

#21

ECOLOGÍAS LÍQUIDAS. GEOGRAFÍAS ACUÁTICAS EN LAS ARTES AUDIOVISUALES DE BRASIL, ARGENTINA Y CHILE

Irene Depetris Chauvin

UBA - CONICET



Resumen || En la actualidad, somos testigos de una intensificación global de desastres relacionados con el agua: inundaciones, erosión y sequías conviven con cambios en la circulación global del agua, el aumento del nivel del mar y modificaciones en los patrones climáticos. De hecho, el agua es a menudo el medio a través del cual se transmite el mensaje del calentamiento global. Desde este presente de crisis ecológica, considerar los discursos sobre el agua implica cuestionarse no solo sobre la naturaleza de «lo líquido», sino también articular reflexiones teóricas sobre la espacialidad dentro de los marcos del arte y de la ecocrítica. Para problematizar la relación compleja que los seres humanos establecen con su entorno natural, en el siglo XXI el arte entrelaza discursos ecológicos, políticos, estéticos y afectivos por medio de obras de variados formatos. Este artículo analiza un conjunto de trabajos de Argentina, Brasil y Chile que recuperan ecologías líquidas para pensar situaciones de crisis y cambio.

Palabras clave || Agua | Ecología | Arte | Chile | Argentina | Brasil

Abstract || We are currently witnessing a global intensification of water-related disasters: floods, erosion and droughts coexist with changes in global water circulation, sea level rise and changes in weather patterns. In fact, water is often the means through which the message of global warming is transmitted. From this present of ecological crisis, considering the discourses on water implies questioning not only about the nature of “the liquid”, but also articulating theoretical reflections on spatiality within the frameworks of art and eco-criticism. To problematize the complex relationship that human beings establish with their natural environment, in the 21st century, art interweaves ecological, political, aesthetic and affective discourses through works of various formats. This article analyzes a set of works from Argentina, Brazil and Chile that recover liquid ecologies to think about sceneries of crisis and change.

Keywords || Water | Ecology | Art | Chile | Argentina | Brazil

Resum || En l'actualitat, som testimonis d'una intensificació global de desastres relacionats amb l'aigua: inundacions, erosió i sequeres conviuen amb canvis en la circulació global de l'aigua, l'augment del nivell del mar i modificacions en els patrons climàtics. De fet, l'aigua és sovint el mitjà amb què es transmet el missatge de l'escalfament global. Des d'aquest present de crisi ecològica, considerar els discursos sobre l'aigua implica qüestionar-se no només la naturalesa del «líquid», sinó també articular reflexions teòriques sobre l'*espacialitat* dins dels marcs de l'art i de la ecocrítica. Per problematitzar la relació complexa que els éssers humans estableixen amb el seu entorn natural, al segle XXI l'art entrellaça discursos ecològics, polítics, estètics i afectius per mitjà d'obres de diversos formats. Aquest article analitza un conjunt de treballs de l'Argentina, el Brasil i Xile que recuperen ecologies líquides per pensar situacions de crisi i canvi.

Paraules clau || Aigua | Ecologia | Art | Xile | Argentina | Brasil

En primer lugar se demostrará la imposibilidad de que el agua en parte alguna de su circunferencia sea más alta que esta tierra emergente o descubierta. En segundo lugar se probará que esta tierra descubierta es por todas partes más alta que la superficie del mar. En tercer lugar se formularán objeciones a lo que hemos demostrado y se solucionarán las dificultades. En cuarto lugar se dirá cuál es la causa final y eficiente de esta elevación o de este aflorar de la tierra.

Dante Alighieri, «Quaestio de aqua et terra»

NOTAS

1 | Según James Linton (2010) para evaluar la crisis actual del agua debemos considerar que el significado que le damos al agua es histórico y culturalmente contingente. El «agua moderna» es resultado de una simplificación que la concibe como dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, una abstracción intelectual que la convierte en un recurso a ser cuantificado y controlado ignorando otros factores ecológicos, culturales y sociales que participan del entendimiento del agua.

0. La cuestión del agua y la tierra

En 1320, en la iglesia de Santa Elena de la ciudad de Verona, tuvo lugar un acalorado debate sobre la relación recíproca entre el agua y la tierra. Había quienes afirmaban que, en algunos puntos, el agua era más alta que la tierra habitable alegando que, si no fuera así, no habría lagos ni manantiales en las montañas. Por el contrario, Dante Alighieri, el famoso autor de la *Divina Comedia*, participó en la discusión considerando «el lugar y la forma de los dos elementos» para afirmar lo contrario: la tierra era más alta que el agua. El carácter candente de esta disputa entre intelectuales se entiende en el contexto de la pervivencia de un modelo cosmológico derivado de la filosofía aristotélica que consideraba al Universo como finito, eterno e inmutable y formado por esferas concéntricas que contenían los diferentes elementos observados: los cuatro elementos de la Tierra (tierra, agua, aire y fuego), la Luna, los planetas conocidos (Mercurio, Venus, Marte, Saturno, Júpiter), el Sol y las estrellas fijas.

En pleno siglo XIV, intervenir en la «Quæstio de aqua et terra» suponía ser capaz de articular temas y argumentaciones astrológicas, astronómicos, biológicos y morales. Desde aquella época nuestra visión del mundo y del universo ha cambiado extraordinariamente; sin embargo, el hecho de que en 2017 una versión bilingüe de la intervención del Dante haya sido publicada no por una editorial o una universidad, sino por la *Fundación del Agua* habla de la centralidad de este «elemento» en la agenda de discusiones contemporáneas. En la actualidad, somos testigos de una intensificación global de desastres relacionados con el agua: inundaciones, erosión y sequías conviven con cambios en la circulación global del agua, el aumento del nivel del mar y modificaciones en los patrones climáticos. De hecho, el agua es a menudo el medio a través del cual se transmite el mensaje del calentamiento global. Por su materialidad fluida el agua nos permite a considerar diversas escalas de intervención, sumergirnos en el pasado para evaluar el presente, considerar la continuidad entre acontecimientos «humanos» y «no humanos» y replantear nuestras nociones de permanencia y cambio para pensar las perturbaciones a la geografía que actualmente afectan el destino de los recursos hídricos del planeta¹. Desde este presente de crisis ecológica, considerar los discursos sobre el agua implica cuestionar no solo la naturaleza de «lo líquido», sino sobre todo articular

reflexiones sobre la espacialidad dentro de los marcos del arte y de la ecocrítica. Puede decirse que, para problematizar la relación compleja que los seres humanos establecen con su entorno natural, en el siglo XXI diversas obras de arte contemporáneo, provenientes de Argentina, Brasil y Chile, vuelven a intervenir en la «*Quæstio de aqua et terra*» entrelazando discursos ecológicos, políticos, estéticos y afectivos².

1. Hidrarquías

En el arte contemporáneo el uso del neologismo *seascape* como inversión de *landscape* (paisaje) —uno de los conceptos centrales en la geografía, la estética y la historia del arte— sugiere una inversión en la relación tierra-agua y cierta inestabilidad del lugar del ser humano, cuya morada «natural» sería la tierra. Si consideramos los parámetros sobre «lo liso» y «lo estriado», establecidos por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, el mar en sí mismo sería un no-territorio y, por lo tanto, un espacio cercano al caos. Como parte de un proceso de «territorialización», a lo largo de los siglos, los viajes en barco han contribuido a orientarnos en ese mundo. Esto ocurre, enfatiza Michel de Certeau, a través de la nomenclatura de las cartas marinas, un proceso que debía repetirse constantemente para celebrar ininterrumpidamente «el gesto civilizatorio»: «*ship voyages semanticized the holes in the universe [...] The journeys describe the great white sheet of the Pacific*» (De Certeau 2010: 135). Sin embargo, esta manía por la observación, la medición y la denominación sugiere, más bien, un escaso control sobre el espacio acuático. Aunque podamos «medir» el mar, no lo podemos «experimentar» al igual que un pez en el agua (o al menos no durante un período de tiempo ilimitado), lo que revela la imposibilidad de la territorialización última del espacio acuático. Pese a los avances tecnológicos y el desarrollo cartográfico, el mar sigue afectándonos como un poder natural primordial, un «espacio liso» que el ser humano nunca pudo dominar en su totalidad.

La falta de control sobre un elemento natural produce una rara mezcla de admiración y temor. Durante mucho tiempo, en la cultura occidental, el mar señalaba el límite de lo que era conocido, lo que podía ser cartografiado y por ende controlado —los océanos eran las *terrae incognitae a hic sunt dracones*—. Así, los océanos han constituido, desde tiempos remotos, territorios particulares como espacios de fascinación y de excepción. Sus aguas han estado pobladas por criaturas de la imaginación humana y han sido también un espacio de purificación para la cultura europea católica medieval, surcadas por naves de locos u otros tipos de colectivos indeseables de los que la sociedad tenía que deshacerse. En *La hidra de la*

NOTAS

2 | En su último libro, Stacy Alaimo (2016) explora diversos problemas ambientales vinculados con el agua desde una perspectiva feminista de la subjetividad transcorpórea. En otro estudio colectivo sobre la agencia de ecologías que no se pueden reducir a las extensiones bucólicas de las lecturas verdes, Stacy Alaimo estudia representaciones visuales de los océanos más profundos que ponen en foco lo disruptivo, lo inaccesible y lo excesivo. En «Violet-Black» Alaimo (2013) cita a los primeros descendientes a las profundidades del océano y señala su incapacidad para crear relatos objetivos y racionales de lo que vieron en el azul-negro, un reino que derrotó a la «lógica, la cordura y la impermeabilidad» antropocéntricas (236). Desde la intersección actual entre ecología marina y arte, su artículo analiza cómo los recientes libros de fotografía abismales, como *The Deep*, transmiten una estética artificialmente limpia. Allí se modifican las fotografías originales de las criaturas de las profundidades marinas para uniformar los diferentes negros de los fondos y borrar de las imágenes los detritos flotantes lo que: «refleja el mito de que las profundidades marinas son un abismo, una nada, una zona inmaterial separada de las incursiones y transformaciones humanas y, por lo tanto, una especie de espacio anacrónico para el placer inocente del descubrimiento». Si en el análisis de Alaimo la estética limpia puede enmascarar aguas contaminadas, en su último libro Carla Lois (2018) también aborda las distintas formas cartográficas de representación de los fondos oceánicos que suponen una disrupción respecto a las ideas comunes acerca de los modos de pensar y mapear geografías desconocidas. Para otros análisis sobre los paisajes

revolución: marineros, esclavos, comunes y la historia desconocida del Atlántico, los historiadores Peter Linebaugh y Marcus Rediker utilizan el término «hidrarquía» para designar «dos desarrollos relacionados de fines del siglo XVII: la organización del estado marítimo desde arriba, y la organización de marineros desde abajo» (2005: 15). Los océanos se convierten en los campos de batalla de la historia, a través de los que se han impuesto desde imperios a sistemas comerciales globales o hegemonías culturales, pero también desde donde se han tejido redes de resistencia desde abajo, alianzas de piratas y de cimarrones, o motines que han encendido los puertos en revoluciones. Este recorrido histórico sugiere que el mar ha sido, y sigue siendo, un espacio en el que las estructuras y códigos legales, morales y sociales quedan suspendidos. En términos de los imaginarios, los mares se conciben tanto como espacios sagrados asociados a la vida como cementerios de esclavos del pasado y de los inmigrantes de África que hoy intentan cruzar en barca el Mediterráneo.

La dominación/territorialización del mar continúa hasta hoy pero el «ancestral miedo» al mar no desapareció. En realidad, existe cierta «ambigüedad arcaica» hacia el agua que nos lleva a considerar una interacción entre naturaleza y cultura en donde el elemento líquido es un motivo apropiado para pensar escenarios utópicos y distópicos. Por un lado, el río corresponde a la idea de una «corriente de vida», un lugar donde se pueden experimentar antiguas transiciones, religiones y convicciones y, en consecuencia, sentir una aproximación del yo a un supuesto estado original, ya que las deidades del agua son también generalmente deidades del nacimiento. Quizás por ello, el agua es casi un elemento «dado» en una utopía y, sin embargo, generalmente las utopías son países con un «mar bloqueado» porque este contiene el escalofriante y misterioso elemento del agua (Gillis 2001: 40). Como Jano, el mar tiene un doble rostro: como alma mater, la madre nutritiva que provee de alimento a los habitantes de la costa es, al mismo tiempo, una fuerza impulsiva de una naturaleza cambiante con la que el humano no puede enteramente lidiar.

Estas visiones utópicas y distópicas de los imaginarios acuáticos, movilizadas bajo el término «hidrarquía», pueden extenderse a los distintos imaginarios y usos del agua presentes en distintas obras de arte recientes que buscan intervenir en las políticas de la memoria en torno a las violaciones de derechos humanos en América Latina³.

También, desde una perspectiva ecocrítica, el arte en los países del Cono Sur. problematiza las relaciones entre paisajes, archivos e identidades o elige visitar espacios insulares como lugares «anfíbios», tierras que potencialmente devienen agua, espacios

NOTAS

acuáticos y el arte véase Lowel Duckert (2017). Para un estudio del problema del agua desde una perspectiva que vincula la ecocrítica a los estudios de los afectos véase Bladow.

3 | A partir de los abordajes recientes sobre las geografías afectivas y sobre los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad, Irene Depetris Chauvin examina los modos en que *Las aguas del olvido* (2013), de Jonathan Perel, *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán y *Los durmientes* (2015), de Enrique Ramírez dan cuenta de los llamados “vuelos de la muerte” y de los terribles usos que hicieron las últimas dictaduras en Argentina y Chile del río y del mar para “desechar” disidentes y “ahogar” la verdad. Al centrarse en el agua estas obras ofrecen modos de comprender la pérdida y lo que desapareció con los desaparecidos de la dictadura por medio de un “trabajo del duelo” que insiste en la materialidad y espectralidad del espacio. Por otro lado estos trabajos trasgreden demarcaciones geográficas e históricas convencionales, subvierten cartografías estabilizadoras y apelan al anacronismo para dar cuenta de los sentidos contradictorios del agua en relación a la vida y a la muerte. También en *Visiones ecocríticas del mar en la literatura*, se analizan representaciones culturales del mar que lo muestran como abismo, como muerte y vida y como espacio de historias y memorias silenciadas.

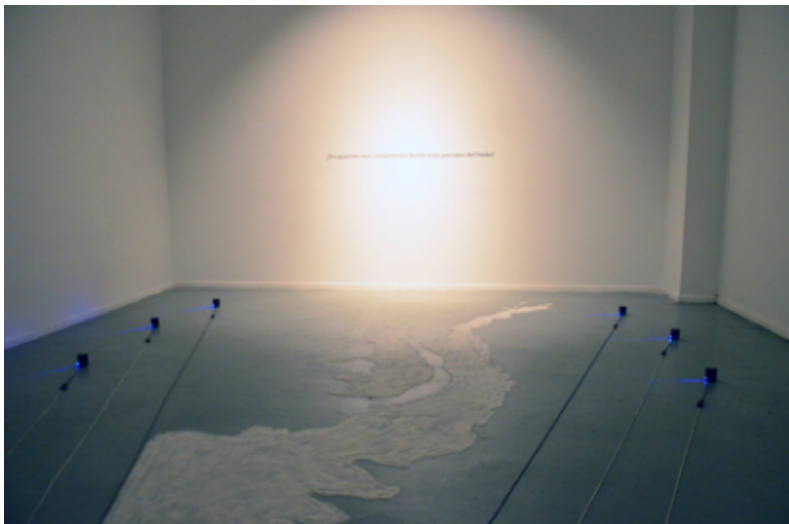
heterotópicos que permiten volver a imaginar lo que no pudo ser y lo que espera en el horizonte. Los artistas de Argentina, Chile y Brasil presentados en este artículo utilizan el agua como un material natural y representativo. Las configuraciones de los espacios abiertos en el arte y, de manera particular, aquellos que se relacionan con lo acuático ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden no solo elaborar reflexiones sobre los procesos de duelo vinculados a los efectos de las últimas dictaduras, sino también vehicular intervenciones en debates en torno a identidades culturales, conflictos políticos y los efectos materiales y simbólicos de la crisis ecológica global. Así, un conjunto de obras analizado aquí presenta imaginarios acuáticos que cifran en el agua una nostalgia por supuestos pasados ecológicamente sostenibles, ponen en evidencia la vulnerabilidad biopolítica de los cuerpos en tiempos de crisis ambiental, desordenan narrativas apocalípticas o utópicas, o buscan volver a pensar la relación entre paisaje e identidad nacional a partir de visitar el archivo de sus concepciones previas en un escenario presente de su deterioro o devastación.

2. Postales de un país frío

En la historia del arte y de la ciencia, la Patagonia y la Antártida han sido relacionadas a los temas de la vastedad, la predominancia del color blanco puro y la introducción de una temporalidad otra. Durante su viaje por la región Darwin testimonió que allí los últimos límites del conocimiento humano, congelados en el tiempo, transformaban enigmáticamente el pasado en actualidad. El agua como líquido y el agua como hielo tienen una extensa presencia en el arte y el cine chilenos. Los naufragios, barcos, ríos o islas de memorias que pueblan la obra de los exiliados chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey hablan de cierta fascinación con el imaginario acuático. Una fascinación que también comparte el documentalista Ignacio Agüero cuando, en *Sueños de hielo* (1992), acompaña la travesía de un témpano, que había sido capturado en la Antártida para ser llevado al pabellón chileno de la Exposición Universal de Sevilla, pero acaba deconstruyendo, lúdica y poéticamente, el discurso nacional épico de Chile como país frío. En parte este sentido del humor en relación con el imaginario de lo remoto y gélido se presenta también en la producción artística reciente, pero, sobre todo, las ecologías líquidas en el arte chileno contemporáneo revisitan estos espacios ya concebidos como sublimes, aunque desde un escenario presente que imagina su futura devastación.

En su reseña a la exposición «Hidropoética, expediciones Antárticas» de *Última Esperanza*, un colectivo de arte experimental del territorio

Subantártico, María Teresa Márquez describe cómo estos artistas utilizan el video y la proyección para interrogar temáticas ligadas a la identidad, al territorio y al paisaje: «a partir de las obras *Seis sujetos*, *Poéticas para una ficción* y *Terra australis incógnita*, nos invita a conocer las diversas construcciones que pueden surgir a partir de un mismo lugar, donde se contrastan el afán estatal por apropiarse de un territorio y las ficciones que habitantes cercanos a la Antártica son capaces de crear en relación a esta zona geográfica» (Márquez, 2017). Los paisajes que no se ven, los construidos en la imaginación de los habitantes de la zona más austral de Chile, son poéticamente transportados al acompañar filmaciones de la Antártida y superpuestos a aquellas representaciones elaboradas por intereses políticos y económicos que demarcan con líneas imaginarias los límites de ese continente de hielo. Esta operación es clara en *Terra Australis incógnita*, una instalación que incluye un gran dibujo de la antártica chilena hecho en suelo, altavoces que reproducen las entrevistas donde hombres y mujeres corrientes comparten sus paisajes mentales sobre la Antártida y, en el centro de uno de los muros, la pregunta «¿En quiénes nos convertimos frente a los paisajes del hielo?».



Colectivo Última Esperanza, *Terra Australis Incógnita*, Instalación sonora, 2016.
© Marissa Olivia Niño, cortesía de PAM (Plataforma de Arte y Medios).

Si las obras de la muestra articulan un recorrido que desemboca en una interpelación a que el espectador «se defina ante los paisajes de hielo» es porque, según la crítica, ante la inminente transformación del territorio, los artistas «congelan paisajes de hielo que, con algo de nostalgia, advierten su pronto desvanecer» y nos hacen responsables de su conservación. Sumado a estos efectos del calentamiento global en la Antártida, los reclamos de las comunidades mapuches por el acceso al agua y los grupos ambientalistas que se oponen a la construcción de empresas hidroeléctricas en la Patagonia generan conflictos en los que el arte contemporáneo chileno decide intervenir.

Por ejemplo, Juan Meza-Lopehandía realizó una obra que puede entenderse como parte de un trabajo del duelo por la pérdida de un paisaje: *Memorial del Alto Bío-bío* es una instalación fotográfica referente a la construcción de la represa de Pangué y Ralco, en el Alto del Bío-bío entre 1991 y el 2004 que documenta los cambios y el deterioro que la explotación privada produjeron en el entorno. Si en la instalación fotográfica de Meza-Lopehandía sobre el impacto ambiental producto de la intervención humana en el espacio natural instala un afecto melancólico a partir de la superposición entre los restos del material construido, una simbiosis espectral entre agua y cielo y el mismo gesto de apelar al «memorial», otros artistas apelan a la ironía para dar cuenta de otras interacciones pasadas entre hombre y naturaleza.



Memorial del Alto Bío-Bío (1991-2004) de Juan Meza-Lopehandía.

El proyecto *Gran Sur* de Fernando Prats está inspirado en el anuncio que el explorador Ernest Shackleton publicó en 1914 en *The Times* solicitando hombres para su expedición fatídica a la Antártica: «Se buscan hombres para viaje arriesgado, poco sueldo, frío extremo, largos meses de oscuridad total, peligro constante, regreso a salvo dudoso, honor y reconocimiento en caso de éxito». Prats transcribió esta frase de Shackleton en letras de Neón y la adosó a una gran estructura de madera y aluminio que fue ubicada en la Base Antártica Arturo Prat de la Isla Elefante. A partir de un compendio de fotografías y material de archivo, la instalación de Prats destaca las implicaciones de este anuncio cargado de humor negro y establece relaciones con otras experiencias migratorias y travesías peligrosas replicando, a modo de eco, muchas de las cartografías imposibles y la burla irónica de los trabajos de Ruiz sobre las travesías, la épica y la identidad chilena.



Gran sur (Fernando Prats, 2011). Neón, aluminio, estructura de madera y generador de energía. Isla Elefante, Base Antártica Arturo Prat.

3. Agua y eco(cine)filía

Locus, la tercera muestra individual de Gianfranco Foschino en Chile, tuvo lugar en el Museo de Artes Visuales de Santiago (MAVI) en agosto de 2016. Foschino es un cineasta reconvertido en artista visual y viene desarrollando una trayectoria centrada en el trabajo sobre el paisaje con una estrategia aparentemente simple: filma en video una toma detenida por varios minutos en un mismo encuadre que luego se presenta en la sala de exposición enmarcada, en silencio y en *loop*. La falta de sonido y la aparente fijeza del paisaje hace que los videos parezcan fotografías o pinturas. Hay que observar un rato para descubrir que la imagen tiene movimiento. Las contemplativas visiones en tiempo real de la naturaleza salvaje refuerzan la estetización de ese espacio lejano, mientras la mirada estática, frontal carente de sonido es parte de una estrategia que, en un mundo hiperconectado y veloz, nos obliga a detenernos para explorar lo que ocurre en y con el tiempo.

Sierra Nevada (2015), uno de los trabajos de *Locus*, se encuentra empotrado como un cuadro sobre una pared blanca y genera la impresión de ser una ventana o un portal al imponente paisaje de la Patagonia chilena, en donde un salto de agua y otros cursos descienden desde la cordillera mientras las nubes —otra forma del agua— se mueven suavemente en un video de 21 minutos que se repite como un *loop*. Las obras de Foschino operan en la intersección de la fotografía y el cine: la cámara de video colocada en un punto fijo, captura la quietud y belleza intacta de paisajes «legendarios», pero esos videos también capturan movimientos casi imperceptibles. Las obras generan una sensación de tensión, como si estuviésemos esperando que ocurriera un acontecimiento. Sin embargo, ese acontecimiento nunca sucede, y nos quedamos atrapados por el silencio que rodea los detalles visuales de paisajes distantes. Lo

vívido de sus colores nos cautivan estéticamente; pero, el montaje en sala nos recuerda que no estamos allí, y nos hace dudar, de la autenticidad de lo que observamos, más allá de ser espacios geográficos realmente existentes capturados en tiempo real.

El video, un dispositivo usualmente diseñado para capturar el movimiento de las cosas es usado, a contrapelo, para explorar las situaciones en las que la dinámica es mínima, a veces imperceptible a la mirada ansiosa del espectador. La ambigüedad entre el movimiento y la quietud se enfatiza por la forma de exhibición: las pantallas enmarcadas y colgadas en la pared, ocultan los cables, difuminando aún más las fronteras entre los distintos modos de representación y cuestionando nuestras percepciones acerca de las diferencias entre la fotografía, la pintura y el video. El movimiento discreto del agua recorriendo el paisaje en *Sierra Nevada* — capturado por la cámara fija— engloba las dos corrientes de percepción temporal del observador: la relativa estabilidad de los paisajes naturales cuya transformación supone el registro a lo largo del tiempo y el movimiento ininterrumpido no solo de lo que está vivo en la naturaleza sino también de los elementos que muestran su movimiento fluido: el cine y el video. El artista ha enmarcado su propia mirada a través de la lente, la sostiene firmemente en su lugar y, literalmente, espera a que algo suceda tanto en el espacio contenido del registro como en el espacio de la contemplación que tiene lugar en la galería o el museo.

Si en *Sierra Nevada*, paisajes sublimes se circunscriben a pantallas LED, kilómetros de cordillera nevadas, la bruma, volcanes o hielos milenarios son contenidos dentro de algunos centímetros. Lo contrario sucede en *Ojos de Agua*, en donde el acercamiento a las aguas del Futaleufú, nombre que en lengua mapudungún significa «gran río», se expande colosalmente en la sala. Esta video escultura es un panel sostenido entre dos piezas de vidrio templado montado sobre una gran base de hormigón armado que alcanza los 5 metros de ancho y proyecta en alta definición un acercamiento a las aguas de deshielo de uno de los ríos más torrentosos del mundo. La pantalla LED de alta resolución busca involucrar corporalmente al espectador⁴ y envolverlo sensorialmente. Lo que resulta hipnótico es el carácter circular de la obra, el fluir constante del agua se transforma en un devenir con la monotonía sensorial de un mantra. El arte se transforma en un método de meditación, invitando a los espectadores a detenerse y conectarse con el mundo que los rodea, o al menos ser conscientes del flujo constante de la vida. Pero en *Ojos de agua* el agua no solo fluye, también está contenida y fijada a una base de hormigón armado de 5 metros de ancho, como está contenida la energía del Chile austral. Una retención del caudal que advierte de otras tantas perturbaciones a la geografía que están determinando el destino de los recursos hídricos del planeta.

NOTAS

4 | Con *Ojos de agua* Foschino busca replicar la experiencia generada en 2011 con *Fluxus*, un majestuoso video vertical del ventisquero colgante Queulat de la región de Aysén que fue visitado por más de 5 mil personas en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes. *Fluxus* permite pensar distintas formas de interacción del espectador a partir de distintas versiones de la misma obra. Captada en cámara fija, de cerca, la imagen de los hielos milenarios de los glaciares se disuelve en una abstracción lumínica. El gran tamaño (mide 3x1,8x0,5 metros) lleva la luminiscencia del video al terreno de la escultura y hace que la obra pueda ser contemplada desde distintos puntos en el espacio. Es lo que Foschino define como la creación de un «portal»: el público rodea la obra y la concepción de pasaje se incentiva. Si bien, la verticalidad del formato es una conexión a la pintura japonesa, en su contenido visual *Fluxus* es un refugio casi romántico donde los elementos de la naturaleza albergan un retorno cíclico que se incentiva por la ausencia del sonido y la repetición en *loop*. Véase, <<https://vimeo.com/28280151>>.

Foschino viaja también a la Antártida donde se planta frente a la naturaleza con la disposición de un explorador en un territorio alejado. El artista busca detener la mirada en un ejercicio contemplativo donde continúa preguntándose acerca del tiempo, ahora en un espacio que lo conecta con un tiempo mítico, con el origen del tiempo. *La Esfinge* es una video escultura en la que un gran iceberg flota en el mar antártico de las Shetland del Sur. El movimiento, es paradójicamente inmóvil: el iceberg se encuentra a la deriva en la vastedad del océano, solo percibimos el movimiento de las ondas del agua que le rodea en la más grande de las soledades y silencios. Hay un cierto espíritu romántico que reivindica lo sublime cuando Foschino dice sentirse parte de esas vastas porciones de tierra y de sus «secretos milenarios». En su estudio sobre la obra videográfica de Foschino, Juan Anwandter señala que la insistencia del artista en registrar locaciones geográficas remotas de Chile, con una impronta casi pictórica, participa de un en torno a lo sublime, pero en clave contemporánea, estableciendo un cruce entre una aproximación romántica al medio natural y los medios de representación propios de nuestra época. Esto permite que *Locus* se inscriba dentro de una cierta narrativa de identidad latinoamericana asociada al imaginario de lo sublime y maravilloso, pero en clave «fría»: la noción de *finisterra*, recogida en situaciones geográficas extremas de ilimitada vastedad, desmesura y soledad.

Pastor Mellado, el curador de la exhibición de Foschino, plantea que el artista «aborda una reflexión sobre la belleza inquietante de un paisaje de dimensiones colosales que seduce y repele, que exalta e infunde respeto en una soledad de orden majestuoso» (Mellado). Es como si el lugar de contemplación que instalan los videos de Foschino, caracterizados por su belleza, entraran en contradicción con la propia experiencia de registro, que pasa por accidentes, cansancio o frío extremo. La obra entonces traduce el paisaje y crea una relación con el mismo reconociendo en la naturaleza una energía, una fuerza que se puede develar, pero no necesariamente controlar. Considerando la extrema hostilidad del territorio austral, Pastor Mellado piensa que el trabajo de Gianfranco Foschino consiste en «visitar lugares críticos; es decir, donde el paisaje mantiene todavía condiciones de impedimento». Una labor que tensiona el «locus horribili» y el «locus amoenus». Según el curador, en estos extremos, «había que producir la noción de Lugar (*Locus*) y colocar en él unas condiciones mínimas de habitabilidad». Estas condiciones de habitabilidad se logran a partir de una experiencia sublime de la naturaleza salvaje y una detención de la velocidad de la contemplación. Aunque en *Locus* no hay un discurso ambientalista per se, las problemáticas contemporáneas del medio ambiente están implícitamente planteadas en las obras que muestran sistemas naturales que, probablemente, en el futuro se verán modificados o ya no existirán. Según Mellado, «el artista de la retracción videográfica

solo puede, hoy día, señalar los lugares de peligro» para incentivar la reflexión sobre el lugar del agua en un momento crítico sobre los destinos del planeta. Así, el ejercicio contemplativo es un acto de observación y de concentración y la simplicidad formal del trabajo de Foschino permite descubrir un proceso que se encuadra como elemento pictórico, como representación fotográfica, como exaltación cinematográfica y amor por la naturaleza.



Sierra Nevada, 2015. Video fotografía. LED 22 pulgadas. Marco de madera blanco. HD. 21 min. Color. Sin Sonido. Loop. 76 x 125 x 6.5 cm. Gianfranco Foschino: *Locus* (2016). Chile.



Ojos de agua, 2016. Video escultura. Hormigón armado prefabricado. Madera. Cristal templado. Lámina Vikuiti. Video HD. 12 min. Color. Sin Sonido. Loop. 515 x 275 x 50 cm.
Gianfranco Foschino: *Locus* (2016). Chile.



La esfinge, 2016. Video escultura. Hormigón armado prefabricado. Cristal. LED 22 pulgadas. Marco de madera blanco. HD. 8 min. Color. Sin Sonido. Loop. 50 x 150 x 50 cm.

Gianfranco Foschino: *Locus* (2016). Chile.

NOTAS

5 | Es claro que la recuperación melancólica está ligada con el género pastoril y su adopción sui generis en el continente americano (MARX), sin embargo, como hemos elaborado en el apartado anterior, la estrategia de apropiación de este género en el trabajo de Gianfranco Foschino supone una repetición con diferencia y la elaboración o uso de nuevos lenguajes en contextos en los cuales la mirada contemplativa pueda volver a tener lugar en el mundo contemporáneo. Por otro lado, en este apartado al concentrarnos en los “territorios anfibios” no pretendemos tampoco reproducir las imágenes negativas que se suelen asociar a los pantanos y otras extensiones húmedas, sino destacar la posibilidad de estos espacios híbridos para un nuevo pensamiento sobre el territorio y sus historias.

4. La resistencia de los materiales. Indagaciones sobre territorios anfibios y tensiones naturaleza-cultura

Lejos de recuperar melancólicamente paisajes remotos⁵, otros artistas latinoamericanos abordan puntos de contacto entre el agua y la tierra en espacios ya habitados, artificialmente construidos, hundidos o desgastados y tensionan de modo diferente la relación entre naturaleza y cultura. Estos territorios anfibios se acercan y se alejan de imágenes negativas previas en relación a pantanos y otras extensiones húmedas. Si bien las geografías anfibias son lugares donde se hace más presente la contaminación ambiental (dado que son ecosistemas que filtran las redes hidrográficas y suelen contener una mayor densidad biológica), los trabajos de Alejandro Argüelles, Cecilia Cavallieri y Nuno Ramos permiten pensar los fracasos de proyectos pasados y la ampliación del presente a partir de la ambigüedad de un territorio que puede siempre devenir agua.

Las obras de Alejandro Argüelles, Cecilia Cavallieri y Nuno Ramos se emplazan en las orillas, en aquellos espacios que unen agua y tierra, ciudad y naturaleza, y exploran *imaginarios acuáticos* que visibilizan *ecologías residuales*, indagan en la historia y el futuro del paisaje *desde la* misma materialidad de los soportes y elementos, o construyen nuevos monumentos que, al ser tapados por la marea,

permiten volver a insistir en el carácter de ruina de los grandes proyectos de la modernidad.

Nacido en Buenos Aires en 1968, el artista visual Alejandro Argüelles integra desde 2006 *Paralelo 58* un grupo que en el año 2011 emprendió un proyecto de investigación geográfica sobre ese río que define muchas de las características propias de Buenos Aires: el Riachuelo, un hilo líquido marrón que es uno de los más contaminados de la Argentina. Desde su origen en General Las Heras, hasta su desembocadura en el Río de la Plata, esta marca determina a la ciudad, tanto por su carga simbólica e histórica, como por su condición de límite cultural y social entre la «civilizada» Buenos Aires y los barrios populares del conurbano. Hoy en día la zona industrial semiabandonada del Riachuelo, cercana al Puerto Sur, se asemeja a un paisaje corroído por los efectos de un tiempo indolente. En *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* la especialista en historia urbana Graciela Silvestre recorre las bases materiales y retóricas de los imaginarios sobre ese río y rescata los proyectos de lo que este pudo haber sido antes de que la actividad portuaria se desplazara a la dársena norte y los intentos ilustrados de hacer de la zona sur una «heterotopía feliz» de balnearios y paseos populares fuera definitivamente abandonada.

Sin necesariamente convocar explícitamente esas historias, el *Proyecto Cuenca Matanza – Riachuelo*, del que participó Argüelles, presenta un estudio de las interacciones entre naturaleza e intervención humana que, desde una segunda intervención propia del arte, libera el paisaje a un futuro de posibilidad. Los artistas de *Paralelo 58* siguen el recorrido del Riachuelo desde sus orígenes en un entorno más «natural», en donde el territorio pampeano se pliega y se abre la oportunidad para un río —un devenir río del Matanza—, a los estadios en que el ya Riachuelo deja de ser «naturaleza» y deviene insumo industrial hasta que, como líquido contaminado y viscoso, muere definitivamente al desembocar en el gran Río de la Plata. Los trabajos de Argüelles dan pruebas de la potencia reflexiva de un soporte cambiante que explora variadas dimensiones y combina distintos tipos de materiales. *Gran Cuenca Matanza-Riachuelo*, una instalación de 180 x 600 x 120 cm que combina en la tela materiales típicos del arte (como el óleo, el acrílico y el esmalte) con otros recogidos en el espacio natural (como tierra y polvo) invita a una experiencia de inmersión en ese río que nace, pero, al monocromática, pone distancia con las referencias al esquema cromático de un paisaje tal como ha sido canonizado en la historia del arte. El artista nos invita a relacionarnos con el territorio/paisaje de distintos modos y *Círculo Cuenca Matanza Riachuelo* es una nueva versión, ahora bidimensional, que rompe con el formato tradicional del paisaje rectangular apaisado para ofrecer un acercamiento recortado y circular al naciente río.

La posibilidad de múltiples formatos, emplazamientos para la mirada, capas de materiales artísticos y niveles históricos que conviven en el espacio se evidenciada explícitamente en las dos obras que provienen de la serie *Posibilidades para la reconstrucción de un territorio*. Mientras *Reconstrucción circular* vuelve a dislocar el tratamiento tradicional de la pintura al óleo paisajista al seleccionar en la tela un círculo hacia donde se direcciona la mirada, *Territorio para armar*, un gran panel con una sucesión de imágenes de contacto entre agua y tierra realizadas en tóner, multiplica la posibilidad de reconstruir esos paisajes, de reproducirlos y variarlos ad infinitum, ubicándolos en una serie que fragmenta la mirada sobre el territorio. Estos trabajos insisten en la noción de «territorio» porque la posibilidad de reconstruir implicaría construir sobre lo ya marcado anteriormente no solo por el artista, sino por la cotidiana intervención del hombre sobre la naturaleza. Hay una clara intención de apartarse de una noción de «paisaje» canónica o vinculada a una forma estable de recortar un sector de una naturaleza «pura», pero, en este proceso de marcar y remarcar, el artista se acerca quizás a una nueva noción de paisaje entendido como «ensamble».

Las series de imágenes e instalaciones sobre orillas y ríos denotan una comprensión histórica de un espacio físico en tanto paisaje que discute la noción de origen. En este sentido se acercan a la noción de paisaje como «verbo» o como «proceso» tal como la propone el crítico W.J.T. Mitchell en *Landscape and Power*. Allí, partiendo de los planteamientos de Michel de Certeau de lugar y espacio (como lugar practicado), Mitchell introduce el concepto de paisaje como un lugar intervenido, un medio al que se le imponen categorías culturales y de representación. Pero, como sugiere Jens Andermann (2011), el paisaje, como una categoría espacial particular, no es enteramente naturaleza (entorno) ni cultura (imagen), sino que es una categoría que franquea esos límites. El paisaje es a la vez un marco visual sujeto al consumo estético y una relación entre cuerpo y entorno y un «ensamble» móvil entre agentes humanos y no humanos. En el paisaje como forma de representación no hay vuelta a la naturaleza: el paisaje en sí es una noción intersticial, oscilante entre imagen y entorno, aquello que ensambla lo perceptivo con los efectos que la percepción produce en la materialidad que lo abarca. Así, observadores y naturaleza observada se convierten en partes inseparables de un «dispositivo performativo», en perpetua transformación: no solo naturaleza, no solo cultura, sino una relación dinámica entre ambos elementos.

Algunas de las obras de *Posibilidades para la reconstrucción de un territorio* parten de una única imagen que deviene obra cuando se explora su diferenciación o de imágenes marcadas por el desastre inminente que las circula. Este caos da apertura a las «posibilidades para la reconstrucción» de un espacio diferente, partiendo de

algo dado y no de un «origen». Las referencias fotográficas a algún territorio son el punto de partida de estas obras: la posterior edición digital permite un orden de composición inicial que luego se desarrollará en múltiples formas técnicas. La multiplicación de la forma y el carácter procesual de la composición dan cuenta de esta relación «performativa» entre observador y naturaleza observada o representada. El «paisaje como ensamble» en las obras de Argüelles no oculta, sino que deja en evidencia ese dispositivo de composición que da cuenta también de las múltiples capas de intervención humana existentes en cualquier espacio. Muchas de sus obras hechas con calcos permiten superponer diferentes capas de territorio y esos papeles translúcidos «ensamblados» conforman una nueva relación con el espacio. Luego, en otras «reconstrucciones» de la serie, el territorio se organiza de nuevo: las fotografías se transfieren a un nuevo formato y se vuelve a trabajar con otros elementos como el transfer, la tinta y el carbón. Si *Posibilidades* da por sentado que hay más de una manera de reconstruir y organizar un territorio/paisaje es porque, como plantea Andermann, el paisaje remite a la «representación» en su doble acepción: «por un lado, remite a la imagen hecha, al paisaje-visión (y así a la noción de *lugar*, como orden estable de elementos figurado en el conjunto de líneas y volúmenes que organizan y convierten el marco visual en un *todo* estéticamente placentero, correspondiente a una sensación de *habitabilidad*). En cambio, en su sentido performativo, representación remite a la puesta en relación entre cuerpo y entorno, y así a una noción de *espacio* entendido o bien en términos de rito o ceremonia (como la *puesta en acción* de un guion preestablecido [...] y, por lo tanto, nuevamente como *producción de lugares*) o bien como ensamble móvil y dinámico de interacciones imprevisibles entre agentes humanos y no-humanos» (2011: 280). Así, es a partir del trabajo con la maleabilidad de distintos elementos y materiales que las obras de Argüelles indagan sobre territorios anfibios ya marcados por un desastre inminente y ofrecen la posibilidad de establecer un nuevo ensamble entre cultura y naturaleza invitando al espectador a abrirse a una gran variedad de interacciones imprevisibles con el espacio del río.



Territorio para armar. 120 x 120 cm, tóner. (Serie *Posibilidades para la reconstrucción de un territorio*, 2014), Alejandro Argüelles, Argentina.



Reconstrucción circular. 160 cm, óleo sobre tela. Serie *Posibilidades para la reconstrucción de un territorio*, 2014. Alejandro Argüelles, Argentina.



Cuenca Matanza-Riachuelo, círculo, 160 cm. Óleo, acrílico y esmalte sobre tela. (Muestra *Cuenca Matanza – Riachuelo*, Paralelo 58, Centro Cultural Recoleta, 2011), Alejandro Argüelles, Argentina.



Gran Cuenca Matanza-Riachuelo. Instalación 180 x 600 x 120 cm, óleo, acrílico, esmalte, hilo, impresos y polvo sobre tela (Muestra *Cuenca Matanza – Riachuelo*, Paralelo 58, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2011). Alejandro Argüelles, Argentina.

5. De la abundancia del agua: colonialismo, desarrollismo y discurso de la naturaleza

Si como planteamos tempranamente en este ensayo la imagen del agua en la cultura occidental se asocia a la vida y a la pureza, en el

caso de Brasil se asocia también a la idea de abundancia, siendo el agua, junto con la selva, uno de los principales componentes de las imágenes que representan a ese país tanto en el exterior como en suelo nacional. Este fenómeno se manifiesta ya en el texto que dio origen al discurso colonial. La carta que el explorador *Pêro Vaz de Caminha* dirigió al rey de Portugal el primero de mayo de 1500 para dar la noticia del «descubrimiento» consistía en un diario de los primeros días de estancia en el nuevo continente en el que se describe la tierra utilizando la palabra «agua» más de veinte veces: «Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa [a terra] que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem». Además del discurso que invoca la visión del paraíso presente en esta carta, en la cultura brasileña sobresale una percepción estética del medio ambiente y de la naturaleza con miras a su explotación económica. El arte y la literatura tienen una rica tradición de lidiar con sus recursos hídricos exuberantes, su distribución desigual y las sequías periódicas del país.

Algunas obras realizadas por artistas brasileños capturan o se emplazan en playas. *Rasgar 30 horizontes descartáveis em um dia* (2015) de Cecilia Cavallieri es una instalación compuesta de 30 impresiones sobre papel de fotografías que la artista sacó a lo largo de 30 días capturando el paisaje de la Bahía de Guanabara desde la ventana de su hogar. Dentro de la misma exposición *Oco* (2015), un videodíptico de poco más de 10 minutos de duración, es también un ejercicio de mirada/escucha íntima de los paisajes situados frente al apartamento de la artista: la Bahía de Guanabara, contaminada durante décadas, y el *aterro* (terraplén) de Flamengo, un parque artificial de tierra paralelo a la playa, que fue construido en parte con los restos acumulados por la destrucción en 1922 del Morro do Castelo durante la primera gran reforma urbanística de la ciudad. El terraplén es, entonces, el positivo del desaparecido Morro do Castelo que sigue dando la nomenclatura a un barrio que ahora es plano. Es en este «negativo del cerro» donde la artista vive y a partir del cual problematiza su relación con un paisaje bello y hostil.

En *Rasgar 30 horizontes descartáveis em um dia* la cámara fotográfica desechable captura la vista de la *Cidade Maravilhosa* en su esplendor de decadencia. La violencia inscripta en un paisaje que circula en la economía visual como «maravilloso» se hace evidente en la acción de la artista que luego de sacar las fotos, cada mañana, rasga el horizonte de cada una de esas imágenes dejando en su lugar el vacío absoluto. Así, las treinta fotografías dejan ver un vacío que compone una nueva línea de horizonte y que se repite, pero nunca se completa. Con los restos de ese horizonte «arrancado» de la realidad, los restos del papel fotográfico rasgado, la artista construye una especie de larga grieta en las paredes de la galería: el vacío de la composición fotográfica es ahora un positivo, un vacío revelado en la pared como una fisura del hormigón.

Para realizar el video díptico *Oco* (hueco), la artista llevó un espejo roto a Flamengo, una playa que tiene el agua y la arena más sucia del litoral de Río, y filmó los reflejos en el espejo de un paisaje que se recorta sobre el fondo de otro. El video duplica y refleja el horizonte al poner en contacto el aterro y la playa haciendo que los paisajes sean recíprocamente su negativo/positivo. Filmado en cámara lenta, bajo el calor abrasador del clima tropical de Río, el díptico se acompaña de una melodía tocada en un piano desafinado que gana un tono siniestro con las intervenciones de sonidos tomados del espacio exterior. En el díptico un poco de mar se superpone al terraplén, un poco de terraplén invade el mar. Sobre y detrás de este fondo anfibio, entre el espejo y el fondo del plano, circulan personas que visitan la playa: un niño remonta un barrilete, una mujer ingresa en el mar a pesar de que el agua no es apta para bañarse, personas en bicicleta o a pie, vendedores ambulantes, pájaros, barcos, veleros que en cámara lenta terminan chocando con los bordes de los espejos.

Es significativo que estas dos obras de Cavalieri hayan sido parte de una muestra titulada «Jardines precarios. Investigaciones sobre la pérdida de la tierra». Esas imágenes cotidianas captan la Bahía de Guanabara y el parque de Flamengo de manera íntima, como si fueran parte del jardín de su casa. Las obras surgen de un deseo de tocar el paisaje, apropiarse y hacer de él algo singular. Nacido de la violencia del «rasgado», los horizontes de *Rasgar 30 horizontes descartáveis em um dia* no existen, pero los paisajes que se exponen en la muestra son un ejercicio de alteridad que separan e invierten lo visible de lo invisible. A partir de su condición de invisibilidad nuevos elementos del paisaje (restos de su pasado o imaginaciones futuras) pueden ser perfilados, registrados, perpetuados. Al retratar, en el video díptico *Oco*, las orillas contaminadas de la playa de Flamengo, Cavalieri también genera «contra-flujos» en los paisajes normativos. El modelo económico del turismo transnacional genera una economía visual del espacio: la producción de paisajes «de postal» que supone, al mismo tiempo, un régimen de (in)visibilidad de los sujetos marginales y las ecologías residuales que permanecen excluidas de estos circuitos. La artista se aleja de cualquier idea típica de *locus amoenus*, que en la cultura de Brasil se asocia con imágenes de selva y márgenes de ríos o playas como signos de una naturaleza intacta, pero su cuestionamiento de la configuración idealizada del paisaje no presenta un imaginario completamente distópico. Al centrar la mirada en sujetos que habitan una ecología «residual» y contaminada se configura, más bien, una heterotopía. En *Oco*, a medida que cada plano se desarrolla en el tiempo, los elementos que lo componen se vuelven más saturados y densos. Tragados por el vacío que se forma detrás del reflejo o surgiendo de este mismo vacío, los personajes de la playa pese a todo *sobreviven* cada año a un verano cada vez más abrasador, a una playa cada año más inmundada, a un cotidiano cada vez más difícil.

Los paisajes de *sobrevida* son también recurrentes en los trabajos del pintor, dibujante, escultor, escenógrafo, escritor y productor de videos brasileño Nuno Ramos⁶. Paisajes de *sobrevida* porque sus instalaciones al aire libre se colocan en espacios no propiamente vacíos, sino gastados, algo evidente en las obras que se «hunden», como las *Marés* (2000-2001), una serie de esculturas públicas no permanentes. Estas instalaciones reflexionan sobre las dificultades de la expedición de Shackleton a la Antártida —tema que Nuno Ramos comienza a abordar en 1999 con *Casco*—, retratan la invasión del agua en el mundo, desencantadamente convocan las ruinas del proyecto modernizador brasileño y ponen en evidencia las condiciones precarias de habitabilidad del hombre en el paisaje contemporáneo.

En «Corpo, alegoría» Lorenzo Mammi plantea que en el trabajo de Nuno Ramos las superficies, una vez que pierden el contacto con una estructura interna, se vuelven blandas, porosas, dispuestas a cualquier significado (Mammi, 2011). Esta lectura, que destaca los momentos temporarios en los que la materia ya no se justifica más como condición natural pero que tampoco alcanza el estatuto o la estabilidad de una figura del lenguaje, nos sugieren que el valor tanto del agua y de las mareas como de la misma obra está en su carácter de flujo, tránsito y movimiento. Los líquidos como sustancias profundas y elementales pueden metaforizar tanto una imaginación vívida como la descomposición de la forma. La liquidez es una figura de pensamiento y un signo de estética mediante la cual la convención formal puede ser reconfigurada y frente a la cual la modernidad puede ser releída. Así, como metáforas histórico-políticas, flujos y líquidos alegorizan las profundas transformaciones sociales y ambientales producidas por el capitalismo y los proyectos desarrollistas nacionales.

En el período que va de 1999 a 2004, Nuno Ramos expuso una serie de obras llamadas *Casco* (*Shackleton*). Se trata de una producción que hace referencia a la aventura del explorador inglés Ernest Shackleton que parte a bordo de un barco con el objetivo de llegar a la Antártida, pero no completa el viaje porque su embarcación queda atrapada en el hielo, donde acaba siendo destruida. Por casi seis meses, Shackleton y su tripulación sobreviven entre las placas de hielo, en una de las regiones más inhóspitas del mundo.

Para Lorenzo Mammi, *Casco* evoca la idea de una comunicación interrumpida entre proyecto y entropía (Mammi, 2012: 227) que se replica en la contradicción entre el sueño constructivo brasileño como estrategia cultural organizada y la relación dialéctica entre cultura y naturaleza: la trayectoria fracasada de un país que se pretende al mismo tiempo el más moderno y el más cercano a una naturaleza primordial. Las alusiones a Brasilia como monumento modernizador

NOTAS

6 | Gabriel Giorgi sostiene que las instalaciones y escritos de Nuno Ramos representan una intervención decisiva en los debates estéticos actuales sobre la temporalidad y lo no humano. Trabajando en el terreno inestable entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo fosilizado y lo espectral, el trabajo de Ramos arroja luz sobre escalas y marcos que desafían el *sensorium* antropocéntrico. En este sentido una noción como la de "sobrevida", invita a pensar una memoria y una temporalidad otra que, desde la biopolítica, pone en el centro una noción alternativa de vida.

que devino ruina se presentarían en *Casco*, un video que mantiene el clima de desengaño presente en todos los trabajos de Nuno Ramos pero que también evidencia: «una fascinación en invadir la grandiosidad de la Naturaleza, alejarse de lo cotidiano, de la “vidinha”. Hay un anhelo de hacer un lugar monumental, en cualquier lugar. Los *cascos* están allí con el deseo de invadir la grandiosidad vacía de la Naturaleza, llevando consigo la conciencia del enorme volumen vacío de la Historia oficial, la que tiene compromiso con la grandilocuencia y se desvincula de la realidad» (Mammi, 2012: 235). El fracaso del proyecto modernizador y la ruina de Brasilia convocan, según Mammi, a la alegoría: astillas de significado se unen a astillas de imagen, en conjuntos cuyos modelos formales son el fragmento y que, como ya adelantamos, carecen de una mediación conceptual que las ligue explícitamente a un significado. Así, estas alegorías hablarían de la misma cosa: el drama de la transformación de la materia en figura. Una incomunicación entre materia y significado, entre naturaleza y cultura que se traslada en las *Marés*, y en otras obras de Nuno Ramos, mediante la figura de lo encallado.

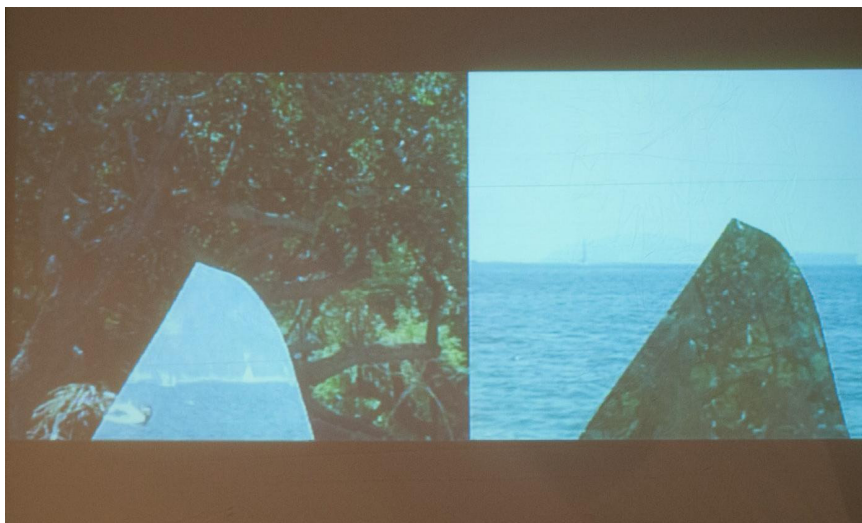
Emplazada en la playa de Nova Almeida, Espirito Santo *Maré-Mobília* es una obra de *land art/site-specific*, una escultura pública no permanente, en donde nueve muebles se colocan en agujeros cavados en la arena durante la marea baja y se hunden durante la marea alta. La instalación continúa la referencia a la aventura de Shackleton porque los muebles encallados son tapados por olas que, mansas en aquella región, los destruyen con una violencia tranquila, pero sorprendentemente poderosa. La presión inexorable y pura del hielo es sustituida por una energía blanda, casi imperceptible: el latido falsamente leve de un agua quieta. La materialización de la propia desaparición de la materia y de la forma parece constituirse en una clave para pensar un posible sentido relacionado con la primera embarcación: el naufragio y la ruina atestiguan el destino ineludible de los cuerpos y el efecto del tiempo que todo interrumpe y funde.

En el año 2001 *Maré-caixão* (emplazada en la playa de Palmas, Santa Catarina) sacrifica a la marea esculturas construidas por el propio artista, figuras geométricas amarradas al suelo por cables de acero, colocadas al borde de la playa y que, con la subida de la marea, quedan parcialmente cubiertas. Según Mammi, estas figuras recuerdan la muerte no solo por la referencia a los ataúdes, sino también por un cierto entorpecimiento de la forma. Los espejos que algunas de las esculturas incluyen son como ojos abiertos con que los volúmenes registran su propia destrucción. Al igual que los ruidos que la presión del agua produce en su contacto con la madera, los espejos dan a los ataúdes una vitalidad agonizante que los identifica con el cuerpo que deberían esconder. De este modo, «como paisaje de ruinas modernas, Brasil se desliza —en el trabajo de Nuno Ramos— más allá de la alegoría y se acerca al silencio,

a un ruido sordo, que es el del cuerpo extraño que no tiene habla, creciendo bajo el polvo de los signos» (Mammi, 2011).



Rasgar 30 horizontes descartáveis em um dia. Instalación de 2 x 2 mts. Cámara fotográfica descartable, rollo de filme, impresión láser sobre papel fotográfico. Muestra *Jardins Precários – Investigações sobre a perda da terra*, Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro, 2015. Cecilia Cavallieri, Brasil.



Oco, Videodíptico, 10 min. 15 segs. Muestra *Jardins Precários – Investigações sobre a perda da terra*, Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro, 2015. Cecilia Cavallieri, Brasil.



Maré-Mobília, escultura pública no permanente, Nova Almeida, Espírito Santo.
Nuno Ramos: Serie de las *Maré* (2000-2003). Brasil.



Maré, segunda versão, Palmas. Nuno Ramos: Serie de las *Maré* (2000-2003).
Brasil.



Maré-caixão, escultura pública no permanente, Palmas, Santa Catarina. Nuno
Ramos: Serie de las *Maré* (2000-2003). Brasil.

6. Ecologías líquidas

Las distintas obras analizadas aquí presentan imaginarios acuáticos o anfibios que lidian críticamente con las heridas infringidas, en el cuerpo social y en el espacio, por las políticas estatales extractivistas, registran los fracasos de proyectos modernizadores o dan cuenta de las violentas transformaciones del paisaje producto de acciones de diversos actores sociales en un contexto capitalista y de crisis ambiental⁷. Diferentes fluidos y cuerpos de agua, ecologías líquidas, se movilizan como materiales ontológicos y de representación en algunas de las obras de artes visuales convocadas aquí. Al utilizar o recrear líquidos —ríos, océanos, playas— estas intervenciones artísticas materializan gestos omitidos o sumergidos, recuerdos evanescentes o historias olvidadas, capas que renuevan el archivo del paisaje y, al hacerlo, ponen en primer plano situaciones de conflictos políticos o ambientales que continúan afectando nuestro presente. Sin embargo, estas obras no solo registran los quiebres o crisis. La fluidez como fuerza desestabilizadora, cuando se canaliza a través de las artes, promueve revisiones de la historia, pero también del futuro de las relaciones entre el hombre y la naturaleza: una apuesta a pensar el funcionamiento de heterotopías, construir nuevos modos de relacionarnos con los paisajes, sobrevivir y continuar imaginando proyectos a partir de ellos.

NOTAS

7 | Otros trabajos que se enfocan en la relación entre economías extractivistas, proyectos modernizadores, crisis ambiental y arte son los de DEMOS (2016) y GÓMEZ-BARRIS (2016). Es sugetente que en *The Extractive Zone*, Macarena Gómez-Barris plantea “la visión sumergida”, que hace eco a las ideas elaboradas en este artículo, pero introduce, desde una perspectiva decolonial y desde los estudios indígenas, la consideración de formas alternativas de relación con el espacio, como las del cineasta chileno Huichaqueo Pérez, que ella denomina estéticas decoloniales.

Referencias bibliográficas

- ALAIMO, S. (2016). *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ALAIMO, S. (2014). «“Violet-Black” Paisaje» *Prismatic Ecology: Ecotheory Beyond Green*. Cohen, J. (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ALIGHIERI, D. (2016): *Question de Aqua et Terra*. Benavent, J. (trad. y ed.). Madrid: Fundación Aquae.
- ANDERMANN, J. (2011): «Paisaje: imagen, entorno, ensamble» *Geografías culturales: aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Zusman, P.; Haesbaert, R. y Castro, H. (eds.). Buenos Aires: Eudeba, 277-290.
- ANWANDTER, J. (2015): «Aproximaciones al tiempo como materia: dos muestras de Gianfranco Foschino», *Revista Artishock*, <<http://artishockrevista.com/2015/12/29/aproximaciones-al-tiempo-materia-dos-muestras-gianfranco-foschino/>>.
- BLADOW, K, LADINO, J. (2018). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment. Placing Feeling in the Anthropocene*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DE CERTEAU, M. (2010): «Writing the Sea: Jules Verne». *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 137-149.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. [1980], (2002): «1440: Lo liso y lo estriado», *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 483-510.
- DEMOS, T. J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2017): «Memórias no presente: Afecto e espetralidade em imaginários aquáticos contemporâneos». *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 4.1, 170-191.
- DUCKERT, L. (2017): *For All Waters: Finding Ourselves in Early Modern Wetscapes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GIORGI, G. (2017): «O Chão é a Grande Pergunta»: Non-Human Temporalities in Nuno Ramos. *Journal of Lusophone Studies*, 2.10, 86-100.
- GÓMEZ-BARRIS, M. (2017): *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial perspectives*. Durham: Duke University Press.
- LINEBAUGH, P. y REDIKER, M. (2005): *La hidra de la revolución: marineros, esclavos, comunes y la historia desconocida del Atlántico*. Crítica: Barcelona.
- LINTON, J. (2010): *What is Water? The History of a Modern Abstraction*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- LOIS, C. (2018): *Terrae incognitae: modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LÓPEZ MÚJICA, M., y MEZQUITA FERNÁNDEZ, M. A. (2016): *Visiones ecocríticas del mar en la literatura*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones UAH.
- MITCHELL, W. J. T. (2009): *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAMMI, L. (2011): «Corpo, alegoria», <www.nunoramos.com.br>.
- MAMMI, L. (2012): *O que resta: Arte e crítica de arte*. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- MÁRQUEZ, M. T. (2017): «Ante los paisajes de hielo. Reseña a la exposición Hidropoética, expediciones Antárticas», *Artelogie*, 10, <<https://journals.openedition.org/artelogie/883>>.
- MARX, L. (1973): *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Nueva York: Oxford University Press.
- MELLADO, J. P. (2016): «Gianfranco Foschino: Locus». *Revista Artishock*, <<https://artishockrevista.com/2016/08/06/locus-gianfranco-foschino/>>.
- SILVESTRI, G. (2004): *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad nacional de Quilmes.