayos. Ed. Gustavo Gili. Fotografía, Barcelona.

- BUTLER, Judith. (2010) Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción. (Trad. de J. Cruz) Madrid, Cátedra, pp. 20-21 (Original inglés, 2001)
- CACCIARI, Massimo. (1994). Desde Nietzsche. Tiempo, arte y política. Ed. Biblos.
- CALVINO, Italo. (2001). El viandante en el mapa. Colección de Arena. Siruela, Madrid.
- CÁRDENAS, Elisa (2010). Alfredo Jaar. Gritos y susurros, Santiago: Contrapunto.
- CARROLL, L. (1982). La caza del snark (Xavier Laborda trad.) [edición bilingüe] Barcelona: Mascarón.
- CASTLES, S., Miller, M. (2007). La Era de la Migración: Movimientos internacionales de población. Universidad Autónoma Metropolitana, Buenos Aires.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago – MENDIETA, Eduardo. (1998). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de México: Miguel Ángel Porrúa.
- CASTRO, Carmen. (2017) Políticas para la igualdad. Catarata. Madrid.
- CAYÓN, Luis. (2013). Pienso, luego creo: la teoría Makuna del mundo. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- CERTEAU, Michel de. (1999) La invención de lo cotidiano. Universidad Iberoamericana, México.
- CHEVRIER, Jean – François. (1997). L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai, Fd. Tàpies, Barcelona.
- CHKLOVSKY, Victor. (2008). L'art comme procédé, Éditions Allia, Paris.
- CLAERBOUT, D. (2003). David Claerbout : Santiago de Compostela, 11 xullo-14 setiembre 2003, Centro Gallego de Arte Contemporánea.
- CLAERBOUT, D. (2016). «Interview with Video Artist David Claerbout» [entrevista in línea]. In: Aesthetica Magazine.
- CLAUSEWITZ, C. (2015). De la guerra (Carlos Fortea Gil trad.) Madrid: Books4pocket.
- COMITÉ INVISIBLE. (2011) La insurrección que viene, Ed. Melusina, España.
- CORTES y G. José Miguel. (2008) Cartografías disidentes. Seacex, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CORTÉS, José Miguel; (1996). El cuerpo mutilado, la angustia de muerte en arte. Valencia: Colección Arte, Estética y pensamiento.
- CRONE, G.R. (1956) Maps and their Makers Londres: Hutchinson's University Library.
- CUELLO, N. (2018). Futuros queer, utopías animales y afectos ingenuos. Paisajes para una imaginación política extraña del mañana. Recuperado de <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/futuros-queer-utopias-animales-y-afectosingenuos-paisajes-para-una-imaginacion-extrana-del-manana/>.
- DAVIS, H. and TURPIN, E. (2015). Art in the Anthropocene. Open Humanities Press. Londres.
- DE ANDA, P. (2015). Monumento en deriva. La Ciudad de México: Gato Negro Ediciones.
- DE DIEGO, Estrella. Contra el mapa. Disturbios de la geografía colonial de Occidente.
- DEBORD, Guy. (2002). La sociedad del espectáculo. Pre-Textos, Valencia.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2005). ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, Gilles. (2009). Diferencia y repetición, Madrid, Amorrortu Editores.
- DELGADO, Manuel. (2002). Disoluciones Urbanas. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- DELGADO, Manuel. (2007). Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles, Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- DEMOS, T.J. (2016). Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology. Sternberg Press. Berlín.

- DEMOS, T.J. (2017). *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- DEPARDON, Raymond. (2000). *Errance*. Ed. du Seuil, Paris.
- DÍAZ, Urmeneta, BOSCO, Juan. (2008). *Miedo y globalización*. Babelia: El País.
- DIDI- HUBERMAN, Georges y GIANNARI, Niki (2017). *Pasar, cueste lo que cueste*. Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2007). *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*, Ensayos Arte Cátedra, Ed. Macula, París, 1982. Ed. Catedra, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIMON, J. (2006). *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Barcelona: Random House Mondadori.
- DOMÍNGUEZ Varela, N. (2015). *Praxis y motivo: cómo y por qué hacer arte ecológico*. Ecozona, 6(2), 54-66.
- DREISSER, T. (1980). *El pensamiento vivo de Thoreau*. L. Echávarri (trad.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- DURAND, Gilbert. (2007). *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FABA-ZULETA, P. (2020) *El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta*. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 133-154.
- FARINELLI, F. (1999) "La globalizzazione" en *I viaggi di Erodoto*, n. 40 (diciembre 1999 / enero 2000)
- FARINELLI, F. (2002) "Il mondo, la mappa, il labirinto" Boccho, G. & Ceruti, M. (eds.) *Origini della scrittura: genealogie di un'invenzione*. Milán: Mondadori.
- FAROCKI, Harum & GRAHAM, Rodney. (2009). *Jeu de Paume*, Blach – Jack Éditions, París.
- FELDMAN-BIANCO, B., SÁNCHEZ, L. R., ESPINOZA, C. S., & VILLA, M. I. V. (Eds.). (2011). *La construcción social del sujeto migrante en América Latina: prácticas, representaciones y categorías*. FLACSO, Sede Ecuador.
- FISHER, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FOGARASI, Andreas. *Hungarian Pavilion, Giardini di Castello 52 International Art Exhibition*, Ed. Katalin Timair
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo Real. La vanguardia a fines de siglo*. AKAL. *Arte Contemporáneo*, Madrid.
- FOUCAULT, Michel. (2002). *Las palabras y las cosas, U. Arqueológica de las Ciencias Humanas. Siglo XXI* Ed. Madrid.
- FOUCAULT, Michel. (2008). *Seguridad, territorio, población*, Madrid: Aka. 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1999). *La Globalización imaginada*. Buenos Aires: Píados.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de interculturalidad*. Gedisa, Barcelona.
- GARCÍA CANO, Antonio. *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategias y procesos de aprendizaje*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2014. Print.
- GARCÍA-DORY, F (s.f). *Acerca de*. Recuperado de <http://www.inland.org>.
- GARCIA, Dora. (2005). *Si / Yes / Oui*, MUSAC, FRAC Bourgogne.
- GESSERT, G., 2007. *Reunidos desde la casualidad: Reflexiones sobre el arte en tiempos de calentamiento global*. *Leonardo*, Vol. 40s No. 3

- GIMÉNEZ, Gilberto. (1997). *La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México.
- GIRALDO, Sol Astrid. (2010). La casa empozada, *Revista Universidad De Antioquia*, 295. Ed. Universidad de Antioquia.
- GOLDSWORTHY, A. (1980). *Nature as Material: An Exhibition of Sculpture and Photographs Purchased for the Arts Council Collection by Andrew Causey*. Recuperado de <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>.
- GONZÁLEZ VARELA, S. (2015). Antropología y el estudio de las ontologías a principios del siglo XXI: sus problemáticas y desafíos para el análisis de la cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI, 42.
- GRANÉS, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- GRASSKAMP, W. NESBIT, M. & BIRD, J. (2004). *Hans Haacke*. London: Phaidon Press.
- GROSGOUEL, R. y S. CASTRO-GÓMEZ (eds.) (2007), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco / Instituto Pensar / Siglo del Hombre
- GROSSMAN, David. (2008). *Contemplations on Peace, Writing in the Dark: Essays on Literature and Politics*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- GUASCH, A. (2010). *Memorias y olvidos del archivo*. In: ESTEVEZ, F y SANTA ANA, M. Madrid: Lampreave.
- GUASCH, A. *Autobiografías Visuales. Entre el archivo y el índice*. Madrid: Siruela.
- GUATARRI, Félix. (1990). *Las tres ecologías. Pre-textos*. Valencia.
- GUNKEL, H., HAMEED, A., & O'SULLIVAN, S.D. (2017). *Futures and Fictions*. En A. Hameed, H. Gunkel, y S. D. O'Sullivan (eds.), *Futures and Fictions* (pp. 1-20). London: Repeater.
- HABERMAS, Jürgen. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. T.I.Taurus Ed., Madrid.
- HALL, Edward T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI editores S.A.
- HANSEN, P. (2018). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. *Anthrozoös*, 31 (3), 383-387.
- HARAWAY, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Edición Consonni.
- HARMAN, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HARTMAN, Steven. (2017). *Contesting environmental imaginaries : nature and counternature in a time of global change*. Leiden : Brill Rodopi.
- HEIDEGGER, M. (1951). *Construir, Habitar, Pensar* (Jesús Adrán Escudero y Arturo Leyte trad.) Barcelona: La Oficina, 2015.
- HERRERO, Y. F. CEMBRANOS, y M. PASCUAL. (2005). *Cambiar las gafas para mirar el mundo. Libros en acción*. Madrid.
- JAHANBEGLOO, R. (2011). *Pensar en el exilio*. *Culturas: revista digital de análisis y debate sobre Oriente Próximo y el Mediterráneo*, (10), 123-130.
- KASTNER, J. (2011). *Land and Environmental Art*. Phaidon. Nueva York / Londres.
- KNEBUSCH, J. (2008). *Art and Climate (Change) Perception: Esbozo de una fenomenología del clima*. En *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures. Educación superior para la sostenibilidad*. Verlag für Akademische Schriften.
- LATOUR, Bruno. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- LATOUR, Bruno. (2011). Love your Monsters. Why we must care for our technologies as we do our children. Breakthrough journal, Fall, 19-26. Recuperado de <http://www.brunolatur.fr/sites/default/files/downloads/107-BREAKTHROUGH-REDUXpdf.pdf>.
- LATOUR, Bruno. (2013). Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias. RBA. Barcelona.
- LEVINSON, J. (Ed.) (2010) Ética y estética. Ensayos en la intersección. (Trad. de Gerard Vilar y Gabriela Bertí). Madrid: Antonio Machado (Original en inglés, 2001)
- Ley N° 1930 del 27 de julio de 2018. Congreso de la República de Colombia.
- LLANOS HERNÁNDEZ, Luis. El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo Estado de México.
- MANONELLES, L. (2015). Ai Weiwei: la recepción de su producción artística. Arte, individuo y sociedad, vol. 27
- MARÍN, C. (2014). Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica. Arte y políticas de identidad, 10-11, 35-54.
- MAS, R. (2013). Melancholia de Lars von Trier y el conocimiento del límite. Disturbis, 14, 1-12. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Disturbis/article/view/295837>.
- MEADOWS, D.H., MUADOWS, D.L., RANDERS, J., BEHRENS, W.W. (1985). Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENS, M. (2018). Contemporary Art in the Anthropocene: a posthuman approach of the human and animal. Case studies of Terike Haapoja, Thomas Thwaites and Pierre Huyghe (Tesis de maestría). Universidad de Ámsterdam, Países Bajos. Recuperado de <https://scripties.uba.uva.nl/download?fid=655130>.
- MESQUITA, Ivo, PEDROSA, Adriano. (2000). F(ri)cciones. Cat. expos. M.N.C.A.R.S., Madrid.
- MICHAUD, Phillippe- Alain. (1998). Aby Warburg et l'image en mouvement, Prefece de G. Didi – Huberman, Macula Ed., París.
- MITCHELL, J. (1997). Mitigation in environmental assessment — furthering best practice. Environmental Assessment.
- MONEGAL, Antonio. (2007). Política y (po)ética de las imágenes. Paidós, Barcelona.
- MORALES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Isabel, ROBLES ÁVILA, Sara, PIRES, María da Natividade (Eds). (2016) Lecturas del Agua. Editorial Catarata.
- MORALES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Isabel. (2016). Visiones del Agua: lectura y representación literarias. En Robles Ávila, Sara y Pires, María da Natividades, (Eds.) Lecturas del Agua, Catarata. Madrid.
- MORTON, T. (2007). Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics. Harvard University Press. Cambridge / London.
- MORTON, T. (2013). Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World The University of Minnesota Press. Minneapolis.
- MORTON, T. (2014). From modernity to the Anthropocene: ecology and art in the age of asymmetry. International Social Sciences Journal.
- MORTON, T. (2016). Dark ecology. For a logic of future coexistence. New York: Columbia University Press.

- MORTON, T. (2017). *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*. Londres y Nueva York: Verso. Citado en: de la Torre, Blanca. *Arte Y Violencia Ecológica En 9 Oiko Epistemes*. (S.f) <https://www.accesos.info/blanca-de-la-torre>
- MOYER T. and G. HARPER. (2011). *The New Earthwork*. Art Action Agency. ISC Press. Hamilton.
- NUSSBAUM, M (2008) *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Paidós: España.
- ONFRAY, Michel. (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Barcelona: Taurus.
- ORTIZ- ECHAGÜE, Javier (Ed.).(2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. José Val de Omar, Coup de dés, Ed. La Central, MNCARS - Univ. Navarra, Barcelona.
- ORTIZ, Renato. (2005) *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal, Buenos Aires: UNQ, 1996.
- OSPINA, Luz Elena y MURCIA, Napoleón. (2008). *Imaginario ambiental: voces emergentes desde la vida cotidiana*. Revista Luna Azul, No. 26.
- PAQUOT, Thierry. (2016). *Geopoétique de l'eau. Hommage à Gaston Bachelard*. Rhizome, París.
- PARCERISAS, Pilar. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos (en torno al Arte Conceptual en España 1964-1980)*. AKAL/Arte Contemporáneo, Madrid.
- PARREÑO, J.M. (2006). *Naturalmente artificial. El Arte español y la Naturaleza. 1968-2006*. Museo Esteban Vicente. Segovia.
- PAULET, Régis. (s.f) *Breve introducción a la Geopoética*. En <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica>
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Novagràfik.
- PÉREZ PONT, José Luis, PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto. (2007). *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social*. Valencia: Universidad de Valencia.
- PÉREZ PONT, José Luis. (2006). *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social. Globalización, pobreza y gobernabilidad internacional*.
- PILLET, Félix, CANIZARES MªCarmen, RUIZ Ángel R. (2001). *Territorio, paisaje y sostenibilidad*, Barcelona: Ediciones del serbal.
- POTTER, Jonathan. (1998). *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Temas de Psicología. Ed. Paidós Iberica, Barcelona.
- PRÁDANOS, Luis. (2018). *Imaginario poscrecimiento: Nuevas ecologías y cultura contrahegemónica*. Liverpool University Press.
- PRAATT, L. M. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge. Londres-N.York.
- PUVOGEL, Renate. (2018). Bonn, Vajiko Chachkhiani, *Heavy Metal Honey*, 29 de junio – 7 de octubre de 2018 Bundeskunsthalle, Kunstforum.
- RAMÍREZ-GÓMEZ, L (2008). *Sujeto migrante en la narrativa colombiana contemporánea*. Pontificia Universidad Javeriana. Cuadernos de literatura, Bogotá (Colombia), 12 (24): enero- junio de 2008 (29-46)
- RANCIERE, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. MACBA i Servei Publicacions UAB, Univ. Autònoma Barcelona ( Bellaterra).
- RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José M. (2014). eds. *Arte y ecología*. Madrid: UNED. Print.
- RIECHMANN, Jorge. (2000). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: La Catarata. Print.
- RIECHMANN, Jorge. (2013). *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Baile del sol. Print.

- RIQUET Johannes. (2019). *La estética del espacio insular Percepción, ideología, geopoética*. Oxford Textual Perspectives.
- ROBERTS, John. (1998). *The art of Interruption. Realism, photography and the everyday*. Sant Martin's Press, Manchester-N.York.
- ROUSSEL, Violaine (direction). (2010). *Les artistes et la politique. Terrains franco – américains*, Presses Universitaires de Vincennes. "Culture et Société", París.
- SAENZ DE IBARRA, M.B.(2014). *Selva cosmopolítica*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- SALCEDO, Doris. (2007). *Shibboleth*, Tate Gallery Publications. Londres.
- SCHECHNER, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SERRES, Michel. (1995). *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- SHIVA, V. (2001). *Biopiratería*. Icaria. Barcelona.
- SHIVA, V. (2015). *Seed Satyagraha. Civil Disobedience To End Seed Slavery*. Florence: Navdanya International.
- SHIVA, V. y MIES, M. (2014). *Ecofeminismo*. Icaria. Barcelona.
- SILVERMAN, Kaja. (2009). *El umbral del mundo visible*, Ed. Akal, Madrid.
- SLOTTERDICK, Peter. (2016). *En el mundo interior del capital*. Siruela, Madrid, p. 67 en Zizek, Slavoj.
- SMITH, S. (2005). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. ICI and Smart Museum of Art. Nueva York.
- SPERO, Nancy. *Tras el rastro de Ana Mendieta*. En: *Ruido, María. Ana Mendieta*. Euskal Herria: Nerea.
- TAIBO, C. (2016). *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- THOREAU, H. D. (2005). *Walden o la vida en los bosques*. Buenos Aires: Editorial Cátedra.
- TOMPKINS, P y BIRD, C. (2016). *La vida secreta de las plantas*. Capitán Swing. Madrid.
- TORRE, Blanca de la. (2018). *Sostener el infinito en la palma de la mano [Introducción]*. En: Eugenio AMPUDIA, *Sostener el infinito en la palma de la mano (Catálogo de la Exposición, Sala Alcalá 31, 13 de septiembre-4 de noviembre de 2018)*. Madrid: [Comunidad de Madrid, 2018, 11-24].
- TORRES, David G. (2011). *No más mentiras, sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*. Trama editorial, Fundación Arte y Derecho, Madrid.
- TREVOR, T. (2013). *Three Ecologies*. En P. van Cauteeren, (ed.) *Lois Weinberger (pp. 217-224)*. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz Verlag.
- VALÉRY, Paul. (1988). *La idea fija. La balsa de la Medusa*, n. 18. Visor, Madrid.
- VERDÚ, Vicente. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona.
- VERVUERT. (2008). *Estudios Latinoamericanos n° 49*, Madrid.
- VILADOMIU, À. (2015). *1: Investigaciones experimentales del 'Lugar': del registro al accionismo*. En T. Blanch (ed.), *Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía (pp. 24-31)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- WAJCMAN, Gérard. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu Ed. Buenos Aires.
- WALLERSTEIN, E. (2004), *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de sistemas-mundo*. Barcelona: ediciones Akal.
- WEBER, Max. (2003). *El político y el científico*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- WEIWEI, A. (2003) *Works: Beijing 1993-2003*. China: Timezone 8.

- ZANON, Emanuela. (2019). Vajiko Chachkhiani: El poeta de la ausencia en la Galería de Foscherari.
- ŽIŽEK, S., ALEMAN, J., RENDUELES, C. (2008). Arte, Ideología y Capitalismo. Ed. Pensamiento. Círculo Bellas Artes, Madrid.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008). Nature and its discontents. *SubStance*, 37(3), 37-72. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25195185>.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2011). Nature does not exist. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=DIGeDAZ6-q4&spfreload=10>.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2011). Primero como tragedia, después como farsa. Madrid: Akal.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2016) La nueva lucha de clases, los refugiados y el terror. Anagrama. Barcelona.
- ŽIŽEK, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. México: Siglo XXI editores.

## PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>  
<http://elgranotro.com/niittyvirta-aho/>  
<http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201930%20DEL%2027%20DE%20JULIO%20DE%202018.pdf> p. 1  
<http://inbetweenartfilm.com/en/new-palermo-felicissima-jordi-colomer/>  
[http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso\\_abierto/2005/Maria\\_Fernanda\\_Arentsen.htm#edn1](http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2005/Maria_Fernanda_Arentsen.htm#edn1)  
<http://www.artistsrespond.org/about/>  
<http://www.firstpulseprojects.com/Bordershack.html>  
<http://www.giovannidegara.org/eldorato/>  
<http://www.guiguikohon.com>  
<http://www.kmii-koeln.de/>  
<http://www.laberintos.org/newgeographies/>  
<http://www.marinetraffic.com>  
<http://www.martinkrenn.net/fluchthilfe/english/indexengl.html>  
<http://www.mfs.es>  
<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric02a04.html>  
<http://www.sindominio.net/fiambrera/bordergames/index.html>  
<http://www.teh.net>  
<http://www.transnationalrepublic.org>  
<http://www4.ncsu.edu/~sttwn/border.html>  
<https://arqa.com/arquitectura/7000-robles-para-kassel-la-presencia-del-mundo-vegetal-y-animal-en-los-tejidos-urbano.html>  
<https://artesvisuales.mincultura.gov.co/salones-nacionales/44/> Historia Salones Nacionales de Artistas.  
<https://artishockrevista.com/2018/02/27/claudia-casarino-canarias/>  
<https://artishockrevista.com/2019/01/23/alberto-baraya-estudios-comparados-de-paisaje/>  
<https://artishockrevista.com/2020/10/05/fernando-prats-primera-linea/>  
<https://artishockrevista.com/2021/12/30/simbiologia-practicas-artisticas-en-un-planeta-en-emergencia/>  
[https://blogbibliotecacid.wordpress.com/2020/08/01/condensation-cube-1965-2006-2013-de-hans-haacke/#:~:text=El%20propio%20Haacke%20lo%20explic%C3%B3,York%2C%20octubre%20de%201965\).](https://blogbibliotecacid.wordpress.com/2020/08/01/condensation-cube-1965-2006-2013-de-hans-haacke/#:~:text=El%20propio%20Haacke%20lo%20explic%C3%B3,York%2C%20octubre%20de%201965).)  
<https://claudiacasarino.com/instalaciones-uniforme>  
[https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422\\_803600.html#:~:text=%E2%80%9CHE%20intentado%20en%20mi%20trabajo,que%20nos%20bombardean%20a%20diario.](https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html#:~:text=%E2%80%9CHE%20intentado%20en%20mi%20trabajo,que%20nos%20bombardean%20a%20diario.)  
[https://elpais.com/diario/1998/07/18/opinion/900712803\\_850215.html?rel=buscador\\_noticias](https://elpais.com/diario/1998/07/18/opinion/900712803_850215.html?rel=buscador_noticias)  
[https://elpais.com/sociedad/2009/05/29/actualidad/1243548003\\_850215.html](https://elpais.com/sociedad/2009/05/29/actualidad/1243548003_850215.html)  
[https://img.macba.cat/public/uploads/20170526/Landau\\_HD.compressed.0.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20170526/Landau_HD.compressed.0.pdf)  
<https://kofflerarts.org/Exhibitions/Gallery/Online-Publications/Moving-to-Stand-Still>  
<https://snapeditions.com/2021/01/05/on-an-island-hypothetically-robert-smithsons-first-uk-exhibition/>  
<https://tomtrevor.net/2015/08/24/the-play-ie-the-play-have-a-house-osaka-1972-2015/>  
[https://www.academia.edu/41009745/El\\_Impulso\\_Cartogr%C3%A1fico\\_Comportamientos\\_cartogr%C3%A1ficos\\_del\\_arte\\_contempor%C3%A1neo\\_en\\_la\\_era\\_del\\_capitalismo\\_deslocalizado\\_1957\\_2017.](https://www.academia.edu/41009745/El_Impulso_Cartogr%C3%A1fico_Comportamientos_cartogr%C3%A1ficos_del_arte_contempor%C3%A1neo_en_la_era_del_capitalismo_deslocalizado_1957_2017.)  
<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2012/1643.pdf>  
[https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/olafur-eliasson-lleva-su-instalacion-ice-watch-a-londres\\_2207](https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/olafur-eliasson-lleva-su-instalacion-ice-watch-a-londres_2207)  
[https://www.artforum.com/uploads/guide.001/id22650/press\\_release.pdf](https://www.artforum.com/uploads/guide.001/id22650/press_release.pdf)

<https://www.bloghemia.com/2019/06/de-los-espacios-otros-por-michel.html#:~:text=El%20espejo%20es%20una%20utop%C3%ADa,estoy%20ausente%3A%20utop%C3%ADa%20de%20espejo.>

<https://www.climatica.lamarea.com/antartida-liquen-cambio-climatico/#:~:text=%C2%ABLa%20sucesi%C3%B3n%20consiste%20en%20una,en%20las%20condiciones%20del%20lugar.>

<https://www.clotmag.com/news/exhibition-fujiko-nakaya-nebel-leben-at-haus-der-kunst-munich#:~:text=Fog%20makes%20visible%20things%20become,face%20of%20the%20climate%20crisis.>

<https://www.dezeen.com/2010/04/27/intifada-by-carlos-no/>

[https://www.elespanol.com/el-cultural/20131022/carlos-aires/20998251\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20131022/carlos-aires/20998251_0.html)

<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/el-arte-insurrecto-de-joseph-beuys>

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1315#:~:text=Laib%20has%20stated%20that%20%E2%80%9Cpollen,knows%20that%20pollen%20is%20important.%E2%80%9D>

[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000200011](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200011)

[https://www.ted.com/talks/sylvia\\_earle\\_my\\_wish\\_protect\\_our\\_oceans/transcript?language=es](https://www.ted.com/talks/sylvia_earle_my_wish_protect_our_oceans/transcript?language=es) Traducción TED

<https://www.theartstory.org/artist/goldsworthy-andy/>

<https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2017/oct/09/cia-torture-black-site-enhanced-interrogation>

<https://www.youtube.com/watch?v=t4m0NxuU0sg>



