

*Derrames y corrientes subterráneas: ecologías líquidas y el agua tejida en el arte latinoamericano*¹

LILIANA GÓMEZ

Universität Kassel

DERRAMES Y CORRIENTES SUBTERRÁNEAS

La tierra chirría, el agua tóxica se derrama y el suelo de Minas Gerais en Brasil gime. La injusticia tóxica devasta sin freno las tierras y las vidas de las comunidades campesinas e indígenas, causa 270 muertes y cubre el paisaje con gruesas capas de residuos industriales nocivos que penetran en el suelo y los cursos de las aguas subterráneas, y daña el ecosistema de la región. Las imágenes que circulan en las noticias de todo el mundo de estos líquidos contaminantes liberados por la rotura de la infraestructura hidrológica e hidráulica de la represa de Brumadinho también inundan nuestras mentes al comprender que estos derrames significan el agotamiento de nuestro mundo. Brumadinho, el 25 de enero de 2019, es solo la continuación de manifestaciones anteriores de la injusticia tóxica, como el embalse de relaves propiedad de la empresa Samarco en el pueblo de Mariana, que en 2015 liberó millones de toneladas de residuos mineros tóxicos al Río Doce, otro río de Minas Gerais en cuyas orillas vive el pueblo indígena de los Krenak. Los ríos siguen su impulso natural de fluir. Como protagonistas por derecho propio, ellos impugnan todas las estructuras humanas construidas para contenerlos. Y cuando el agua contaminada se desborda, las sustancias tóxicas quedan liberadas y encuentran su camino a la cadena alimentaria, a los cuerpos humanos y no humanos, en forma

¹ Este artículo fue publicado primero en inglés como “Leakages, Undercurrents, and the Fluid: Liquid Ecologies and Weaving Water in Latin American Arts” (2022), en Marcel Finke y Kassandra Nakas (eds.), *Fluidity: Materials in Motion*. Berlin: Reimer, 237-254.

de restos y partículas metabolizadas e invisibles. Brumadinho y Mariana son incidentes que reflejan las prácticas extractivas de los flujos de capital globales y las limitaciones de este modelo económico. En este contexto, Macarena Gómez-Barris pregunta:

What do we really know about the invisible, the inanimate, and the nonhuman forms that creatively reside as afterlives of the colonial encounter. [...] A decolonial entry into the extractive zone, then, reveals a differently perceivable world, an intangible space of emergence, where rivers converge into flow and the muck of life otherwise. (Gómez-Barris 2017: xx)

Muchos artistas emergentes y activistas del arte en toda Latinoamérica imaginan y practican esta “entrada decolonial”. Ellos emplean formas y motivos de la fluidez para impugnar los derrames y el agotamiento del mundo, como mínimo desde finales de la década de 1960, a pesar, o más bien a causa de los regímenes políticos de sus países, que son la descendencia de los encuentros coloniales que continúan la extracción económica de sus regiones y reprimen toda forma de activismo y de arte. Hoy, la actual crisis medioambiental, derivada de una transformación radical y violenta del paisaje, y los conflictos políticos relacionados son impugnados por artistas que trabajan y experimentan con motivos y medios de fluidez y cuerpos de agua. Al entender los líquidos como materiales estéticos y ontológicos usados en las artes, este artículo aborda el potencial de las artes como espacio de investigación participativa y reflexión crítica. Aquí abordaré un grupo de obras de arte contemporáneas que considero parte de ecologías líquidas en tanto crean nuevas comunidades que se reconectan con el conocimiento tradicional y líquido, formas de cuidado y redes de fluidos alternativas que fomentan relaciones sostenibles con el medioambiente, con los humanos y las formas de vida no humanas para “making kin” con ellas en el presente ecológico (Haraway 2016).

Explorando lo que se concibe como un “giro líquido” (*liquid turn*) en las artes latinoamericanas y caribeñas, discutiré las intervenciones artísticas seleccionadas, que “use and expand on liquidity and liquids, particularly water, as material signifiers, metaphors, and/or aesthetic theories” (Blackmore y Gómez 2020: 4). Para citar algunos ejemplos, las recientes exposiciones *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago* en el Museum of Latin American Art (2017-2018), comisariada por Tatiana Flores,² o *Waterweavers: The River in Contemporary Visual and Material Culture* (2014), curateada por José Roca y Alejandro Martín en la galería del Bard Graduate Center en Nueva York no son solo una compilación de obras de arte que usan y

² Para más detalles véase el catálogo de la exposición de Flores y Stephens (2017).

expanden el motivo del fluido y piensan sobre diversas formas de cuerpos de agua, sino que son puntos de referencia en tanto usan la liquidez como metáfora crítica y la imaginan y expanden hacia nuevos territorios analíticos. *Relational Undercurrents* ahondó en la interconexión como la imaginan y practican las comunidades indígenas ribereñas y oceánicas en la región del Caribe para re-narrar las (micro)historias humanas compartidas de las islas caribeñas y de los entornos fluviales. Las obras de arte reunidas en este artículo repiensan las condiciones oceánicas y fluidas de los archipiélagos y la relacionalidad de por sí del entorno fluvial con sus epistemologías alternativas y cosmologías ancestrales. La exposición *Waterweavers* movió la perspectiva hacia “the river as a fluid interweaving of knowledge production” al enfocarse en diversas artes y prácticas artesanas, principalmente indígenas, en particular en el tejido. La misma se centró en formas y procesos de producción de conocimiento provenientes de los ríos y los entornos fluviales de Colombia, siendo el río el hilo conductor conceptual que guiaba al espectador por las diferentes disciplinas conectando las imágenes del agua y el tejido (Roca y Martín 2014: 16). Si identificamos un giro líquido en las artes, sus precursores conceptuales y discursivos están ligados, sin duda, a los estudios literarios, de donde emergieron los estudios oceánicos, las *blue humanities* y otras conceptualizaciones del agua dentro de las humanidades. Elizabeth DeLoughrey ha moldeado destacadamente los debates críticos sobre las superficies transoceánicas, las sumersiones oceánicas y otros imaginarios oceánicos entrelazados, particularmente sobre el Caribe y el Pacífico, y sus teorizaciones como flujos, fluidez y narrativas alternativas de líquidos en el contexto del cambio climático antropogénico (DeLoughrey 2007). Ampliando el debate sobre el Antropoceno, su reflexión sobre las narrativas alternativas del Caribe ofrece una estética de las “ontologías marinas” que expanden la limitada conceptualización original de Occidente sobre los cambios antropogénicos, con su tendencia a desatender la crisis climática causada por el ser humano a escala global y, por lo tanto, a pasar por alto los impactos más profundos de formas de ruinas y su erosión del paisaje (*ibid.*: 32-44).³

En el presente artículo abordaré una selección de “retratos del agua” de las artistas colombianas Clemencia Echeverri y Carolina Caycedo como parte de las narrativas fluviales de la historia de la tierra y fuerte crítica a la invisibilidad de las historias de violencia desplazadas y desatendidas. Yo también entiendo sus obras como intervenciones en las narrativas del Antropoceno, que, como concepto de Occidente, reproduce las lagunas históricas de la violencia económica, racial o política en la que están enmarcadas las radicales transformaciones medioambientales. Sus

³ Para una discusión más detallada véase Blackmore y Gómez (2020).

intervenciones, entre activismo y arte, interrumpen estos silencios y omisiones al usar fluidos y líquidos para hacer resistencia a la tachadura de la crisis social que está profundamente inmersa en las violentas transformaciones y el agotamiento del paisaje causados por el ser humano. Abordaré el uso de líquidos y cuerpos de agua como una dimensión medial reflexiva del arte que refleja el largo empleo de la fluidez y la liquidez en las artes latinoamericanas como metáforas culturales que allanaron nuevos terrenos analíticos. También abordaré la idea de fluido y, en particular, el agua como un material sumergido y pasado por alto en el debate sobre la “zona extractiva” y, por lo tanto, la concepción de la tierra que se reflexiona críticamente en estas intervenciones artísticas. En la práctica de ambas artistas resulta evidente que el arte tiene la capacidad de revelar y hacer perceptibles las sedimentaciones físicas y materiales de formas de la violencia, su rol en el extractivismo y, de esta manera, la historia económica que a menudo yace en el fondo. Ambas intervenciones expresan una nueva comprensión de los fluidos y los líquidos como materiales críticos y estéticos que están ligados a las historias materiales del Sur Global y a la tierra, “from the bottom of the river”,⁴ como una perspectiva sumergida para abordar críticamente el Antropoceno. Para ambas artistas, los líquidos tienen una temporalidad propia y resistente que se caracteriza por ser periodos de tiempo no lineares. Estos fungen como movimiento creativo para revelar ambivalencias, contradicciones y la inconmensurable naturaleza del trabajo cultural, y dan forma a las intervenciones que, según la antropóloga Ann Laura Stoler, “offer the analytic capacity to join the waste of bodies, the degradation of environment, and the psychic weight of colonial processes that entangle people, soil, and things” (Stoler 2013a: X). A otro nivel, las obras de estas artistas engranan con lo que Stoler describió como “desechos imperiales” por la manera en que recrean los líquidos para materializar las manifestaciones omitidas o sumergidas que encarnan la efímera materialidad del trabajo de memoria y, al hacerlo, traen al primer plano conflictos políticos o medioambientales y crisis sociales con el fin de que no los olvidemos.

AGUAS TURBULENTAS

En una impresionante obra de video instalada en alta definición, Clemencia Echeverri sumerge al público de *Sin Cielo* en los efectos de las prácticas extractivas de la minería de oro en un pequeño río cerca de Marmato,

⁴ He tomado prestada la frase “from the bottom of the river” de una exposición homónima de obras de la artista colombiana Carolina Caycedo mostrada en el Museum of Contemporary Art Chicago del 12 de diciembre de 2020 al 8 de agosto de 2021. Más adelante abordaré la obra de Caycedo.

Caldas, en el interior de Colombia, y los efectos de estar expuesto a las aguas turbias tóxicas, contaminadas de cianuro, mercurio y otras sustancias letales (fig. 1). A modo de registro, este video de nueve canales se sirve de una vista aérea detallada para recomponer la lenta degradación del agua del río, que deviene materia muerta tóxica. Los colores de las varias sustancias letales que se añaden al agua del río para lavar oro, el sonido del agua y el martilleo incesante de los mineros nos hacen testigos de cómo el río muere. Echeverri juega con periodos de tiempo y una simultaneidad de vistas del río y del lavado de oro para exponer la fragmentación de las aguas turbulentas. La minería de oro tiene un largo pasado colonial y echó raíces muy profundas en los entornos fluviales colombianos y en las prácticas de las comunidades ribereñas. Sin embargo, con la llegada de las corporaciones transnacionales, la práctica tradicional —y muchas veces ilegal— de la minería de oro se convirtió en un negocio de extracción que exacerbó los conflictos armados que ya existían desde la década de 1960. En el video *Sin Cielo*, “the images steadily shift, from extreme close-ups to far away shots, always without a hint of sky” y sin esperanza (McDaniel Tarver 2020: 96). Las vistas aéreas reconstructoras de la degradación del río y los primeros planos de los mineros lavando oro sumergen al público en los efectos y afectos de las prácticas mineras que descomponen las agitadas aguas del río. El video de nueve canales contrapone ambos elementos para recomponer la historia en una sola imagen y en un solo momento, sugiriendo que no existe una perspectiva estable de la erosión del paisaje y de nuestras dañadas relaciones con lo no humano y mostrando que no hay escape del río, que no existe la posibilidad de alzarse contra este abuso. Los efectos de la violencia lenta y la muerte del río quedan registrados en el medio preferido de Echeverri, la instalación audiovisual, donde ella estudia la materialidad del fluido, tanto del flujo fluvial obstruido como de la viscosidad del agua turbia tóxica. Echeverri usa los líquidos, en particular el agua de río, como significantes materiales. Ella emplea el video como un medio artístico reflexivo para cuestionar el modo en el que entendemos nuestras relaciones con el medioambiente a través de la abstracción como opción estética. En este sentido, ella no solo problematiza este modo figurativo en el arte más en general, sino que también lo aborda como una forma que refleja nuestra alienación de la materialidad del mundo, y, en particular, del agua. La toxicidad y la contaminación son solo perceptibles a través del color, el sonido y la representación visual de la materialidad del fluido. Sin embargo, las aguas turbulentas permanecen abstractas, ya que la estética invisibiliza los efectos reales de la toxicidad a través de lo visual y lo sónico, mientras que, por otro lado, afecta al espectador mostrándole paisajes degradados y la fragilidad y precariedad humanas. En su forma digital, el video se convierte en el medio preferido para reflexionar sobre la abstracción y el fluido. Parece sugerir que no podemos intervenir, sino solo permanecer silenciosos

observadores de la muerte del río. Esto se ve enfatizado por la posición de la cámara, casi siempre desde arriba.

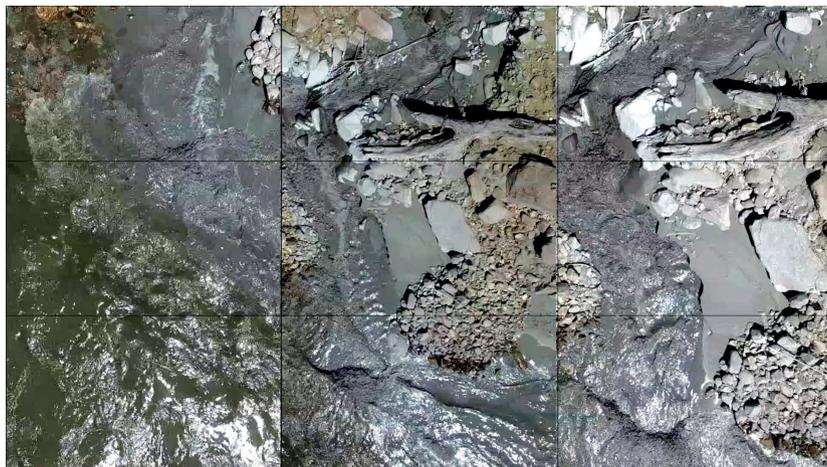


Fig. 1. Clemencia Echeverri, *Sin Cielo* (2017)
9 canales HD video, sonido y color, 11'20".

Desde mediados de los noventa, la artista colombiana Clemencia Echeverri trabaja con las sedimentaciones físicas y materiales de la lenta historia de la violencia y el impacto que la industria extractiva tiene en los entornos fluviales colombianos. Se debe resaltar que su obra es sinónimo de una nueva sensibilidad que se enmarca en los diferentes contextos para comprender los fluidos y los líquidos como materiales ontológicos que están ligados a las complejas historias materiales de Latinoamérica desde la época colonial. El impacto físico y material de las diversas formas de violencia que moldearon la experiencia y la realidad de Colombia en la década de 1980 ha sido un tema recurrente desde que Echeverri regresó a su país natal a finales de los noventa, particularmente en sus obras e instalaciones de video.

En otra obra de video, la intervención de Echeverri recrea los efectos sónicos y visuales que la forma de fluido le da al río (fig. 2).⁵ En *Río por asalto*, el agua de río se convierte en el principal elemento performativo. En una instalación de video de seis canales mostrada en la Bienal de Shanghái en 2018, Echeverri exploró la idea de que el agua formó los comienzos de una memoria colectiva y compartida de un pasado violento y una experiencia compartida de los humanos. Como material ontológico,

⁵ Véase aquí también mi discusión en Gómez (2020).



Fig. 2: Clemencia Echeverri, *Río por asalto* (2018)
6 canales HD video, 09'44", XII Biental de Shanghai, 2018-2019.

el río deviene la memoria del paisaje y parece materializar la historia de violencia que en él subyace. Esta obra de video mostrada en seis pantallas que abarcaban toda una sala sumerge al espectador visual y acústicamente en el río Cauca, que atraviesa las comunidades desde Bocas de Ceniza hasta la costa atlántica en Ciénaga, donde el río finalmente se detiene como materia muerta. La corriente negra comienza como agua torrencial, irrumpiendo en el espacio del espectador. Según evoluciona la obra, la corriente se calma y parece haber mutado a agua muerta, llena de troncos de árboles y todo tipo de desechos y restos. Esta obra de video registra la mutación del río y es una crónica de una muerte anunciada. La poderosa corriente se transforma en un agua calma, negra, muerta antes de desembocar en el Océano Atlántico. La instalación se antoja una orquestación del ciclo de vida del río y las subsecuentes fases violentas de su proceso de decadencia y destrucción. Cuando el flujo del río es detenido bruscamente por la hidroeléctrica de Ituango, el gran lago artificial donde el agua del río se acumula, deviene el lecho de muerte de los pueblos adyacentes y otras reliquias humanas y ecológicas. La instalación de video de Echeverri parece vaticinar el destino de los flujos de agua colombianos como parte de la violencia lenta experimentada por este país y su paisaje (cf. Nixon 2011). En esta instalación, el río se convierte en un cadáver que no deja espacio para más lamento, similar a como Echeverri escenifica las aguas moribundas del río en su obra de video *Sin Cielo*. A modo de impugnación

contra la desaparición del antaño rico entorno fluvial colombiano desde varios puntos de vista, desde abajo y desde arriba, las instalaciones de Echeverri muestran el resultado de la violencia medioambiental y las industrias extractivas. No obstante, “el río se defiende, ataca, se expresa, se esconde, se supera” (Sáez de Ibarra 2018). Con ambas instalaciones de video, la artista parece preguntar: “¿Podemos matarlo al fin?” y, por tanto, imagina al río como un sujeto por derecho propio (*ibid.*). La instalación de Echeverri *Río por asalto* es también “un madrigal, un lied, un canto, un himno, un réquiem y una elegía” (Jiménez 2018). Como un grito de protesta es resistencia a la larga historia de violencia política y ecológica, como sugiere el título *Río por asalto* (Jiménez 2018).

En esta instalación de video, el cuerpo del río pone en escena su resistencia a la muerte, impugnando su naturaleza de agua atormentada. A través del sonido, la artista le da voz al río, que se convierte en el protagonista principal de la resistencia a los megaproyectos industriales modernos hechos por el ser humano que Colombia ha presenciado a lo largo de muchas décadas y que parecen, en última instancia, amenazar a toda la humanidad. A modo de intervención poética-crítica y sutil al olvido al que Occidente ha relegado a la naturaleza como agente, Echeverri ahonda en el pasado del río, sumergiéndonos en su materialidad poderosa e indomable y en el paisaje sonoro del agua que nos enlaza con un tiempo ancestral de resistencia y de conocimiento líquido que está amenazado por la intoxicación duradera del agua a causa de los megaproyectos extractivos mineros e hidroeléctricos. *Río por asalto* alberga un gesto decolonial que gana su impulso de la fluidez; el río se materializa como resistencia al olvido. En otro contexto, la filósofa María Del Rosario Acosta López nos recuerda la íntima relación entre la memoria y la fragilidad que está en juego en la obra de Echeverri:

Rather than being a coherent and comprehensive narrative created to make the past and the present coincide and, thus, rather than attempting to reconstruct and preserve the continuities that the violence of history interrupts and dislocates, art can be an answer that stands in solidarity to the past’s fragmented memories — which, in tension with the present, resist being sacrificed as well as being resolved. (Acosta López 2014: 79)

Ambas instalaciones audiovisuales, *Río por asalto* y *Sin Cielo*, reflejan un trabajo de memoria crítico y sensual en tanto revelan las diversas temporalidades y materialidades del agua de río contaminada y los entornos fluviales dañados, no tanto para resolver las contradicciones del pasado, sino, más bien, para crear una nueva sensibilidad que forme y articule una relación con sentido con el pasado del medioambiente que, a su vez, permita una participación ética y política de la audiencia global y una nueva percepción corporal del paisaje, lo que crea nuevas e inesperadas alianzas.

“FROM THE BOTTOM OF THE RIVER”: INVESTIGACIÓN DE ACCIÓN PARTICIPATIVA Y CULTURA ANFIBIA

En otro grupo de obras dedicado a motivos de fluidez, más concretamente a comunidades ribereñas, y que entretejen la colectividad por medio del agua, la artista colombiana Carolina Caycedo desarrolla un novedoso enfoque participativo de investigación y acción usando varios medios y en estrecha colaboración con comunidades ribereñas de Colombia. Como obra genuinamente colaborativa, las prácticas artísticas de Caycedo entran en resonancia con lo que, en otro contexto, ha dado en llamarse “Participatory Action Research”. En la Colombia de la década de 1970, y en particular en el Caribe colombiano, la investigación de acción participativa está estrechamente ligada a la investigación con compromiso social del científico social Orlando Fals Borda (cf. Rappaport 2020; Robles y Rappaport 2018). Este novedoso enfoque de los estudios sociales es participativo e incluye tanto el conocimiento popular como el académico o científico. El mismo está inspirado por los sentimientos y deseos de las personas, y es aceptado como un instrumentario de acción política en la formación de una conciencia crítica de la clase campesina durante las luchas de los años setenta. En este contexto Fals Borda trajo a colación y desarrolló las metáforas de lo anfibio o del “hombre anfibio”, “as a way of explaining how marsh- and river-dwelling peasants have adapted to their physical environment. These personifications are adaptations of concepts voiced to him by peasants and other rural interlocutors” (Robles y Rappaport 2018: 605). Por consiguiente, “Amphibious is a metaphor that conveys how the region’s rural denizens live, fish, and farm on the riverbanks of the Sinú and smaller waterways” (Rappaport 2020: 5).⁶ Siguiendo esta idea de la cultura anfibia, las prácticas artísticas de Caycedo incluyen de manera participativa y autorreflexiva a sus interlocutores, que a menudo son las mujeres y los hombres de las comunidades ribereñas de los entornos fluviales de Colombia, y aborda las materialidades y significados del agua de río como epistemologías alternativas, recuperando así el conocimiento local y ancestral, y las prácticas del río, y entretejiéndolas con sus propias prácticas. En resonancia con los orígenes de la investigación acción participativa parece que las prácticas participativas de Caycedo se ejecutan desde el fondo del río y encuentran su mejor descripción en la metáfora del fluido. Su metodología une lo popular y lo local con el conocimiento y los enfoques globales, y trabaja con el agua

⁶ Rappaport (2020: 6) subraya cómo los investigadores fueron inspirados por la metodología de la investigación de acción participativa de Orlando Fals Borda: “In a sense, they all became ‘amphibious researchers,’ moving fluidly between what Fals called ‘people’s knowledge’ [conocimiento popular] or ‘people’s science’ [ciencia popular] and scholarly research, and between political action and investigative rigor”.

como protagonista por derecho propio. Caycedo es conocida por su compromiso con los problemas medioambientales apremiantes y su investigación y trabajo colaborativos con las comunidades locales. Su obra es bien recibida cada vez más a nivel internacional por unir varios medios, desde la instalación de videos, esculturas y performances hasta coreografías, en espacios institucionales y museos diversos y controvertidos; es un arte eco-social emergente muy original que es consciente de sus propias implicaciones políticas y éticas.

En sus estudios, la antropóloga Joanne Rappaport muestra cómo “Fals engages on a rhetorical level in what he calls ‘imputación’, a method for filling in the gaps in information available to researchers so that they can understand broader ecological changes and give voice to the histories of the common people” (Robles y Rappaport 2018: 606). De modo similar, Caycedo usa la imaginación como un “means for constructing an alternative epistemological framework” en favor de las comunidades campesinas y ribereñas, como los pescadores, “as history makers, both in the sense of being authors and historical protagonists” (*ibid.*). Ella practica una suerte de “activismo espiritual” que entiende los “objects of knowledge [as] intimately articulated with people’s feelings and desires”, como lo expresó Fals Borda —entrelazando la política, la investigación y el sentimiento— en el concepto del “sentipensante”, “the ‘thinking-feeling’ actor who was a protagonist of history” (*ibid.*: 607-608).

Esta idea es explorada y escenificada en varias obras de Caycedo que giran en torno al río y la vida de las comunidades ribereñas. Desde el fondo del río, ella asume literalmente la perspectiva sumergida y en su obra de video *Land of Friends* (2014) nos zambulle en las aguas turbias del río Magdalena, escenificándolo desde una perspectiva descentrante y decolonial. En este video, ella re-narra, desde la perspectiva sumergida del río, la lucha de las comunidades ribereñas contra los megaproyectos hidroeléctricos de las represas y las industrias extractivas que amenazan toda la vida fluvial y ribereña, usando varias estrategias artísticas para refutar la perspectiva dominante del extractivismo que reduce el paisaje a materia prima. *Land of Friends* unifica diferentes narrativas de las comunidades ribereñas en su relación vital con el río y el impacto que tiene la transformación radical del río. Estas narrativas están entretejidas con largas secuencias desde la perspectiva del río, o sea desde abajo, sumergiéndose en el agua turbia de color marrón, pero también con inversiones repentinas, escenificando el río como el protagonista principal y actor autónomo, nunca del todo domable. “Caycedo’s visual work does a kind of relational mapping of power that uncovers the epistemological, material, and bodily violence that thwarts biological life”, explica Macarena Gómez-Barris (2017: 96). Esta obra de video forma parte del tema general del proyecto en curso *Be Dammed* (2013-), que aborda críticamente la transformación radical del entorno fluvial, que yo entiendo aquí en su dimensión ontológica y

metafórica, y condena las formas de la violencia política y la transformación radical del medioambiente con embalses y grandes proyectos hidroeléctricos y agrícolas. En particular, Caycedo aborda la transformación del paisaje a través del río, los cuerpos de agua y el uso de los fluidos y flujos como una dimensión reflexiva del medio de su arte.

Las estrategias artísticas usadas por Caycedo nos recuerdan que los grandes proyectos biotecnológicos modernos invisibilizan deliberadamente las ecologías sociales, en calidad de relacionalidad, al tiempo que tematizan “the rhizomatic networks that operate as the hidden worlds of opacity, where renewed perception takes refuge from enclosure and containment” (Gómez-Barris 2017: 2). Gómez-Barris subraya cómo, desde el fondo del río, la obra de Caycedo apunta a una renovada *percepción* que nos remite a

[an] enlivened sense of the relationships that inhabit autonomous and uncharted spaces within capitalism and those that exist between the tracking of colonial and disciplinary power. By making visible microspaces of interaction and encounter within geographies where coloniality has left and continues to leave a deep imprint. (*ibid.*)

En el proyecto en curso *Be Dammed*, Caycedo desarrolla una serie de intervenciones participativas que ponen en primer plano la “sectional erasure of the river body, and the dispossession of communities that depend upon the Magdalena” (*ibid.*: 91). En una primera intervención, *Dammed Landscapes* (2013), ella presenta dos bloques de concreto cortados de cuerpos de agua y tierra, y los instala con un mapa aéreo que alude a los embalses de agua en grandes proyectos hídricos de Colombia. Como parte de este proyecto en curso, Caycedo desarrolla la obra de video *Land of Friends* (2014), donde experimenta con diferentes vistas contra-extractivas y perspectivas sumergidas, literalmente sumergiéndose en las aguas del Magdalena (fig. 3). A modo de impugnación contra la dominante vista aérea de la construcción moderna del paisaje con la percepción del río desde *abajo*,

we see Caycedo’s hand drawing over the white space where the emptied river once flowed. This movement of her pen renders the memory of the river’s flow and offers a mapping of the Earth’s rapid changes at the hands of human development. Rather than reproduce the extractive view that sees like a satellite from above to enable the management and diversion of the river’s resources toward capitalist accumulation, Caycedo’s pen instead works the opposite direction: Tracing the flow of water reverses the flow of capital and its amnesic evacuation of what was once there, placing the river back in the frame and outside of the digital colony. (Gómez-Barris 2017: 97)



Fig. 3: Carolina Caycedo, *Land of Friends* (2014)
1 canal HD video, 38 min.



Fig. 4: Carolina Caycedo, *Yuma: Land of Friends* (2014)
Impresión digital sobre vidrio acrílico, instalación 8. Bienal de Berlín.

En el proyecto en curso *Be Dammed*, Caycedo usa diferentes medios para impugnar la construcción normativa del espacio en la zona extractiva (fig. 4) y usa fotografías y esculturas para impugnar los megaproyectos, como los hidroeléctricos de la región del Quimbo, que obstruyeron “the flow of long-term residents, rerouting and reconstituting the memory of the region’s ecological biodiversity” (Gómez-Barris 2017: 98). Desde dentro del trabajo participativo con las comunidades ribereñas, Caycedo nos invita a adoptar estas perspectivas sumergidas y a imaginar contranarrativas, investigando los espacios locales y periféricos que sufrieron las diversas formas de extracción y represión asimétrica, mientras recrea, en un acto de *poiesis*, la actividad con la que traemos a la vida a un mundo que antes no existía. “By dipping into the muck”, aclara Gómez-Barris, “Caycedo produced a fish-eye-epistemology that changes how we might relate to Yuma as a sentient being, rather than as an extractible commodity” (*ibid.*: 103). Como esta episteme del ojo de pez se refiere a un “material and philosophical shift in perspective”, o sea, “an underwater perspective that sees into the muck of what has usually been rendered in linear and transparent visualities” (*ibid.*: 103), Caycedo busca y activa, mediante la investigación de acción participativa, aquellas epistemologías locales sumergidas y desatendidas que forman parte de las ecologías líquidas. Por consiguiente, las estrategias artísticas de Caycedo no solo impugnan la construcción y la percepción normativas del paisaje, sino la propia visualidad con la que estamos entrenados para ver el mundo. Al relacionarla de esta manera con una comprensión más profunda de la perspectiva del río y al validar las epistemologías indígenas y vernáculas, el agua se vuelve un material ontológico que se opone a la perspectiva extractiva que degrada los elementos de la vida ecológica y biológica, como el agua, a materias primas abstractas. En este sentido, como material ontológico, el río es una memoria ancestral que se opone a las transformaciones violentas del paisaje derivadas del ciclo de muerte de las represas. La obra de Caycedo propone, de forma participativa y abierta, que adoptemos esta perspectiva sumergida o la metáfora “from the bottom of the river” que emana del río para poder ver, observar y conocer las historias de las comunidades ribereñas. Con esta perspectiva impugnadora, ella nos ofrece una contra-visualidad para imaginar un mundo más justo y equitativo. Como artista, Caycedo usa estrategias estéticas y adopta prácticas de descolonización del paisaje, haciendo tangibles microespacios para posibles acciones que impugnen el dominio modernizador tanto de las (bio)tecnologías como de los megaproyectos que convierten el mundo y sus elementos en meras materias primas abstractas vinculadas a los ciclos de creación de valor.

EL AGUA TEJIDA Y EL RÍO COMO UN BIEN COMÚN

“Atarraya” or “tarrafa” (its Brazilian Portuguese equivalent), comes from the Arab “atarrahar”, which means *to throw*. In Colombia it is also called: rayo, espe, red de pesca, manta, charrasco, chile, chilón, atariyita. While the wall of a dam is impermeable, unmovable, with a solid structure, built by a corporate subject, and cuts the river in two; the artisanal fishing net is porous, permeable, with a malleable and fluid structure, that allows the river body to flow through, it is woven by hand, one to one. The artisanal fishing net, or *atarraya*, is a connection between the human and the extra-human. It embodies the wisdom, the weaving and the knowledge fisherfolk have about their rivers, it stands for food sovereignty and autonomous economies, and can serve as a guide for a more equitable and horizontal social fabric. To throw a fishing net affirms the river as a common good. (Caycedo 2016; véase también Caycedo y de Blois 2020)

En otra serie, Caycedo explora el conocimiento local y las prácticas estéticas de los pescadores y las comunidades ribereñas, y las entreteje en instalaciones de arte que forman parte del proyecto en curso *Be Dammed*. Ella ahonda en las experiencias, deseos y prácticas de los pescadores a través de tejidos textiles y objetos cotidianos, las materialidades mismas de los ríos. Explora su artesanía como una forma de resistencia a las tecnologías de pesca modernas y como cosmovisiones alternativas para vivir con el agua. *Cosmotarrayas/Cosmotarrafas* son esculturas colgantes de redes de pescar y objetos que usan las diferentes comunidades ribereñas que se ven amenazadas por la privatización del agua en Colombia y Brasil (fig. 5). Caycedo recuenta cómo recibió algunos de estos instrumentos de pesca porque se volvieron obsoletos. Ella usa esta serie de esculturas, las *Cosmotarrayas*, como un cosmos que habla de la gente que conoció durante su trabajo de campo y sus respectivas historias de desposesión y resistencia. Con la serie de esculturas *Cosmotarrayas/Cosmotarrafas*, las intervenciones artísticas de Caycedo reflejan la memoria crítica y sensual al revelar las diversas temporalidades y la materialidad del agua de río como ecologías líquidas. Al mismo tiempo, crea una nueva sensibilidad para formar y articular una relación con el pasado presente del medioambiente que facilita el compromiso político y una nueva percepción corporal.



Fig. 5: Carolina Caycedo, *Cosmotarraya Yuma* (2016)
Instalación Entre Caníbales, Instituto de Visión, Bogotá.

En una serie de performances, realizadas con las comunidades ribereñas y en el extranjero en espacios de arte internacional y vinculadas al conocimiento ancestral de las comunidades ribereñas y pescadoras, ella escenifica una *geocoreografía*, pues

aesthetically imprints a living image on the landscape, producing an expansive notion of the body and its location. Expanding the body helps avert fear, and to counter physical and psychological displacement. [...] Everyday *geochoreographies* humanize the landscape, countering the dehumanising effects of the dam. (Caycedo cit. en Tompkins Rivas 2020: 72)

Como observó recientemente la curadora Pilar Tompkins Rivas,⁷ las *geocoreografías*

traverse languages of daily movement, inform mobilized acts of resistance, are a kind of visual art unto themselves, and are expressions of a political process. In this way, geochoreographies allow for a flow between daily acts of memory and resistance and the philosophic and aesthetic principles guiding Caycedo's art. (Tompkins Rivas 2020: 72)

Por consiguiente, las *geocoreografías* “can also take on the valence of recuperation, particularly in the way of lost, overlooked, or damaged histories” (*ibid.*: 74). Caycedo teje redes entre las comunidades con las que trabaja, tanto en sus instalaciones de arte como performances, a modo de repertorio para recuperar las epistemologías locales y el conocimiento cotidiano. Tompkins Rivas enfatiza, particularmente con respecto a la reciente exposición individual de Caycedo, que estos se entrelazan en la serie *Cosmotarrayas/Cosmotarrayas*, entretejiendo el agua y la comunidad, y

stretched between the hands of the workshop participants, [...] become catalysts for discussing symbolic and physical networks, such as those proposed by Indigenous cosmologies or the earth's intricate water systems. [...] they are meant to foster connections between individuals to stimulate notions of solidarity, collectivity, and resistance to repression. (*ibid.*: 73)

De modo similar, con las *geocoreografías* representadas en el tiempo y en el espacio, en lugares locales controvertidos o en espacios de arte internacionales, Caycedo aborda cuestiones globales apremiantes. Ella

⁷ Véase la exposición *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River*, comisionada por Carla Acevedo-Yates y mostrada en el Museum of Contemporary Art Chicago de 12 de diciembre de 2020 al 8 de agosto de 2021.

reflexiona críticamente sobre el medioambiente dañado y radicalmente cambiado por las relaciones humanas y no humanas causadas por la extracción asimétrica de recursos y las políticas neoliberales, y busca e imagina formas alternativas de formas de vida sostenible. “Here, we find an artistic practice”, subraya Tompkins Rivas, “that not only expands the canon of art but does so in a way that bridges the ancestral and the contemporary with movements and gestures that form in resistance to the damaging and complicit powers of our world” (*ibid.*: 74). Por su parte, la curadora Carla Acevedo-Yates también entiende la obra de Caycedo como un “act of recovery”, es decir una acción que restaura la colaboración común y colectiva a varios niveles, además de buscar despertar la conciencia sobre problemas sociales o medioambientales urgentes, como “an active source of knowledge preservation and a type of visual and material witnessing”, en tanto su investigación de acción participativa expande las artes más allá del espacio institucional o delimitado, lo que posibilita lo que yo llamo las ecologías líquidas (Acevedo-Yates 2020: 30).

PENSAR CON EL AGUA: ECOLOGÍAS LÍQUIDAS

Pensar en ecologías líquidas, como hacen Caycedo y Echeverri en sus obras, nos invita a ir más allá de los paradigmas que la objetivizan o la romantizan como un recurso puro, y, por lo tanto, poner en tela de juicio la perspectiva extractiva inherente que tenemos del agua (Blackmore y Gómez 2020). Ambas artistas nos invitan a pensar, no sobre el agua, sino *con* ella, al entretejer el agua con la comunidad y los espacios comunitarios,

for positing liquid ecologies as a new critical, theoretical and analytical framework for cultural production was that water is never simply water. [...] The naked eye cannot grasp contamination held in suspension, nor can it filter visually the opacity of dense sediments; hence such inquiries demand the activation of other senses and modes of knowing. (*ibid.*: 2)

A modo de contracorrientes a los imaginarios hegemónicos, las nociones de liquidez y fluidez sirven como metáforas y alegorías que se atrincheran contra los modelos económicos y políticos. Pensar *con* el agua a través de la producción cultural desvela vínculos alternativos con la liquidez y los cuerpos de agua. Esto también ha sido estudiado en *Thinking with Water*, como un intento de entrar “into a more collaborative relationship with the aqueous, actively questioning habitual instrumentalizations of water” (Chen *et al.* 2013: 4). En consecuencia, pensar *con* el agua nos permite “to resist the tendency to approach water as an abstract idea —waters are carefully placed or embodied in specific materialities and

spacetimes” (*ibid.*: 5)—. En sus prácticas artísticas, Echeverri y Caycedo desvelan la materialidad del agua, reconocen que existen varias formas de conocimiento —vernáculo, ancestral, indígena, comunitario— y usan el agua, en este sentido, como un material ontológico para invitarnos a repensar y cuidar el *oikos*, como en *eco*, o sea el entorno donde vivimos (*ibid.*: 13-14). Considerar el agua en su dimensión ontológica —es decir reconocer su “ubiquity and potency within the more-than-human production of knowledge” (*ibid.*: 14)— nos invita a resituarnos en el mundo, en nuestra Madre Tierra. Así, Echeverri y Caycedo nos exhortan a aceptar el agua como una situacionalidad espacio-temporal radical; un estar en el mundo y en relación con lo humano y no humano. En sus obras, el agua es un material fluido que tiene la capacidad de producir flujos diferentes, y por lo tanto alternativos, de crear nuevos espacios comunitarios y relaciones sostenibles con el *oikos*, con las formas de vida humanas y no humanas. En este sentido, las prácticas artísticas de Echeverri y Caycedo son parte de lo que yo concibo como ecologías líquidas: ellas muestran y escenifican formas más fluidas de ser en el mundo que facilitan las prácticas del cuidado y “making kin” (Haraway 2016) en el presente ecológico.

En este contexto, y a modo de novedoso marco para abordar las prácticas artísticas recientes, los conceptos del fluido y la liquidez son importantes: ellos se refieren a estados de la materia que adquieren implicaciones epistemológicas, políticas y éticas. Sin embargo, la filósofa feminista Nancy Tuana ha hecho advertencias al respecto y llamado a prestar más atención a la viscosidad que a la fluidez, porque

‘viscosity’ retains an emphasis on resistance to changing form, thereby a more helpful image than ‘fluidity,’ which is too likely to promote a notion of open possibilities and to overlook sites of resistance and opposition to the complex ways in which material agency is often involved in interactions, including, but not limited to, human agency. (Tuana 2008: 194)

A esto podemos añadir que las obras de Echeverri y Caycedo reconfiguran el fluido, y en particular el agua, en sus diferentes materialidades y estados, creando así diversos espacios de resistencia y trabajo colaborativo, y haciendo tangibles las contracorrientes estéticas y políticas, las ecologías emergentes y los conocimientos líquidos. Quizás la afirmación más citada en las *blue humanities* es que “todos somos cuerpos de agua”.⁸ Tomada a la ligera, esta afirmación de la científica feminista Astrida Neimanis

⁸ Véase, por ejemplo, la serie de performance “Fluid Matters: Always coming hole + Leaking Letters”, de la artista de performance y coreógrafa Paula Almirón, comisariada por Elowise Vandenbroeke y mostrada en el Veem House for Performance de Ámsterdam en octubre de 2021.

podría inferir una disolución de las fronteras corporales, estableciendo, en su superficie, confluencias que ignoran las especificidades temporales y físicas de las ecologías líquidas. Sin embargo, la misma Neimanis (2012: 90) advierte contra la simplificación excesiva cuando anota que “bodies need water, but water also needs a body. Water is always sometime, someplace, somewhere”. O sea que los flujos son contingentes, no absolutos.

Tanto Clemencia Echeverri como Carolina Caycedo parecen anclar su obra en y contra estos diversos flujos, reconfigurando los derrames y las corrientes subterráneas mientras ponen en primer plano los conflictos políticos y medioambientales. Al pensar *con* el agua, ellas esbozan una crisis social del presente ecológico, del *oikos*, y usan el agua de forma crítica en sus diferentes implicaciones (estéticas, ontológicas, políticas y éticas). Ellas desvelan que las ecologías líquidas son un enredo de humanos, no humanos y medioambiente, contra las latencias, erupciones, resiliencias y omisiones del agua. Su obra nos da acceso a entornos pasados y presentes en forma de resistencia, recuerdo y renovaciones, para posibilitarnos nuevas situaciones colaborativas, alianzas inesperadas y horizontes alternativos que impugnen la historia invisibilizada y no narrada de la violencia medioambiental que desemboca en diferentes formas de conflictos políticos y económicos. Ellas también intervienen en las genealogías del trabajo presente “through the less perceptible effects of imperial interventions and their settling into the social and material ecologies in which people live and survive” (Stoler 2013b: 4). Finalmente, ellas impugnan las degradaciones duraderas y los procesos de ruina de los entornos y la condición humana al invitarnos, mediante sus imaginaciones, performances y acciones de investigación, a participar en las ecologías líquidas con el fin de crear mundos alternativos más habitables.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO-YATES, Carla (2020): “Embodied Spiritual Fieldwork: Dismantling Western Perspectives Through Affective Exchanges”, en Carla Acevedo-Yates (ed.), *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River* (Museum of Contemporary Art Chicago). Chicago/New York: DelMonico Books, 23-34.
- ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario (2014): “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases)”, en *CR: The New Centennial Review* 14/1, 71-98.
- BLACKMORE, Lisa y Liliana GÓMEZ (2020): “Beyond the Blue: Notes on the Liquid Turn”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 1-10.
- CAYCEDO, Carolina (2016): “Cosmotarrayas/Comotarrafas Series”, en <<http://carolinacaycedo.com/cosmotarrayas-comotarrafas-series-2016>> (13-09-2021).

- CAYCEDO, Carolina y Jeffrey de BLOIS (2020): “The River as a Common Good: Carolina Caycedo’s Cosmotarrayas”, <<https://www.icaboston.org/publications/river-common-good-carolina-caycedos-cosmotarrayas>> (13-09-2021).
- CHEN, Cecilia, Janine MACLEOD y Astrida NEIMANIS (eds.) (2013): *Thinking with Water*. Montréal/Kingston: McGill-Queen’s University Press.
- DELOUGHREY, Elizabeth (2007): *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- (2017): “Submarine Futures of the Anthropocene”, en *Comparative Literature* 69/1, 32-44.
- FLORES, Tatiana y Michelle Ann STEPHENS (eds.), *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago*. Long Beach: Museum of Latin American Art, Fresco Books/SF Design LLC/Duke University Press.
- GÓMEZ, Liliana (2020): “Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Work in Contemporary Art Interventions”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 35-53.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham: Duke University Press.
- HARAWAY, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- JIMÉNEZ, Carlos (2018): “River by Assault (2018)”, <<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/projects/river-by-assault>> (13-09-2021).
- MCDANIEL Tarver, Gina (2020): “‘The Roar of the River Grows Ever Louder’: Polluted Waters in Colombian Eco-Art, From Alicia Barney to Clemencia Echeverri”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 89-105.
- NEIMANIS, Astrida (2012): “Hydrofeminism: Or, on Becoming a Body of Water”, en Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck (eds.), *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 85-99.
- NIXON, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- RAPPAPORT, Joanne (2020): *Cowards Don’t Make History: Orlando Fals Borda and the Origins of Participatory Action Research*. Durham: Duke University Press.
- ROBLES LOMELI, Jafte Dilean y Joanne RAPPAPORT (2018): “Imagining Latin American Social Science from the Global South: Orlando Fals Borda and Participatory Action Research”, en *Latin American Research Review*, 53/3, 597-612.
- ROCA, José y Alejandro MARTÍN (eds.) (2014): *Waterweavers: A Chronicle of Rivers*. New York: Bard Graduate Center.

- SAEZ DE IBARRA, María Belén (2018): “Texto Curatorial”, <<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/rio-por-asalto>> (13-09-2021).
- STOLER, Ann Laura (2013a): “Preface”, en Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, IX-XI.
- (2013b): “The Rot Remains: From Ruins to Ruination”, en Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, 1-35.
- TOMPKINS RIVAS, Pilar (2020): “Flow, Containment, Collectivity, and Resistance: The Geochoreographies of Carolina Caycedo”, en Carla Acevedo-Yates (ed.), *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River* (Museum of Contemporary Art Chicago). Chicago/New York: DelMonico Books, 69-83.
- TUANA, Nancy (2008): “Viscous Porosity: Witnessing Katrina”, en Stacy Alaimo y Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 188-213.