



Paisajes 
TENTOCULARES

Belén Cerezo, María/Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica

Paisajes 
TENTOCULARES

© Belén Cerezo, María-Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica — Chile, 2024

Edición, corrección de estilo y traducción/
Editing, Style Correction & Translation: Natalia Álvarez

Diseño/Design: Pamela Ipinza

© Textos/Texts, 2024: Rosario Ateaga, Belén Cerezo,
María-Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica, Mariairis Flores,
Catalina Valdés & Tania Puente

© Imágenes/Images, 2024: Rosario Ateaga, Belén Cerezo,
María-Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica, Carmé Berenguer,
Elisa Bergel, Emilia Duclos, Gabriela Germana, Iván Rivera, Josefina Astorga,
Josefina Buschmann, Luisa Rivera, Natalia Montoya, Paulina Carreño,
Rakel Gómez, Rocío López, Romina Orazi, Sofía Bauchwitz,
Florencia Apud, Camila Bardehle, Montserrat Estevez, Andrea González,
Nancy Mansilla, Carolina Ibarra, Constanza Alarcón & Constanza Bravo

Esta investigación fue financiada parcialmente por postdoctorado Fondecyt N° 3220021, Escuela de Estética PUC "Naturaleza y Cultura, percepciones y representación en Chile".

cecrea
centros de creación



Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
Fondart Nacional
Línea de artes de la visualidad, modalidad de
creación y producción
Convocatoria 2022

**Paisajes tentoculares, *sentipensar-juntas*
las imágenes después del fin**
Tentocular Landscapes, Sentipensar-Together
the Images After the End
Belén Cerezo, María-Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica

6 ξ 21

¿CÓMO SE SIENTE LA NOCHE?

22 ξ 55

Reconocer los escenarios nocturnos
Recognising Night-Time Scenarios
Mariairis Flores

¿DÓNDE COMIENZA EL RÍO?

56 ξ 89

Alegoría, línea y archivo: las formas que damos al río
Allegories, Lines and Archives: The Shapes We Give to the River
Catalina Valdés

¿QUÉ SUSURRA LA MONTAÑA?

90 ξ 121

**¿Qué susurra la montaña? Emergencia y manifestaciones de una
cadena montañosa a partir de 8 proyectos artísticos**
*What Does the Mountain Whisper? Emergence and Manifestations of
a Mountain Range through 8 Art Projects*
Tania Puente

Bios

122 ξ

PAISAJES TENTOCULARES, *sentipensar-juntas* las imágenes después del fin

Belén Cerezo
María-Rosario Montero
Celeste Rojas Mugica

Este proyecto se inicia a partir de la observación de nuestras prácticas artísticas y se impulsa por un interés común por *sentipensar-juntas*¹ otras formas de relacionarnos, reflexionando sobre la representación de nuestros territorios. A las artistas mujeres que hemos puesto en marcha este proyecto nos une que trabajamos «con» y «desde» la imagen técnica; en cierta forma, las imágenes funcionan como guía en nuestra obra. También nos une que nos situamos en el paisaje, siendo territorio, y de alguna manera, sentimos que nuestros cuerpos se reconocen con las formas en que aquellos paisajes/ territorios son tratados y violentados.

A partir de una confluencia de lecturas y experiencias, pudimos, en un principio, tímidamente, empezar a nombrar nuestras prácticas como ecofeministas. Esta conceptualización la entendemos también a partir de las mujeres y disidencias que nos preceden, comprendiendo así que esas observaciones, relaciones e incomodidades no eran solo nuestras. Para algunas de nosotras, la búsqueda comenzó desde las letras de Vandhana Shiva y su pensamiento descentrado, territorializado y feminista; mientras que, para otras, surgió desde un pensar colectivo desde los territorios.

Colectivizar nuestras reflexiones, experiencias e interrogantes fue una reacción y una respuesta a fin de comprender, compartir y caminar acompañadas, en un flujo y



¹ El concepto de *sentipensar* lo desarrolla Orlando Fals Borda y surge en el contexto del territorio de Chiapas (México), inspirado en la experiencia zapatista. Posteriormente, es adoptado por distintos autores latinoamericanos, tales como Silvia Rivera Cusicanqui, Walter Mignolo y Arturo Escobar. Este último lo describe como “pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar” (Escobar, 2014, p.16). *Sentipensar-juntas* implica reflexión colectiva, compartir y diálogo orientados hacia el entendimiento mutuo y el empoderamiento. Este proceso colaborativo fomenta la complejidad del pensamiento y alcanza territorios que de otro modo serían inalcanzables mediante esfuerzos individuales. Con este concepto queremos referir a las reflexiones de María Puig de la Bellacasa (2017), desarrolladas a partir de Donna Haraway (2016).

espacio donde las fortalezas de unas se convirtieran, tal vez, en fortalezas de todas. El diálogo es generativo; a partir de las conversaciones e intercambios las reflexiones crecen, se complejizan y llegan a territorios que una sola no hubiese alcanzado. Otras autoras, tanto escritoras como teóricas, se han unido a este *pensar-juntas*, mujeres y disidencias de diferentes orígenes y generaciones como Ursula K. Leguin, Caroline Merchant, Andrea Soto Calderón, Donna Haraway, Silvia Rivera Cusicanqui, entre otras. Un diálogo, tejido poco a poco, que forma un nosotras inclusivo, y que busca, también, la inclusión de otras voces y otras palabras en nuestras conversaciones: las de nuestras ancestras, las de las compañeras que nos preceden y defienden los territorios de sus comunidades amenazadas por el extractivismo.

Desde el planteamiento inicial de este proyecto abierto, pensamos que una página web podría ser el espacio adecuado para recoger los procesos de trabajo que tenían componentes fragmentarios y experimentales. La web www.paisajestentoculares.com funciona como cuaderno de bitácora del viaje que hemos ido desarrollando. Asimismo, la web incluye un glosario con definiciones de algunos de los términos que han sostenido este proyecto.

Si bien no fue lo primero, la necesidad de dar nombre al proyecto surgió durante nuestras primeras sesiones. Así nació *Paisajes tentoculares*, como una suerte de juego de palabras que nos permitiera deambular y explorar sin miedo. *Tentocular*, entonces, toma prestado el concepto del pensamiento *tentacular* de Donna Haraway (2016), que propone pensar generando lazos y conexiones que sitúan la reflexión en un contexto y en una constelación de vinculaciones. Trasladando aquel concepto a la mirada e imaginándola expansiva, remitimos no solamente a lo que emerge como visible, sino también a cómo el mirar se experimenta desde el cuerpo; la mirada se vuelve corpórea y, en ese movimiento, se vincula siempre con otro, otras, otras.

De esta manera, en el glosario albergado en la página web del proyecto, definimos *tentocular* a través de una suerte de disección etimológica ficcionada: *Tentocular* viene de tent + ocular. *Tent* del latín *tentaculum*, que se refiere a los órganos táctiles y prensiles de ciertos animales y que viene del verbo en latín *tentare* que significa tanto (a) palpar, reconocer por medio del tacto, como (b) instigar, inducir, intentar, procurar. *Ocular* del latín *oculus*, que se refiere al ojo. *Ocular* de los ojos o relacionado con ellos.

Recuerdo que «tentáculo» viene del latín *tentaculum* y *tentare*, que significa «tocar», «palpar», «intentar». Sé que mi araña de patas largas tiene muchos aliados armados. Una mirada de tentáculos serán necesarios para contar la historia del Chthuluceno. (Haraway, 2016)

Nos reunimos periódicamente a pensar y tramar juntas, dialogando sobre los procesos que desarrollábamos entre-encuentros. En este espacio común, compartimos textos

que nos interesaban, imágenes encontradas e imágenes propias, reflexiones incipientes, utopías y planes de futuro. Dimos forma a los encuentros a través de tres ejes (noche, montaña, río), que, como vasijas, resguardarán nuestras reflexiones; ejes-materia, ejes-experiencia, ejes-excusa, ejes-territorio. Estos ejes han articulado y sostenido nuestro hacer-pensar artístico.

Comenzamos con *la noche*, pensándonos a oscuras, en el espacio donde a causa de la falta de luz, la visión se altera y la conjetura imaginativa se expande. La noche se presenta como un territorio opaco y subversivo, allí donde la colonización de la luz y su tentativa de transparencia no llegan. ¿Qué emerge en la noche?, ¿qué mecanismos y estrategias de control obstruyen la perturbadora oscuridad?, ¿por qué se vuelve cada vez más imposible hallar espacios oscuros en los territorios productivos?, ¿qué podemos conspirar en y con ella?, ¿contra qué regímenes de encandilamiento atenta la noche?. También vemos en la oscuridad, tal vez no lo que estamos acostumbradas a ver, ni de la forma en la que estamos acostumbradas a ver. Vemos, pues, «con otros ojos», porque la falta de luz diluye o transforma, acaso, la diferencia y la distancia entre nuestros cuerpos y lo que, entonces de forma más indeterminada, se aproxima a ellos.

Mientras seguíamos por nuestra noche, el río se atravesaba con las montañas, permitiéndonos poner en cuestión nuestra propia ideación del proyecto, y la tendencia de nuestro pensamiento a categorizar la experiencia. Nuestros ejes (río, montaña y noche) se cruzaban y contaminaban con la fluidez que tienen los paisajes para ser una y mil cosas al mismo tiempo. El río confluyó con la montaña, con los árboles y con las rocas. El río nos llevó también a las ballenas y al océano. Con el río «se hicieron agua» algunas ideas aprendidas. Enseguida se reveló que el esquema del ciclo hidrológico era limitado. Este esquema del ciclo del agua —cerrado y que no atiende a las relaciones simbióticas entre naturaleza y humanas— continuaba con la separación moderna y dualista. En paralelo, en nuestros procesos de trabajo surgía la cuestión del archivo de diferentes formas, incluida la búsqueda de imágenes en archivos y colecciones ya existentes, principalmente de origen familiar y, más específicamente, en relación con la figura del padre. Nuestro *pensar-hacer* se encontraba con imágenes del pasado que nos permitían abordar el presente.

La montaña apareció primero como penumbra, una silueta alumbrada por la luna. Apareció también al buscar el río, que muchas veces comienza en los glaciares que habitan las montañas, o a través de sus cauces, ya que sabemos que la morfología de muchas montañas se ha ido configurando a partir de la erosión y las huellas de esas aguas complejas y sociales que decantan en los territorios. Si bien todas habitamos distintos territorios, al mirar por nuestras ventanas podemos apreciar la montaña.

Algunas miramos la montaña desde la sospecha ideológica, desde haber crecido viéndola desde la distancia, que pronto supimos era una distancia aprendida. Esto se debe a que, en Chile, durante la dictadura, se utilizó la Cordillera de los Andes como eje estructurante e imaginario para la construcción identitaria del estado-nación. La cordillera-río-noche se constituye, entonces, como imagen colectiva, dialogada, como una mezcla de elementos que atravesaban nuestros cuerpos, haciéndonos, al advertir su presencia, parte de ella.

Un elemento fundamental para desarrollar este proyecto han sido las conversaciones con tres pensadoras: Mariairis Flores, Tania Puente y Catalina Valdés. Desde el inicio, teníamos claro que el aliento y las reflexiones de otras voces eran fundamentales para nutrir el proyecto. Como parte de ese deseo de juntarnos con otras y pensar con otras, concebimos tres encuentros virtuales que tuvieron lugar en octubre y noviembre de 2023. Los encuentros confirmaron la relevancia e interés por *sentipensar-juntas*; las participantes compartieron sus trabajos que, como un calidoscopio, enriquecían y multiplicaban, también desde posiciones situadas, los marcos que los ejes establecían. En el primer encuentro reflexionamos junto a Mariairis Flores sobre la oscuridad y la noche. Celeste Rojas Mugica, quien condujo la sesión, concluyó nuestras reflexiones exhibiendo una pieza titulada *estrelladistante*. La pregunta “¿Cómo se siente la noche?” actuó como una invitación a encontrarnos, desplegando un doble sentido: en primer lugar, el presente indicativo del verbo nos incitó a explorar cómo nos afecta la noche. Simultáneamente, nos brindó la oportunidad de una interpretación figurativa y gramaticalmente reflexiva, que nos instó a considerar cómo la noche misma podría experimentar sensaciones, actuando como un agente activo en la formación de nuestra existencia. De esta manera, la pregunta nos permitió contemplar la noche no solo como un elemento externo, sino como un ente capaz de reflexionar «sobre» y «con» nosotros, en un acto poético de atribuirle a la noche la capacidad de sentirse a sí misma. En el segundo encuentro reflexionamos con Tania Puente sobre la montaña. Este lo lideró María/Rosario Montero, quien presentó el ensayo audiovisual *Fracturas expuestas* sobre las percepciones y afectaciones que ha tenido la imagen de la montaña en su biografía. La pregunta articuladora de esta segunda iteración fue: “¿Qué susurra la montaña?”. Esta nos permitió abordar la capacidad de las montañas para afectarnos a la vez que son habitadas. Con esto, nuestra intención fue pensarlas a partir de la teoría de los afectos (Massumi, 2002), donde la naturaleza, particularmente el sujeto montaña, nos permitió establecer una intra-acción² definiendo así nuestra percepción y cómo habitamos nuestros territorios.

En el tercer encuentro en torno al río, nos acompañó Catalina Valdés. A partir de la pregunta “¿Dónde comienza el río?” prestamos atención, entre otros asuntos, a qué constituye un río y a los límites de lo que compone un ecosistema en el contexto de crisis climática-social. Esto nos permitió reflexionar sobre las limitaciones del método científico cartesiano y, así, desbordar las posibilidades desde donde se articula y delimita un río. Belén Cerezo condujo este encuentro y realizó una lectura performativa titulada *El río y los lugares*, compartiendo sus reflexiones y búsquedas sobre los cursos de agua en la zona donde creció.

Finalmente, queremos destacar que esta publicación es un componente crucial en el proyecto *Paisajes tentoculares*. «Componer» y realizar esta edición nos parece un paso necesario para generar un espacio donde recoger y reunir el trabajo realizado. No sentimos esta publicación como una conclusión, sino como un elemento vertebrador del proyecto. Esta se estructura, también, alrededor de los tres ejes-guías que han impulsado este proyecto y contiene en sus páginas los textos de Mariairis Flores, Tania Puente y Catalina Valdés, como también diversas imágenes que forman parte del proyecto.

Paisajes tentoculares ha supuesto un viaje compartido que nos ha demostrado que cuidar la imaginación es una palanca importante para reparar los vínculos dañados por siglos de violencias extractivistas. Asimismo, nos ha aportado energías para continuar en las diversas luchas. Esperamos que este nuevo espacio de *sentipensar-juntas* sirva, desde las distintas figuraciones de la naturaleza, como un lugar para articular nuevas formas de relacionarnos con, desde y en nuestros territorios.

² Adoptamos este concepto de Karen Barad (2007), quien busca conceptualizar la mutua constitución de agencias entrelazadas o relacionadas. Se diferencia de la noción de “interacción” habitual, en la cual se asume que existen agencias individuales separadas que preceden a su interacción. La noción de intra-acción reconoce que las agencias distintas no preceden, sino que emergen a través de su intra-acción (su contexto).

Raíces

Fotografía digital
2023. Rosario Ateaga

Referencias

Barad, Karen Michelle. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Escobar, Arturo. (2016). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Revista de Antropología Iberoamericana, 11(1), 11-32.

Haraway, Donna. (2016). *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. e-flux 75. <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocenecapitalocenechthulucene/>

Puig de la Bellacasa, María. (2017). *Pensar con cuidado*, Concreta, 9, 26-47.

Mies, Maria y Shiva, Vandana. (2016). *Ecofeminismos*. Icaria.

Massumi, Brian. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.



TENTOCULAR LANDSCAPES: *Sentipensar-Together* the images after the end

Belén Cerezo
María-Rosario Montero
Celeste Rojas Mugica

This project stems from the observation of our artistic practice and is driven by a shared interest in *sentipensar-together*¹ (feeling-thinking together) and other ways of connecting that prompt reflection on the representation of our territories. The common thread among the women artists who initiated this project is that we all work 'with' and 'from' the technical image. In this way, images serve as a guiding force in our work. We share an understanding that we position ourselves within the landscape as a territory, and there is a recognition that our bodies, in some way, identify with the treatment and violation of these landscapes.

Based on a confluence of readings and experiences, we began timidly labelling our practices as ecofeminist. We ground this conceptualisation in the insights of the women and dissidents who precede us, acknowledging that these observations, relations and discomfort are not unique to us. For some, the journey started with the writings of Vandhana Shiva and her decentralised, territorialised and feminist thinking, while for others, it emerged from collective thinking rooted in our territories.

The act of collectivising our reflections, experiences and questions was a reaction and a response to understanding, sharing and walking together in a flow and space where



¹ The concept of *sentipensar* emerged from the territory of Chiapas (Mexico), inspired by the Zapatista experience. It was introduced by Orlando Fals-Borda and is used by different Latin American authors, such as Silvia Rivera Cusicanqui, Walter Dignolo and Arturo Escobar. The latter describes it as thinking from the heart and from the mind, or co-reasoning (Escobar, 2014, p.16).

Sentipensar-together involves collective reflection, sharing, and dialogue aimed at mutual understanding and empowerment. This collaborative process fosters complexity in thought and reaches territories otherwise unattainable through individual efforts. With this concept, we want to refer to the reflections of María Puig de la Bellacasa (2017), developed from Donna Haraway's (2016) ideas.

the strengths of some could become the strengths of all. The dialogue is generative; through conversations and exchanges, reflections grow and become more complex, reaching territories that one alone would not have reached. Other authors, both writers and theorists, have joined this process of *thinking-together*, including women and dissidents from different backgrounds and generations such as Ursula K. Leguin, Caroline Merchant, Andrea Soto Calderón, Donna Haraway, Silvia Rivera Cusicanqui, among others. This dialogue is woven little by little to form an inclusive 'us', seeking the inclusion of other voices and other words in our conversations: those of our ancestral women, those of the *compañeras* who precede us and defend the communities' territories that are threatened by extractivism.

From the beginning of this open project, we envisioned a website as an ideal space to compile our work processes, characterised by their fragmentary and experimental components. As a result, we created www.paisajestentoculares.com, which serves as a logbook that chronicles the journey we have undertaken. The website also hosts a glossary with definitions of key terms that underpin this project.

While it wasn't the initial priority, the need to name the project arose during our first sessions. This is how *Tentocular Landscapes* came about, as a sort of play on words that would allow us to wander and explore without fear. *Tentocular* borrows Donna Haraway's (2016) concept of *Tentacular Thinking*, which proposes thinking by generating links and connections that situate reflection in a context and within a constellation. Transferring this concept to the gaze and imagining it as expansive, we refer not only to what emerges as visible, but also to how the gaze is experienced through the body; thus, the embodied gaze always connects with others.

In the glossary on the project's website, we define *tentocular* through a fictionalised etymological dissection: *Tentocular* is derived from tent + ocular. 'Tent' originates from the Latin *tentaculum*, referring to the tactile and prehensile organs of certain animals, derived from the Latin verb *tentare*, which means both (a) to palpate, to recognise by touch, and (b) to instigate, induce, attempt, procure. 'Ocular' comes from the Latin *oculus*, pertaining to the eyes or related to them.

I remember that tentacle comes from the Latin *tentaculum*, meaning "feeler," and tentare, meaning "to feel" and "to try"; and I know that my leggy spider has many-armed allies. Myriad tentacles will be needed to tell the story of the Chthulucene. (Haraway, 2016)

We met periodically to think and plot together, discussing the processes that we developed between meetings. In this common space, we shared texts that interested us, images we had found, our own images, incipient reflections, utopias and plans for the future. We gave shape to the encounters through three axes (night, mountain, river),

which, like vessels, sheltered our reflections; axes-matter, axes-experience, axes-excuse, axes-territory. These axes have shaped and sustained our artistic thinking.

We begin with the *Night*, contemplating ourselves in the dark, in the space where vision is altered, and imaginative conjecture expands because of the lack of light. The night emerges as an opaque and subversive territory, where the colonisation of light and its attempt at transparency do not reach. What emerges in the night? What mechanisms and control strategies obstruct the unsettling darkness? Why is it increasingly impossible to find dark spaces within productive territories? Can we conspire in and with it? Against which regimes of enchantment does the night attempt?

In the darkness, our perception shifts, we are able to see, albeit not what we are accustomed to seeing nor in the way we are used to seeing it. It's as if we see 'with different eyes,' because the absence of light blurs or, perhaps, alters the distinctions and distances between our bodies and the vague forms that draw near.

As we traversed the night, the river crossed paths with the mountains, allowing us to question our own ideation of the project and the tendency to categorise experience. Our axes (river, mountain and night) intersected and contaminated each other, reflecting the inherent fluidity of landscapes that allows them to be one and a thousand things at a time. The river met the mountain, the trees and the rocks. The river also guided us to the ocean and whales. With the river, some of the ideas we learned 'took on water'. It was soon revealed that the hydrological cycle scheme was limited. This water cycle scheme—closed and unresponsive to the symbiotic relationship between nature and humans—continued the modern, dualistic separation. In parallel, during our work processes, the question of the archive emerged in different ways, including the search for images in existing archives and collections, mainly of family origin and, more specifically, in relation to the figure of the father. Our *thinking-doing* uncovered images of the past that allowed us to deal with the present.

The morphology of many mountains has been shaped by erosion and the traces of complex and social waters that flow into our territories. The mountain first emerged as penumbra, a moonlit silhouette; it also surfaced searching for the river, often originating in the glaciers that inhabit it, or through its riverbeds. Although we live in different territories, when we look out of our windows, we can all appreciate the mountains. Having grown up seeing it from a distance, some of us looked at the mountain with ideological suspicion. We soon realised that this was a learned distance. This is because during the dictatorship in Chile, the Andes Mountains were instrumentalised as a structuring and symbolic axis for the construction of the nation-state's identity. The mountain-river-night became a negotiated collective image; a mixture of elements that cut through our bodies, making us part of it when we noticed its presence.

Another key element has been the conversations held with three thinkers: Mariairis Flores, Tania Puente and Catalina Valdés. From the start, we were aware that the encouragement and reflections of other voices were essential to nurture the project. As part of our desire to get together and think with others, we organised three virtual meetings that took place in October and November 2023. The meetings confirmed the relevance of and interest in *sentipensar-together* (feeling-thinking together). The participants shared their work, which, like a kaleidoscope, enriched and multiplied the frameworks established by the axes.

At the first session, attendees reflected with Mariairis Flores about the topic of darkness and the night. Celeste Rojas Mugica, who led the session, concluded our reflections by exhibiting a piece entitled *estrelladistante* [distantstar]. The question “How does the night feel?” acted as an invitation to come together, unfolding a double meaning: the present indicative of the verb prompted us to explore how the night affects us. Simultaneously, it provided an opportunity for a figurative and grammatically reflexive interpretation, urging us to consider how the night itself might experience sensations, acting as an active agent in the formation of our existence. In this way, the question allowed us to contemplate the night not only as an external element, but as an entity capable of reflecting about and with us, in a poetic act of attributing to the night the ability to feel itself.

In the second meeting, we reflected with Tania Puente about the mountain. This session was led by María/Rosario Montero, who presented the audiovisual essay *Fracturas expuestas* [Exposed Fractures] on the perceptions and effects that the image of the mountain has had on her biography. The question was: “What does the mountain whisper?”, which allowed us to reflect on the capacity of mountains to affect us while being inhabited. With this, our intention was to think about the mountains based on a theory of affects, where nature, particularly the mountain subject, allowed us to establish an intra-action, thus defining our perception and how we inhabit our territories. At the third meeting, focused on the river, we were joined by Catalina Valdés. Starting with the question “Where does the river begin?”, we explored, among other things, the components that define a river and the limits that constitute an ecosystem in the context of the social-climate crisis. This allowed us to reflect on the limitations of the Cartesian scientific method and think beyond the conventional perspectives that define and delimit a river. Belén Cerezo led this session and presented a performative reading titled *El río y los lugares* [The River and the Places], where she shared her reflections and research on the watercourses in the area where she grew up.

Finally, we would like to emphasise that this publication is a crucial component of the *Tentocular Landscapes* project. For us, ‘composing’ and producing this edition is a necessary step to create a space in which to compile and bring together the work we have done. We do not view this publication as a conclusion, but rather as the project’s

backbone. It is also structured around the three guiding axes that have driven this project and includes texts by Mariairis Flores, Tania Puente and Catalina Valdés, as well as various images.

Tentocular Landscapes has been a shared journey that has shown us that caring for the imagination is an important lever for repairing the connections damaged by centuries of extractivist violence. It has also given us the energy to continue the various struggles. We envision this new space for *sentipensar-together* to serve as a platform for articulating new ways of connecting with, emanating from, and existing within our territories, drawing inspiration from diverse nature figurations.

Fracturas expuestas

2023. María/Rosario Montero

References

Barad, Karen Michelle. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Escobar, Arturo. (2016). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Revista de Antropología Iberoamericana, 11(1), 11-32.

Haraway, Donna. (2016). *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. e-flux 75. <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocenecapitalocene-chthulucene/>

Puig de la Bellacasa, María. (2017). *Pensar con cuidado*. Concreta, 9, 26-47.

Mies, Maria y Shiva, Vandana. (2016). *Ecofeminismos*. Icaria.

Massumi, Brian. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

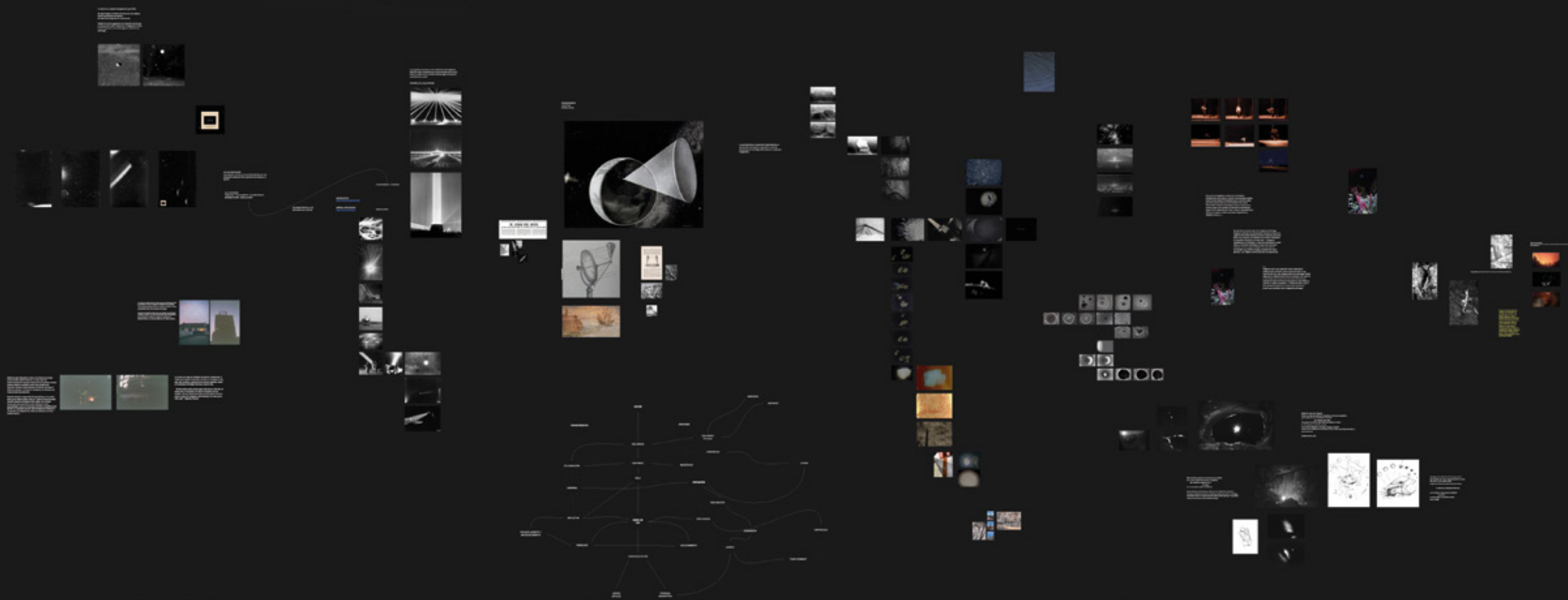


¿CÓMO SE SIENTE
LA NOCHE?



Encuentro *Noche*

Pizarra colectiva, 2 de noviembre, 2023



LA NOCHE DE LA MADRE

María/Rosario Montero

Fotograma de video

Transcripción 00:00:00:00 - 00:00:32:08

En la noche pasábamos un poquito de miedo porque sentíamos en esta oscuridad como los ratones del entretecho corrían de un lado para otro de la casa. De ahí nos daba miedo. Y me acuerdo que mi papá se reía con nosotros y le tirábamos a los ratones desde adentro de la pieza, unos almohadonazos al techo. Y esto nos aliviaba bastante y nos quedamos dormidos.

Transcripción 00:00:32:11 - 00:00:54:23

Pero era casi todas las noches lo mismo. Ahora lo bello que yo veía, esta cosa en penumbra, porque era el parque, se veía como árboles, siluetas de árboles oscuro. Como yo tenía una relación con esta noche de amor y odio. Pero yo me aprovechaba también de eso, porque a mí me encantaba leer y así me tranquilizaba.

Transcripción 00:00:54:23 - 00:01:19:04

Entonces podía, prendía una vela y me ponía a leer, y con eso se me quitaba el miedo. Ahora, era muy bello cuando había una luna llena y era más bien verano, porque eso iluminaba todo el jardín y se veía como un paisaje así de Chirico. Y eso era muy hermoso.



LA MADRE DE LA NOCHE

María/Rosario Montero

Fotograma de video

Transcripción 00:00:00:00 - 00:00:29:10

No hallábamos la hora de llegar a la casa temprano para hacer las tareas cachay, porque la íbamos a hacer con luz de ampolleta y no estamos peleando el chonchón porque teníamos una lámpara a parafina y teníamos que hacer las tareas con eso y con eso nos alumbramos. En realidad, eso era la luz. Era un tarro de estos de Nescafé chico que se le hacía un hoyo a la tapa y se le ponía una mecha de género y se le ponía parafina adentro y se prendía el chonchón.

Transcripción 00:00:29:12 - 00:00:58:18

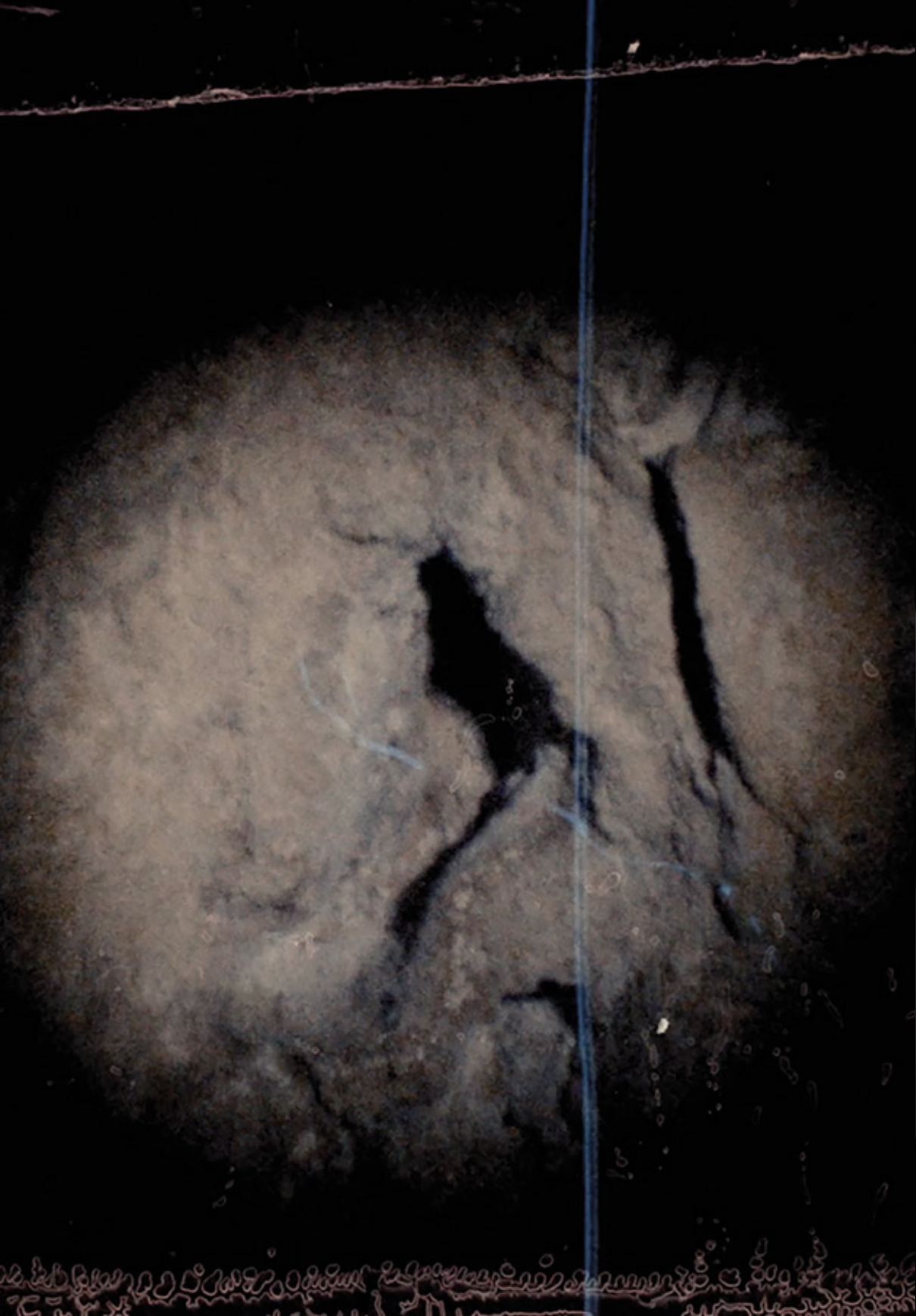
Lo que yo recuerdo también antes que llegará la luz y que estábamos con... nos gustaba mucho jugar en las paredes, con las sombras, con las manos. Mi mamá nos enseñaba a hacer figuras, nos dábamos volteretas con las patas pa' arriba de la pared era como una pantalla donde nosotros lesiabamos con las manos y hacíamos cosas, mamá nos hacía como un cuento.

Bosque sumergido
Fotografías instantáneas
2023. Rosario Ateaga



La noche fue hecha para dormir. Para que una persona nunca asista a lo que sucede en la oscuridad. Porque con los ojos cegados por las tinieblas, sentada y quieta, aquella señora más bien parecía estar espiando cómo funciona el cuerpo por dentro: ella misma era el estómago oscuro con sus náuseas, los pulmones como un tranquilo fuelle, el calor de la lengua, el corazón que con crueldad nunca ha tenido forma de corazón, los intestinos con su laberinto delicadísimo, esas cosas que mientras se duerme no paran y de noche destacan, y ahora eran de ella. Sentada con su cuerpo, de repente tanto cuerpo.





Fotogramas de *estrelladistante*
Cortometraje, 14 min, 16mm
2023. Celeste Rojas Mugica



Fotograma de *estrelladistante*
Cortometraje, 14 min, 16mm
2023. Celeste Rojas Mugica

RECONOCER LOS ESCENARIOS NOCTURNOS

Mariairis Flores

Luego de ser convocada a esta instancia, mi primer paso fue buscar textos, ensayos y publicaciones que tratan sobre la noche. De esta manera, me encontré con formas muy diversas para abordarla. Por ejemplo, la Dra. Alejandra Manjarrez describe los efectos de las formas de vida humana en los animales y su interacción con la noche:

Hemos desplazado de manera extraordinaria a la vida silvestre, obligándola a habitar espacios muy reducidos del planeta. Este desplazamiento no es sólo geográfico, sino también temporal. Nuestra presencia a todos ahuyenta. Tan sólo los mamíferos han incrementado su vida nocturna en regiones donde la actividad humana es notablemente alta, en contraste con lo que sucede en regiones no tan perturbadas por nosotros. La noche parece ser, otra vez, su refugio. (2021, p.26)

En una línea similar, la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña (n. 1948) ha reflexionado acerca de las consecuencias de la luz excesiva que va en desmedro de la noche. En su libro *Minga del cielo oscuro* (2019), resultado de una residencia realizada en el observatorio La Silla y de un trabajo interdisciplinar en el que Vicuña convocó a una serie de artistas y científicos, nos advierte: “¡Qué fácil es destruir la oscuridad! Basta encender la luz. Esa luz era más tenue para nuestros padres, y no existía siglos atrás. Hemos adquirido el poder de eliminar la oscuridad, pensando que allí habitan los temores [...]” (2020, p.101). Volvamos sobre un punto: eliminar la oscuridad para rehuir los miedos. Todos sabemos que en la noche surgen los monstruos y que en la oscuridad se esconde aquello que nos inquieta. Estos miedos pueden ser a cuestiones ficticias o al simple hecho de encontrarse en la cama con tiempo para pensar en los monstruos propios. La noche es la instancia para el descanso, por lo que desvelarse es sinónimo de pasar una mala noche y el desvelo no es más que el triunfo de la ambigüedad.

Para concluir la selección de citas, les comparto las palabras de Constanza Michelson, psicoanalista, quien propone una interpretación acerca de la noche desde una perspectiva sensorial y perceptiva:

La noche humana no es total oscuridad, ni lo opuesto al día, sino otra forma de ver. De noche debemos caminar más lento, acentuar el oído y el tacto para recorrer la casa vuelta bosque; los objetos se tornan distintos, cobran otros usos.

Hay algo que se desplaza del orden común de la experiencia en la experiencia de la noche; se alteran las jerarquías, los roles y las nominaciones. La noche es inubicable, pues nunca se sabe bien al hablar de ella a qué día corresponde, ¿es la noche del domingo o ya es lunes? (2022, p.28)

Basándome en estas y otras lecturas, sostengo que la noche es una experiencia, y por tanto, existen tantas noches como personas capaces de vivirla, lo que no impide establecer puntos comunes. La noche tiene una dimensión política, fisiológica, natural, histórica, artística, etc. La noche es otra forma de ver, su mera llegada nos predispone de manera diferente. Michelson recurre al dicho “Todos son bellos en la noche” (2022, p.28) para dar cuenta de que el régimen de lo sensible se ve alterado, y también el orden moral, “puesto que no hay una luz como centro que organice la experiencia” (Michelson, 2022, p.28). La noche tiene un remanente de indeterminación; un pequeño caos la habita y también a nosotros cuando estamos bajo su presencia. Por ello, la pregunta que motivó las reflexiones en torno a la noche fue adecuada y estimulante, ya que apeló a la noche como vivencia: “¿Cómo se siente la noche?” o también podríamos decir: “¿cómo se sienten las noches?” El sentir alude al experimentar a través del cuerpo y las emociones. La noche nos sobreviene y existimos en ella, y aunque haya luces cada vez más potentes, eso no significa que la noche, como acontecimiento que pone fin al día y que abre nuevas situaciones, desaparezca.

Para responder a la pregunta escogí tres obras en las que esta aparece. Ya sea de forma fundamental o secundaria, su presencia es innegable. A partir de esta constatación, comparto algunas interpretaciones sobre cómo se siente la noche en tres piezas de video. Estas son: *Las quilas*, videoperformance de Seba Calfuqueo, donde la noche permite construir una atmósfera de indeterminación; *Ascenso*, videoperformance de Wiki Pirela, que refiere al descanso y encuentra en la noche el contexto ideal para ponerlo en escena; y finalmente, *estrelladistante* de Celeste Rojas Mugica, un cortometraje que ficciona los intentos por acabar con la noche y evoca sus posibles consecuencias.

Las quilas: presentes no binarios

*Las quilas*¹ de Seba Calfuqueo es una propuesta que se articula en torno a un relato que comparte las características de la quila, planta endémica de Wallmapu. A través de la narración que acompaña al material audiovisual, nos enteramos de que la quila es hermafrodita, tarda mucho en florecer y, una vez que lo hace, muere. Además, su crecimiento en bloque evitó que el bosque nativo fuese completamente arrasado

¹ *Las quilas*, 2:30 min., 2021, videoperformance.
Disponibile en: <https://vimeo.com/630015040>

durante el proceso de colonización. La quila tiene propiedades que la hacen única, a tal punto que su brotación se considera un mal augurio. Toda esta información se va modulando con las imágenes y el sonido del trompe conseguido entre resoplidos.

El video comienza con una imagen en negro, la que es interrumpida por un haz de luz circular que recorta la oscuridad y nos deja ver las quilas y un cuerpo. En ese momento, observé que el negro con el que comienza el video es en realidad el negro de la noche. Ese cuerpo, las quilas, quien registra y quien mueve el foco están sumergidos en la noche profunda de un bosque en el Wallmapu. A pesar de que la contaminación lumínica es un fenómeno en incremento, al igual que la contaminación atmosférica o acústica, existen lugares, más allá de las ciudades que nos permiten retornar a las noches más oscuras. En esos lugares, el cuerpo y las quilas se encuentran, la luz se desplaza y nos revela distintas partes, partes indeterminadas. Gracias a la oscuridad predominante, lo que vemos no es del todo nítido. Pienso en el enrarecimiento como una intención subyacente en el video. Cruzar la quila y el cuerpo es una manera de difuminar los límites entre lo humano y la naturaleza, una manera de reivindicar la posibilidad de poseer ambos sexos y abandonar la dialéctica biológica-binaria. Es también una forma de destacar la resistencia que se consigue cuando muchas unidades se unen; solo así se construye el bloque. Unirnos como quilas es una forma de impugnar los mandatos que domesticar los cuerpos. Con la elección de esta planta, Calfuqueo nos recuerda que no solo las personas se opusieron a la colonización, también lo hizo la naturaleza.

La noche en *Las quilas* es el cobijo que permite ficcionar mediante la combinación de la planta y el cuerpo que se signa como femenino o masculino, con el fin de mostrar que existen otras formas de vida igualmente válidas. El desorden propio de la opacidad de la noche posibilita el desorden en la norma dominante. La quila es una potencia no binaria, según la artista, y esa potencia se manifiesta en el territorio, la desnudez y la oscuridad. En la siguiente obra analizada, la noche está presente para articular otros sentidos; ya no es simplemente una noche que acompaña, sino que representa el momento del descanso, aunque este no se concrete, convirtiendo a la noche en una situación agobiante.

Ascenso: la consolidación del agotamiento

*Ascenso*² de Wiki Pirela, al igual que la obra anterior, está articulada mediante un texto, en este caso, poético. Pirela es una artista migrante, y esta experiencia impregna su trabajo artístico; y encontramos pistas de ello en la obra. El cansancio, la incertidumbre

² *Ascenso*, 2:12 min., 2023, videoperformance.
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=mQ15gisQklo>

del mañana y la rutina vinculada al trabajo constante son algunos de los temas presentes en el video. Aquí, la noche es fundamental, puesto que es la instancia para el reposo.

En las imágenes, vemos a la artista acostándose en la calle. Siempre hay una especie de escenografía detrás de ella, que representa una habitación con una ventana que muestra el cielo nocturno y un platillo volador que abduce una cama vacía. Además, Pirela se tapa con una frazada infantil que entre nubes y lunas dice: “good night”, esta funciona como una ironía respecto de ese descanso que no llega. En la escenografía hay una repisa con libros donde se lee: “pausa del trabajo”. Y el trabajo es homólogo a la tortura, siguiendo una de las frases del video. Entre las secuencias de imágenes, la pantalla se va a negro, generando pequeños paréntesis en los que la oscuridad domina todo. Pirela se recuesta sobre una banca, acomodándose para dormir; transeúntes pasan delante de ella y la observan. Aparece con los ojos cerrados; no obstante, “aquí no hay quien duerma”, como dice la voz en *off*. Entonces, pregunto: ¿existirá una situación de tanta fragilidad como dormir en la calle? Quizás la fragilidad de no tener papeles en un país ajeno.

Entre las frases que articulan el video, me interesa destacar “cabalga la noche como camino el día”, es decir, el día se vive a un ritmo promedio, mientras que la noche es agitada, porque cuando no se duerme un pequeño frenesí se apodera de los cuerpos. Otra frase que expresa mucho es: “el sueño de la estadía es profundo.” El doble significado de la palabra sueño, que funciona como anhelo y también como adormecimiento, introduce una ambivalencia en la frase. Por una parte, podemos entender que el dormir al tener la estadía es profundo, reparador; y por otra, que el deseo de conseguir la estadía es intenso e inclusive agobiante. Les comparto una última frase: “somos el sueño de quienes no están”, aludiendo a quienes migran cargan con los anhelos de sus familias. Los sueños se materializan en la noche, pero si no se puede dormir es difícil acceder a ellos.

En *Ascenso*, la noche es una promesa que no se cumple, porque no hay pausa ni descanso, componentes que son parte de una noche idónea. Aunque la palabra «noche» no se utiliza en ninguna de las frases, es nuevamente el paraguas que hace posible la propuesta, como si la noche y sus significados se dieran por sentados. Pirela nos propone una noche que se materializa en el desvelo, y con ello, en la angustia. El próximo trabajo presenta una diferencia importante con los ya revisados, puesto que no hay un cuerpo. Aquí, las protagonistas son la noche y la oscuridad, circundadas por la luz, planteando la pregunta de qué haríamos sin ellas.

estrelladistante: la luz como poder destructivo

La obra *estrelladistante*³ de Celeste Rojas Mugica, al igual que las anteriores, parte del negro para introducirnos paulatinamente a la luz. El lenguaje es más cercano a lo abstracto; sin embargo, en las primeras imágenes vemos como la luna da paso al sol, y ese sol resplandece por un tiempo copando toda la pantalla, sus rayos se prolongan mientras su centro late. Después se anuncia el título. En términos generales, las imágenes evocan cielos estrellados, planetas lejanos, formas orgánicas y vegetales. A veces las vemos por segundos y otras veces permanecen. La noche o la oscuridad, que prima en el cortometraje, está constantemente asediada por distintas formas de luz, en un momento esta irrumpe en una ramificación, como si fuera un líquido que se derrama o ingresa recta, como si se tratara de una aguja que penetra la piel. Como sucede en *Las quilas*, aquí también un haz de luz circular recorre, esta vez, lo que parece ser una cueva y otro haz de luz se proyecta sobre una piedra. Sobre el negro vemos también imágenes fantasmales de follaje, que se agrupan y parecen la salida de una caverna vista desde dentro.

Rojas Mugica nos da algunas referencias sobre su propuesta en la sinopsis del corto: “Un arma de extraña complejidad óptica es capaz de proyectar una enorme luz encandilante sobre la tierra. Dirigido con precisión, el rayo puede provocar la propagación de un calor colosal, suficiente para destruirlo todo”. Me pregunto si en este cortometraje estamos frente a la propuesta de una destrucción total o si solo observamos múltiples devastaciones que nunca logran acabarlo todo y que, por tanto, operan como una advertencia.

A lo largo de la pieza, lo más nítido son las tomas de un paisaje árido que es atravesado por un pájaro. Este es el único momento en que vemos el día, que se manifiesta en un cielo azul. Imagino que ese es el mundo que sobrevivió al calor colosal, que es suficiente, pero que no necesariamente liquidó la existencia. “La noche se extingue”, nos dice la artista, y en un mundo donde todo es luz, tampoco es posible ver. Hacia el final del corto aparece la historia de Perses, quien sumió a los habitantes de la tierra en la ceguera; no obstante, Éoos (el amanecer) otorgó un órgano que permitió distinguir lo que antes era imperceptible. Al llegar a esta parte, me pregunto si todo lo que vimos fue lo que esos habitantes de la tierra vieron. Como espectadores, considero que fuimos sometidos al fin de la noche, y por ello, muchas imágenes nos referían al interior de cuevas, o “los huecos oscuros”, como los denomina Rojas Mugica en la sinopsis.

³ *estrelladistante*, 14 min., 2023, cortometraje.

Disponible en: <https://celesterojasmugica.com/ESTRELLADISTANTE>

El punto de vista estaba dentro; nosotres estábamos dentro. Entonces, desde ese lugar debemos construir nuevos imaginarios, proyectar otros mundos posibles que nos permitan acceder a la oscuridad negada.

En *estrelladistante*, la noche se convierte en su motivo máspreciado, ya que será arrebatada. Su presencia es constitutiva de la vida, porque solo con el contraste entre luz y oscuridad es posible la existencia. Como feminista, no creo en el futuro; no puedo imaginar el mañana y encontré algo de ese fatalismo en este corto que fantasea con arrasar con la vida humana. Aunque también nos sugiere que siempre hay una segunda oportunidad. Se trata de destruir para que surja algo nuevo, algo más cercano a lo que anhelamos. Dentro del pesimismo igualmente se alberga una pequeña creencia de que la vida puede ser distinta.

Sentir la noche

En cada una de las tres obras revisadas la noche se siente distinta. En Las quilas de Calfuqueo, la noche es cómplice y permite unir el cuerpo con la quila como si de un conjuro se tratara. En el video de Pirela, en tanto, la noche está en su acepción más común; es el momento en que debería suspenderse la rutina para dar paso a la calma. No obstante, la noche se pasa en vela por la exigencia del día a día, impidiendo experimentar aquello que debería brindar.

Finalmente, *estrelladistante* hace de la noche su motivo principal y presenta un escenario apocalíptico en el que esta no existe. Entonces, pregunto ¿podríamos vivir en un mundo sin tinieblas? El florecer de la quila, a pesar de sus propiedades, es sinónimo de mal augurio. Es decir, una acción que es positiva al mismo tiempo puede contener una dimensión adversa. En este sentido, la oscuridad en su acepción negativa es también el espacio para conectarse con emociones complejas que muchas veces la luz del día eclipsa. Lo importante es recordar que el mundo no es binario, que es intrincado, que está constituido por cruces y modulaciones tales como el amanecer o el atardecer.

La noche es un momento íntimo, puesto que hay un consenso en que es el periodo en que el ajetreo del cotidiano se suspende y se puede disponer de ese tiempo como se desee. También puede ser un momento de ajetreo excepcional donde se disfruta la noche. Paralelamente, la noche en el espacio público se presenta como un lugar peligroso para las mujeres, y a su vez, la oscuridad ha sido un refugio para las disidencias sexuales, aunque también con un grado de riesgo. Además, es una instancia para la creación propiciada por su carácter silencioso. Estas son experiencias compartidas, aunque vividas siempre desde la excepcionalidad que representa cada una de nosotres. Esta cuestión que se reflejó en el encuentro *noche*, donde se produjo un intercambio de obras, percepciones y reflexiones en consonancia con estas últimas apreciaciones acerca de lo nocturno.

*Este texto se escribió para ser leído en el encuentro virtual Noche del proyecto *Paisajes tentoculares*, el día 2 de noviembre de 2023.

Referencias

Manjarrez, Alejandra. (2021). *Mientras los dinosaurios duermen*. Revista de la Universidad de México, 873, 22-27.

Michelson, Constanza. (2022). *Hacer la noche*. Paidós.

Rojas Mugica, Celeste. (2023) *estrelladistante*.
En <https://celesterojasmugica.com/ESTRELLADISTANTE>

Vicuña, Cecilia. (2020). *Minga del cielo oscuro*. Edición AECID.

Cueva

Gipuzkoa, País Vasco
2023, Celeste Rojas Mugica



RECOGNISING NIGHT TIME SCENARIOS

Mariairis Flores

Upon being summoned to this project, my first step was to search for texts, essays and publications related to the subject of the night. In this exploration, I encountered various ways to approach the topic. For instance, Alejandra Manjarrez, PhD, describes the impact of human lifestyles on animals and their interaction with the night:

For instance, Alejandra Manjarrez, PhD, describes the impact of human lifestyles on animals and their interaction with the night. She elaborates on the significant displacement of wildlife caused by human activity, pushing them into increasingly confined habitats both in terms of space and time. Our presence is a deterrent to many species, leading them to retreat into smaller territories. Interestingly, mammals have adapted by becoming more active during the night in areas heavily affected by human presence, a behaviour not observed in less disturbed regions. Thus, the night seems to be, once again, their refuge. (2021, p.26)

In a similar vein, Chilean artist and poet Cecilia Vicuña (b. 1948) has reflected on the consequences of excessive light to the detriment of the night. In her book *Minga del cielo oscuro* (2019) [Minga of the Dark Night], the result of a residency at La Silla Observatory and of an interdisciplinary collaboration with various artists and scientists, Vicuña explains how easy it is to destroy darkness—just by switching on the light. This light, which was dimmer for our parents, and nonexistent centuries ago, grants us the ability to dispel darkness, believing our fears inhabit it (2020, p.101).

Let's revisit this point: eliminating darkness to evade fears. We all know that monsters emerge at night, and whatever unsettles us lurks in the darkness. These fears may be fictional, or perhaps simply lying in bed gives us time to think about our own monsters. As the night is intended for rest, staying awake is synonymous with having a bad night and sleeplessness is nothing more than the triumph of ambiguity.

To conclude the selection of quotes, I share with you the words of Constanza Michelson, a psychoanalyst, who proposes an interpretation of the night from a sensory and perceptual perspective:

The darkness of the night isn't simply the absence of daylight; it's a unique perspective, requiring us to adjust our senses and perceptions. In the darkness, we move more cautiously, relying on our hearing and touch to navigate our surroundings, which transform into something unfamiliar yet functional. The night-time alters our usual understanding of time and societal norms, blurring distinctions between days. Is it Sunday night, or has Monday already begun? (Michelson, 2022, p.28)

Based on these and other readings, I argue that the night is an experience and, therefore, there are as many nights as there are people capable of experiencing them. This does not prevent us from establishing common points; the night encompasses political, physiological, natural, historical, artistic, and various other dimensions. It is another way of seeing and its mere arrival predisposes us differently. Michelson refers to the saying "everyone is beautiful in the dark" (2022, p.28) to illustrate that the regime of the sensible and the moral order are altered, "since there is no light as a centre to organise experience" (Michelson, 2022, p.28). The night has a remnant of indeterminacy—when we are in its presence, a small chaos inhabits it and also inhabits us. Therefore, the question that prompted reflections on the night was appropriate and stimulating as it appealed to the night as an experience: "How does the night feel?" We could also say: "How do the nights feel?". 'To feel' refers to experiencing through our body and our emotions. The night comes upon us and we exist in it, and even if there are increasingly powerful lights, this does not mean that the night (as an event that ends the day and opens up new situations) disappears.

To answer the question, I chose three video pieces in which the presence of the night, whether fundamental or secondary, is undeniable, and I share some interpretations of how the night feels. These are *Las quilas* [The Quilas], a video-performance by Seba Calfuqueo, where the night allows for the construction of an atmosphere of indeterminacy; *Ascenso* [Ascent], a video-performance by Wiki Pirela, which touches upon the concept of resting and finds in the night the ideal context to stage it; and finally, *estrelladistante* [distantstar], by Celeste Rojas Mugica, a short film that fictionalises the attempts to end the night and evokes its possible consequences.

Las quilas: Non-Binary Present

*Las quilas*¹ by Seba Calfuqueo is a story that shares the characteristics of the quila, a plant endemic to Wallmapu.² Through the narration accompanying the audiovisual material, we learn that the quila is hermaphroditic, takes a long time to flower and, once it does, dies. Moreover, its growth in clusters prevented the native forest from being completely wiped out during the colonisation process. The quila has properties that are so unique that its sprouting is considered a bad omen. All this information is modulated by the images and the sounds emitted by a mouth harp.

The video starts with a black screen that is interrupted by a circular beam of light. The light cuts through the darkness to reveal the quila plants—and a body. At that moment, I noticed that the black at the beginning of the video was actually the black of the night. That body, the quilas, whoever records and moves the focus, is submerged in the deep night of a forest in the Wallmapu. Although light pollution is a growing phenomenon, just like air or noise pollution, there are places beyond the cities that allow us to return to the darkest nights. In those places, the body and the quilas come together and the light shifts, revealing different and indeterminate parts.

Due to the prevailing darkness, what we see is not entirely clear. I think of rarefaction as an underlying intention in the video. Crossing the quila and the body is a way of blurring the boundaries between human and nature, a way of reclaiming the possibility of possessing both sexes and abandoning the biological-binary dialectic. It is also a way of highlighting the strength and resistance that is achieved when many units come together; only in this way, the cluster is built. Coming together as quilas is a way of contesting the mandates that domesticate bodies. By choosing this plant, Calfuqueo reminds us that nature, as well as people, opposed colonisation.

The night in the quilas is the refuge that allows us to fictionalise through the combination of the plant and the body—signified as feminine or masculine—to show that there are other equally valid forms of life. The disorder inherent in the opacity of the night enables a disruption in the dominant norm. The quila is a non-binary force, according to the artist, and its power manifests itself in territory, nakedness and darkness. In the following work analysed, the night is present to articulate new meanings. It is no longer simply a night that accompanies; rather, it represents the moment of rest that does not materialise, turning the night into an oppressive situation.

¹ *Las quilas*, 2:30 min., 2021, video-performance.

The piece can be accessed via this link: <https://vimeo.com/630015040>

² Wallmapu is a Mapuche traditional territory and historical nation.

Ascenso: The Consolidation of Exhaustion

*Ascenso*³ by Wiki Pirela, similar to the previous work, unfolds through a poetic text. As a migrant artist, Pirela infuses her lived experience into her artistic creations, evident in subtle cues within her pieces. Themes of tiredness, the uncertainty of tomorrow, and the routine entwined with continuous labour are explored in the video. In this context, the night plays a crucial role, serving as a time for rest.

In the images, we see the artist lying down in the street. There is always a scenography behind her, representing a room with a window showing the night sky and a flying saucer abducting an empty bed. Pirela covers herself with a child's blanket that says "good night" among clouds and moons, which serves as an irony because rest does not come. The scenography includes a shelf with books, with the phrase "work pause" written out on their spines. Work is akin to torture, following one of the phrases in the video. Between the sequences of images, the screen goes black, creating small parentheses in which darkness dominates everything. Pirela lies down on a bench as if settling down to sleep; passersby walk past her and observe. She appears with her eyes closed; however, "no one sleeps here," as the voiceover says. So, I ask: Is there a situation as fragile as sleeping on the street? Perhaps the fragility of being undocumented in a foreign country?

Among the phrases that articulate the video, three stand out for their significance. "I ride the night as I walk the day" conveys the idea that the day is experienced at a steady pace while the night, in the absence of sleep, becomes restless, inducing a small frenzy that takes over the body. Another poignant phrase is: "el sueño de la estada es profundo" (translated as "the dream/sleep of residency" in English). The dual meaning of the word "sueño" in Spanish, representing both longing and drowsiness, introduces a sense of ambiguity. On the one hand, we can interpret it to mean that sleep, when obtaining legal residency status, is deep and restorative. On the other hand, it suggests that the desire to obtain it is intense and even overwhelming. Lastly, "we are the dream of those who are not here" alludes to migrants carrying the aspirations of their families. Dreams manifest during night but accessing them becomes challenging when one struggles to sleep.

In *Ascenso* [Ascent], the night is a promise left unfulfilled, there is no pause or rest, which are components of an ideal night. Although the word 'night' is not used in the piece, as if the night and its meanings were taken for granted, it serves again as the umbrella that underpins the proposal. Pirela proposes a night that materialises in sleeplessness, and with it, in anguish.

³ *Ascenso*, 2:12 min., 2023, video-performance.

The piece can be accessed via this link: <https://www.youtube.com/watch?v=mQ15gisQklo>

The next work presents an important difference from those already reviewed, as there is no physical body. Here, the protagonists are the night and the darkness, surrounded by light, raising the question of what we would do without them.

estrelladistante: Light as a Destructive Power

The short film *estrelladistante*⁴ by Celeste Rojas Mugica, like the other works, starts from black and gradually introduces us to light. While the language tends towards the abstract, the initial images portray the moon giving way to the sun, which shines for a while and takes up the whole screen. Its rays then extend while its core pulses before the title is revealed.

In general terms, the images evoke starry skies, distant planets, organic forms and vegetation. Sometimes we see them for seconds and sometimes they linger. The night or darkness prevails in the short film and is besieged by different forms of light. At one point, it bursts into a ramification, as if it were a liquid spilling, or penetrating straight like a needle into the skin. As in *Las quilas*, a circular beam of light runs through what appears to be a cave and another beam of light projects onto a stone. Against the black backdrop, we also see ghostly images of foliage, which are grouped and look like the exit of a cavern as seen from the inside.

Rojas Mugica provides some references about her proposal in the short film's synopsis: "A weapon of strange optical complexity is capable of projecting an enormous dazzling light onto the earth. Directed with precision, the beam can spread colossal heat, enough to destroy everything" (Rojas Mugica, 2023). I wonder if, in this short film, we are facing the proposal of total destruction? Or, if we are observing multiple devastations that never manage to end it all and that, therefore, operate as a warning?

Throughout the piece, the sharpest sequences are of a barren landscape traversed by a bird. This is the only moment when we see the day, which manifests as a blue sky. I imagine that this is the world that survived a colossal heat that has not necessarily obliterated existence. "The night is extinguishing", the artist tells us, and in a world where everything is light, it is not possible to see either.

As the short film approaches the end, it introduces the story of Perses (Titan god of destruction), who plunged the inhabitants of the earth into blindness. However, Éoo (the dawn) bestowed an organ that enabled the imperceptible to become visible. This prompts me to question whether we saw everything those earth dwellers saw. As spec-

⁴ *estrelladistante*, 14 min., 2023, short film.

Available at: <https://celesterojasmugica.com/ESTRELLADISTANTE>

tators, I consider that we experienced the culmination of the night, with many images referencing the interior of caves, or “dark holes”, as described by Rojas Mugica in the synopsis. Our point of view was from within; we were inside. From this place, we must

construct new imaginaries, and project alternative worlds that allow us access to the darkness that has been denied.

In *estrelladistante*, the night becomes its most precious motif, as it will be taken away. Its presence is constitutive of life because only with the contrast between light and darkness is existence possible. As a feminist, I don't believe in the future; I can't imagine tomorrow, and I found some of that fatalism in this short film that fantasises about wiping out human life. Although it also suggests that there is always a second chance. It is about destroying so that something new can emerge, something closer to what we long for. Within pessimism, there is also a small belief that life can be different.

Feeling the Night

In each of the three works reviewed, the night feels different. In Calfuqueo's *Las quilas*, the night is an accomplice and allows the body to unite with the quila as if it were a spell. In Pirela's video, the night is in its most common meaning; it is the moment when routine should be suspended to give way to calm. However, the night is spent awake due to the demands of everyday life, preventing us from experiencing what it should provide. Finally, *estrelladistante* makes the night its main motif and presents an apocalyptic scenario in which night does not exist.

So, I ask, could we live in a world without darkness? The flowering of the quila, despite its properties, is synonymous with bad omens. That is, a positive action can, at the same time, contain an adverse dimension. In this context, darkness in its negative sense is also the space to connect with complex emotions that are often eclipsed by daylight. The important thing to remember is that the world is not binary, that it is intricate, and that it is made up of crossings and modulations such as sunrise and sunset.

The night-time holds an intimate quality, commonly seen as a period when the usual hecticness of everyday life comes to a pause, allowing us to spend our time as desired. It can also be a time of exceptional hustle and bustle where the evening is enjoyed yet, simultaneously, posing as a public space fraught with danger, especially for women. In turn, darkness has served as a refuge for sexual dissidence, albeit with a degree of risk. Moreover, it is an instance of creation favoured by its silent nature. While these experiences are shared, they are always lived uniquely by each one of us. This diversity was reflected in the *Night* encounter, where there was a rich exchange of works, perceptions, and reflections aligned with these varied appreciations of the night.

*This text was written to be read at the virtual meeting *Night of the Tentocular Landscapes* project that took place on November 2, 2023.

References

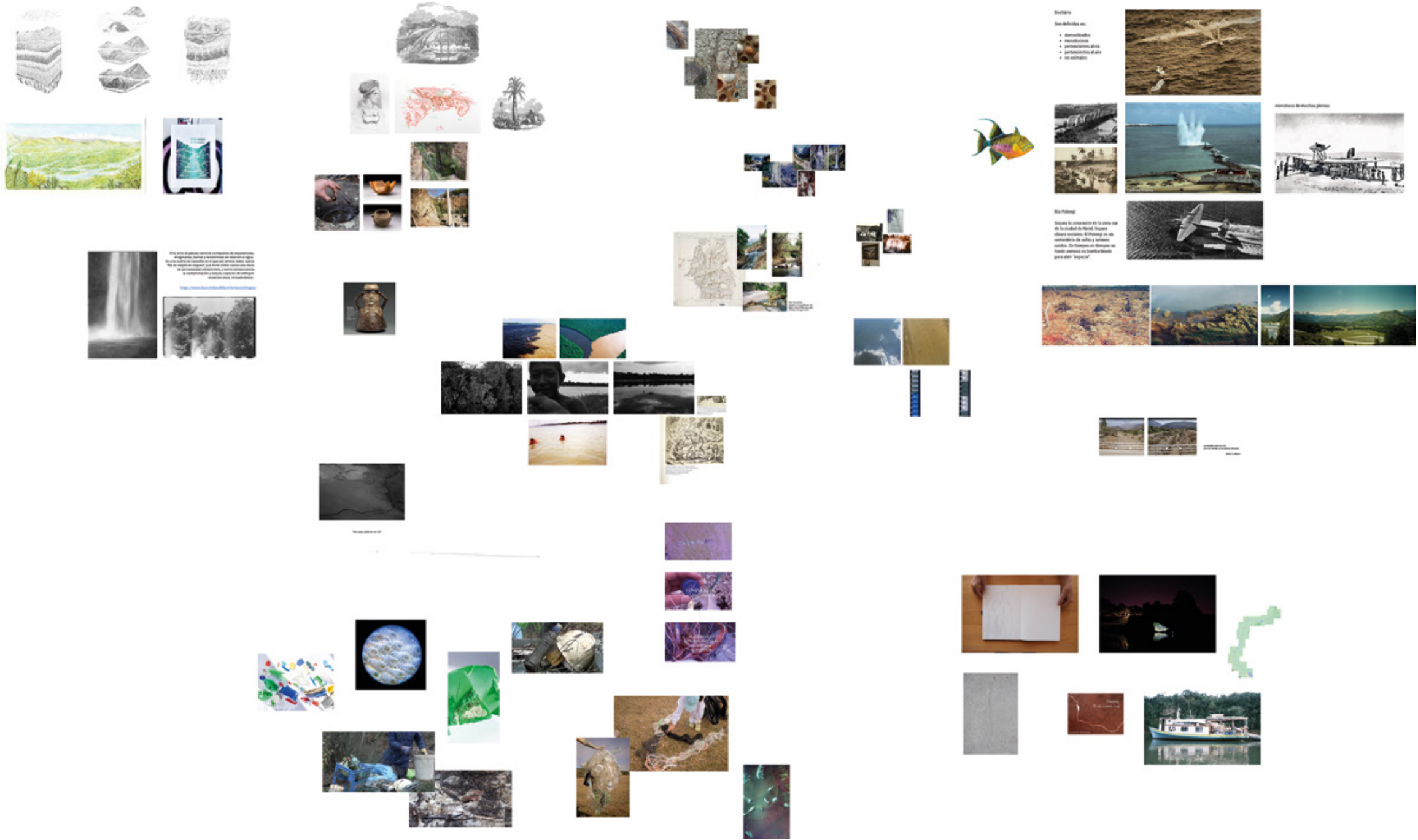
- Manjarrez, Alejandra. (2021). *Mientras los dinosaurios duermen*. Revista de la Universidad de México, 873, 22-27.
- Michelson, Constanza. (2022). *Hacer la noche*. Paidós.
- Rojas Mugica, Celeste. (2023) *estrelladistante*.
En <https://celesterojasmugica.com/ESTRELLADISTANTE>
- Vicuña, Cecilia. (2020). *Minga del cielo oscuro*. Edición AECID.

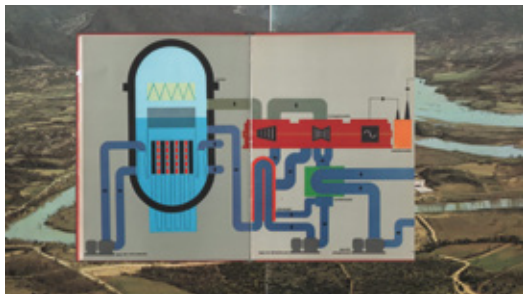
¿DÓNDE COMIENZA
EL RÍO?



Encuentro Río

Pizarra colectiva, 9 de noviembre, 2023





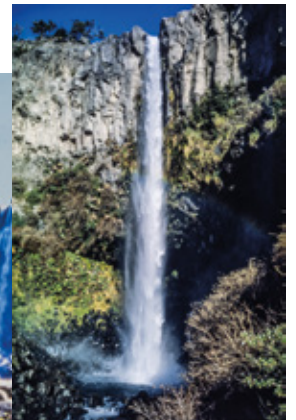
El río y los lugares
Detalle de la obra en proceso, video
2023. Belén Cerezo



El río y los lugares
Detalle de la obra en proceso
2023. Belén Cerezo

Así comienza el espacio
Río Loa
2015, Celeste Rojas Mugica





Registros de aguas que ya no corren
Archivo Sernatur. Biblioteca Nacional
2023. Maria/Rosario Montero

Bosques sumergidos
Fotografía digital
2023. Rosario Ateaga



ALEGORÍA, LÍNEA Y ARCHIVO: Las formas que damos al río

Catalina Valdés

En lo que sigue les propongo pensar en «el río», «los ríos» y «un río». Cada artículo corresponde a una escala de paisaje, a una forma diferente de percibir y relacionarse con el entorno. Cada uno corresponde también a un relato, una imagen, y nos permite contornar los paisajes fluviales desde diferentes perspectivas, tal como lo hacen las imágenes que componen el archivo del río de *Paisajes tentoculares*.

I. El río

«El río» es tal vez de los elementos de la naturaleza que más se ha animado¹ y con eso me refiero a que comunidades humanas a lo largo de la historia le han reconocido una cierta identidad de par: el río-hombre.

Ese cuerpo humano masculino que sirve como alegoría para situar al río en la condición de imagen, aparece siempre recostado. Con las ondulaciones de cada articulación se compone una forma serpenteante y fluida que evoca, en alguna medida, a la geografía de un río atravesando valles y montañas. En esta representación alegórica, el hombre-río está siempre acompañado de una cornucopia o cuerno de la abundancia, mostrando los frutos que da la tierra cuando está regada por él.

Hablamos de una humanización del río por medio de una representación forjada en el seno de la tradición occidental. La imagen del río-hombre se manifiesta en mitos, cartografías y, muy particularmente, en la escultura clásica y con el tiempo pasó a constituir un motivo artístico recurrente que perdura al menos hasta el siglo XIX, expandiéndose por todo el mundo por la vía del gusto neoclásico que viajaba junto al orden colonial.



¹ En términos antropológicos, «animación» se refiere a una acción constitutiva en las relaciones transespecies y en las relaciones entre humanos y no humanos. La mitología, la alegoría y la retórica son vestigios de lo que alguna vez fue una cultura occidental caracterizada como «animista», donde se consideraba que entidades más allá del ámbito humano estaban animadas y tenían agencia. Esta perspectiva reconoce un compromiso dinámico y recíproco entre los humanos y el mundo natural, dando forma a las identidades culturales y a la interconexión.



Francisco Orsalino. **Monumento a la Libertad de América** (detalle de la alegoría del río), 1836. Escultura en mármol proveniente de Italia en honor al libertador Simón Bolívar. Instalada en la Plaza de Armas de Santiago, Chile. Fotografía: Manuel Alvarado.

Tal vez ustedes reconozcan esta proyección humana del río en otras culturas. Yo al menos recuerdo haber visto un videoarte de una artista indígena de Brasil que narraba una leyenda de un río enamorado de una mujer. Lamentablemente, no recuerdo dónde ni cuándo lo vi como para traerles la referencia. Si bien este olvido probablemente habla de mi mente aún colonizada, el recuerdo borroso, sumado al ejemplo de la alegoría clásica, me permite elaborar un primer comentario de carácter general: a través del arte se transmiten formas que se repiten, componiendo mitos, se influyen y se confirman de una cultura a otra. Se podrá perder en la memoria el relato que originó la conexión entre una idea y una forma, podrá desaparecer la primera pieza que conectó esa idea con esa forma, pero la imagen persiste como energía de transmisión de esta conexión.

Es más o menos esta la idea que el historiador del arte Aby Warburg denominó *Pathosformel*:² una imagen que se instituye, se autoriza y ritualiza como garante y continuidad de la imaginación, atravesando las culturas y las épocas. Una imagen que persiste (que resiste) al olvido y roza sentidos más allá de la diversidad de la naturaleza humana.

«El río», dicho así en singular, es decir, ningún río en particular, sino la idea de un río (y pensando todavía en el poder ontológico de su figura), ha ayudado a imaginar percepciones muy complejas y constitutivas de la cultura humana. Sigo, insisto, patrones de la cosmología occidental: desde al menos la antigüedad clásica, la imagen del río ha servido como metáfora para conceptualizar el tiempo. Su forma serpenteante, que también es una línea, ayuda a construir una imagen mental de lo que entendemos como sucesión temporal de pasado/presente/futuro. Los movimientos del río, de donde viene el río, por donde pasa y hacia dónde va, se perciben como análogos a los de la propia vida, y el fluir del agua es el tiempo que transcurre, dándole forma a la existencia. Heráclito, el filósofo de la antigüedad clásica, fue quien sintetizó la imagen del río como tiempo que fluye, como mutación constante. Y, si bien podríamos contrastar esta visión con nociones del tiempo simultáneo, no lineal, superpuesto, paralelo, cíclico, propias de otras imágenes mentales o de otras cosmogonías —incluso de la occidental en su versión virtual—, la imagen del río como representación del tiempo sigue pareciendo poderosa, emocionante y verdadera.

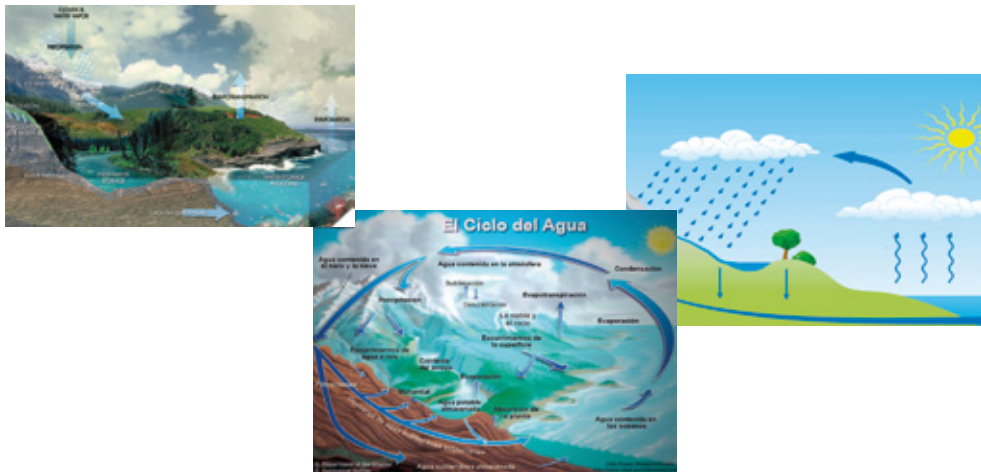
Sé, por ejemplo, que la cosmovisión del pueblo Krenak, nativo de las orillas del río Watu, actualmente conocido como río Doce, que atraviesa Minas Gerais, Brasil, percibe al río como una entidad suprahumana que cumple, entre otras, la misión de mensajero que trae noticias a su pueblo, noticias del futuro ancestral y de tiempos profundos.

² Warburg llamó *Pathosformel* a los conjuntos de elementos plásticos que representan un personaje típico y transmiten una emoción a la que cierta comunidad cultural asigna un valor significativo. Esas fórmulas expresivas estaban cargadas de sentidos ambivalentes, racionalmente ordenadores y pasionalmente emotivos. (Burucúa y Kwiatkowski, 2020)

Se podrán imaginar que, lamentablemente, no son buenas las noticias que el río trae cuando se trata del pueblo que ha sufrido una de las más graves catástrofes ambientales de los años recientes: el rompimiento de la represa de relaves de Mariana, que arrastró áridos contaminantes por toda la cuenca del río Doce hasta el mar, arrasando con todo a su paso y dejándola envenenada. No estoy segura de poder transmitir estas ideas, que implican una imaginación difícil de acceder desde una lógica antropocentrada, por lo que les invito a leerlo y escucharlo por ustedes mismas (O río morreu, 2020 y Krenak, 2023).

Sin embargo, quería dejar apuntada esa relación entre el río y el tiempo o, mejor dicho, los tiempos, que está dada por la condición del agua corriendo. Que el río venga del futuro y remita a una temporalidad más-que-humana a la vez nos sitúa en la dinámica de movimiento constante. El agua, como el tiempo, circula, muta siempre y asume diversos estados que constituyen su continuidad. El agua, al igual que el tiempo, está ligada a sus contextos, no corre sola, no se separa de su paisaje, así como el tiempo no se separa de la percepción que tenemos de él.

II. Los ríos



El ciclo del agua y los animales.

Imagen de pantalla sobre reflexiones de Belén Cerezo
2023

Con el plural «los ríos» nos adentramos en otra escala de percepción. Aún sin hablar de un río en particular, este plural nos sitúa en el ámbito de las ciencias que describen a los cuerpos de agua que fluyen y van esculpiendo las formas de la tierra a su paso. Hidrología y limnología son disciplinas dedicadas a estudiar los ríos y las aguas interiores en general. Desde allí, geógrafos, ecólogos y naturalistas han buscado comprender y describir las dinámicas de los ríos: sus orígenes, la formación de sus cuencas, la calidad de sus aguas, la vida que albergan, cómo confluyen y se bifurcan, si son torrentes que descienden rápido excavando cajones o se extienden formando meandros, caminos serpenteantes que van demorando a las aguas que riegan vastas extensiones de tierra y, finalmente, cómo desembocan, ya sea en el mar formando manglares o humedales, o encontrándose con otro río.

La cartografía es la respuesta visual que, a lo largo de los siglos, se ha construido desde Occidente para expresar en imágenes la comprensión humana de estas formas del ambiente. Así como la creación de paisajes (que, entre muchas otras cosas, es la representación visual de una fracción de ambiente percibido), la cartografía, el concebir y hacer mapas, es un campo muy profundo de interacción entre la imaginación humana y las fuerzas de la naturaleza.

El viaje, la travesía, la exploración y la salida a terreno son acciones que pueden decantar en un mapa. Es lo que ocurrió cuando el continente americano fue abordado por navíos europeos en el siglo XV y XVI. La cartografía inaugural de América fue elaborada desde el mar, siendo la primera imagen un puro contorno que traducía la línea sólida del horizonte vista desde la cubierta de un barco. Las tierras continentales emergieron en los mapas a medida que los hombres se adentraban por las aguas interiores como si fueran caminos.


La navegación por ríos pasó a ser una operación cartográfica de precisión al servicio del reconocimiento, registro y posterior dominio de estos lugares que en el mapa devenían territorio. Es interesante pensar en el caso de la geografía de Chile, donde, a diferencia de las costas americanas de lado Atlántico, son pocos los ríos navegables. Esto obligó a los primeros ilustradores de estas tierras a sustituir la navegación por la exploración a pie, pero no impidió que los ríos cordilleranos, esos torrentes andinos, quedaran cartografiados, pues sus cuencas indican vías de paso entre valles y montañas.

La presencia de estos ríos-vías organizó históricamente el mapa del país, constituyendo fronteras internas, señalando y nombrando a sus regiones. La secuencia de ríos que nacen al este y corren hacia el oeste secciona el país, instalando el orden de las cuencas como un principio geopolítico con una densidad histórica, ambiental y cultural, que en algunas instancias orienta incluso la administración de lo público.

En los mapas, los ríos son representados como líneas, aproximándose así a la práctica más elemental de las artes visuales, ya que la línea es una de las bases del dibujo. Pocas veces lo pensamos, pero es fundamental recordar que la cartografía (presatelital, al menos) comienza por un dibujo, una pintura o un grabado impreso en un soporte de papel o tela. En esta representación se construye una imagen que ha sido concebida para pasar desapercibida como tal, por estar destinada a cumplir las funciones de integración de datos, sistematización de experiencias e institucionalización de modos de ver.

Pensar en los mapas como imágenes, devolverles su condición de representación y abstracción, nos invita a mirarlos como parte de una cultura visual y material. Esto evidencia la relación entre las funciones de las imágenes y otros aspectos de la cultura y refuerza la necesidad de incorporar la dimensión de lo visual a las fuentes que componen la historia. Lo visual y lo material se convierten así en una vía para componer una historia situada y atenta a los modos de producción, circulación y recepción del conocimiento.

Pensar al río como una línea y los mapas como formas de arte nos permite expandir nuestra imaginación cartográfica hacia lógicas relacionales entre lo humano y lo no humano. Nos deja asomarnos a tradiciones no occidentales que elaboran las formas de la naturaleza a través de gestos y materialidades en los que confluye el paisaje a través de su materia, asumiendo formas de utensilios de uso cotidiano y de potencia espiritual. Por ejemplo, los ríos se asimilan a las fibras de origen vegetal o animal con que se trenzan cuerdas, redes, abrigos del cuerpo, entre otras formas textiles, en las culturas ancestrales americanas. Cántaros, vasos y ollas de cerámica contienen y disponibilizan las aguas de los ríos para la vida humana, al mismo tiempo que, de un modo ritual, las invocan. Con colores y formas tradicionales, con valor utilitario y simbólico, el arte textil y alfarero es muestra de la relación íntima entre los pueblos que comparten cultura y territorio con ríos que riegan (o regaban) las tierras que son parte de su herencia.³

 ³ De nuevo, el arte puede servir de puente transmisor de saberes olvidados: el *Quipu Mapocho* de Cecilia Vicuña, por ejemplo, recupera la tradición ancestral de la memoria tejida y expande la cartografía hacia la acción performática de dibujar el curso del río Mapocho con lana roja. Caminando vuelve al territorio y expande la línea en la cuenca misma, revelando lo sagrado y lo arruinado de este lugar. La obra fue exhibida en la exposición *Movimientos de tierra* en el Museo Nacional de Bellas Artes (2017). Un documental sobre ella, elaborado para la ocasión por Invercine puede verse aquí: <https://vimeo.com/224989642>. Otro ejemplo es el trabajo de integración de saberes que desarrolla la artista colombiana Carolina Caycedo, metaforizada en la atarraya, tradicional red de pesca al lance. Restaurando historias, gestos y ritos colectivos y uniéndose la artista a pueblos que resisten junto a sus ríos, busca contradecir la potencia de la explotación occidental de las aguas y reclamar los derechos de la naturaleza. A través de la investigación en terreno, el convivir con los problemas socioambientales y relacionarse con sus víctimas, la artista va formando archivos que contienen elementos de diversas materialidades y que derivan en verdaderos expedientes de defensa de los ríos: <http://carolinacaycedo.com/>.

Roto el cántaro, perdido el hilo y alejadas del río, las sociedades urbanas ya no cuentan con esa historia de agua para orientar sus habitaciones, sueños y trayectos. Muy por el contrario, en nuestras ciudades se encajonaron, entubaron y enterraron los ríos para dar espacio a las calles y edificaciones. Si de fibras y arcillas están hechos los puentes con los que comunidades que heredan sentidos ancestrales logran extender sus cuerpos individuales y expandir el tiempo presente, ¿cuál es la materia que tenemos para crear puentes nosotras, herederas de la cultura occidental?

III. Un río

La *Historia de un arroyo*, libro del geógrafo anarquista Elisée Reclus, organiza una visión integrada de la naturaleza a partir del recorrido que hace el agua desde que se condensa como una nube-sombrero sobre un monte y dentro de una gruta hasta que fluye, convertida en arroyo y luego río y torrente hacia el mar (Reclus, 1869).

La mirada de este pensador viajero francés es la de un caminante, la de quien recorre a escala humana los lugares sin pensarlos como propiedad o territorio de conquista. En lugar de mapa, va elaborando una detallada descripción que toma la forma de un relato, de una conversación, de divagaciones relacionales. El paisaje es la unidad visual de su mirada, pues corresponde a la percepción de quien camina, proponiendo con ello una síntesis o integración de las fuerzas naturales: ciclos ambientales, minerales, vegetales, animales y simbólicos se presentan al unísono, dando cuenta de la correlación de las dinámicas de la naturaleza tanto con las sociedades humanas como con las memorias de la materia y las sensaciones del cuerpo.

Recorrer, caminar siguiendo el curso del agua, va creando el paisaje como la imagen que nos sirve para expresar esta escala, que es la escala de la experiencia. Es eso lo que convierte a «un río» en «el río», el lugar singular de la memoria que contuvo a tu cuerpo y lo hizo vibrar en sintonía con las otras formas de vida que componen un paisaje.

La fotografía y el archivo son las herramientas que se activan en *Paisajes tentoculares* para ensayar una respuesta a la pregunta planteada más arriba. La fotografía, que viene de un gesto individual e íntimo (el conservar una percepción, un recuerdo —las sonrisas, por ejemplo, de un paseo al río con amigas) pasa a conformar la materia que, equivalente al hilo y a la arcilla, conforma una memoria común y un sentido. Sentido que en este caso es tanto de urgencia como de melancolía, al estar cosido a un archivo como el que se nos propone aquí, el *Registro de las aguas que ya no corren*.

Registro de las aguas que ya no corren. La integración del caminar, retratar y archivar (esto es, proponer órdenes relacionales) puede derivar, me parece, en algo así como una artesanía de nuestra cultura occidental, moderna y urbana. Puede conformar un oficio

que construye sentidos conectando el gesto irreplicable de lo cotidiano con la energía simbólica que compone memorias comunes, alegorías, formas persistentes que sirven para orientar a una comunidad a la deriva. La imagen fotográfica, expuesta con toda su densidad, es decir, con su conciencia de ser imagen, puede devolvernos esa escala de experiencia que parece cada vez más inalcanzable, eclipsada por la inmensa y agobiante cantidad de mediaciones en las que estamos inmersas, como los ríos urbanos adentro de esclusas y debajo del pavimento.

Yo vi una vez un río saliendo como un chorro altísimo, de unos tres o cuatro metros, por una tapa de esas de metal que voló por la presión del agua en la mitad de una calle de São Paulo.⁴ Me hubiera gustado fotografiarlo y sumarlo a estos paisajes tentoculares. Queda como un recuerdo, un retrato mental de esa experiencia de ver al río volviéndose salvaje para recuperar, aunque sea por un instante, su cauce, adoptando la forma de una cascada invertida, resistiéndose a ser olvidado.



Registro de aguas que ya no corren. Reflexiones a partir del archivo de fotografías del Sernatur perteneciente a la Biblioteca Nacional, autor, año y lugar desconocido
2023. María/Rosario Montero

⁴ Son más de cuatrocientos los ríos que se encuentran bajo diversas infraestructuras urbanas en São Paulo. Parte de esas historias se cuenta en el documental Entre ríos de Caio Silva Ferraz, Luana de Abreu e Joana Scarpelini (2014) disponible en <https://vimeo.com/14770270>.

Referencias

- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. (2020) *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
En <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-abywarburg/>
- Krenak, Ailton (2023) *Um rio um pássaro*. Editora Dantes, Rio de Janeiro.
- Reclus, Élisée (1869) *Histoire d'un ruisseau*. París, Bibliothèque d'Éducation et de Récréation.
En www.solidaridadobrera.org.
- Uma gota no oceano (2020). *O rio morreu*. En <https://umagotanooceano.org/>

ALLEGORIES, LINES AND ARCHIVES: The Shapes We Give to the River

Catalina Valdés

In the discussion that follows, I propose delving into 'the river', 'the rivers', and 'a river'. Each instance corresponds to a particular scale of landscape, offering distinct ways of perceiving and connecting with the environment. Each one also represents a narrative and an image, providing diverse perspectives that allow us to outline the river landscapes, as do the images that make up the river archive of *Tentocular Landscapes*

I. The River

The river is perhaps one of the elements in nature that has been widely animated.¹ By this, I mean that human communities throughout history have recognised a certain shared identity: the river as akin to man.

The male human body, which serves as an allegory to situate the river as an image, always appears lying down. The undulations of each joint create a meandering, flowing form that evokes, to some extent, the geography of a river flowing through valleys and mountains. In this allegorical representation, the man-river is always accompanied by a cornucopia or horn of plenty, showing the fruits that the earth bears when watered by it.

We are discussing the humanisation of the river, shaped within Western tradition. The depiction of the river-man emerges in myths, cartographies, and notably, in classical sculpture. Over time, it evolved into a recurring artistic motif, persisting at least until the 19th century. This motif spread globally through the neoclassical taste that travelled alongside the colonial order.

¹ In anthropological terms, 'animation' refers to a constitutive action in trans-species and human/non-human relationships. Mythology, allegory, and rhetoric are remnants of what was once a Western culture characterised as 'animistic', where entities beyond the human realm were considered animated and possessing agency. This perspective recognises a dynamic and reciprocal engagement between humans and the natural world, shaping cultural identities and interconnectedness.



Francisco Orsalino. *American Liberty Monument* (detail of the allegory of the river), 1836. Marble sculpture from Italy in honour of liberator Simón Bolívar. Installed in the Plaza de Armas in Santiago, Chile. Photograph: Manuel Alvarado.

You may recognise this human projection of the river in other cultures. I recall encountering a video art piece by an indigenous artist from Brazil that narrated a legend of a river in love with a woman. Unfortunately, I can't pinpoint where or when I came across it to provide a reference. While this probably speaks of my colonised mindset, the hazy memory coupled with the example of classical allegory, allows me to articulate an initial overarching observation: through art, forms are transmitted, composing myths that influence and resonate from one culture to another. The narrative that originated the connection between an idea and a form may fade from memory, the first piece that connected that idea with that form may disappear, but the image will persist through the energy of transmission of that connection.

This concept aligns with what the art historian Aby Warburg termed *Pathosformel*,² an image established, authorised, and ritualised as a guardian and continuum of the imagination, transcending cultures and epochs. It's an image that endures, resisting oblivion, and resonating with senses beyond the diversity of human experience.

'The river', in its singular form, which is no river in particular, but rather the idea of a river (while considering the ontological power of its figure), has played a pivotal role in shaping intricate and foundational perceptions within human culture. I emphasise that these patterns align with Western cosmology. Since at least classical antiquity, the river's image has served as a metaphor for conceptualising time. Its meandering and linear form helps to construct a mental representation of the temporal succession—past, present, and future. The movements of the river, from its origin to its course and destination, are perceived as analogous to those of life itself, with the flow of water symbolising the passage of time, shaping existence. Heraclitus, the classical philosopher, synthesised the image of the river as flowing time, as constant mutation. And while we could contrast this vision with notions of simultaneous, non-linear, superimposed, parallel, cyclical time, characteristic of other mental images or other cosmogonies — even the virtual version of Western time— the image of the river as a representation of time remains compelling, evocative and authentic.

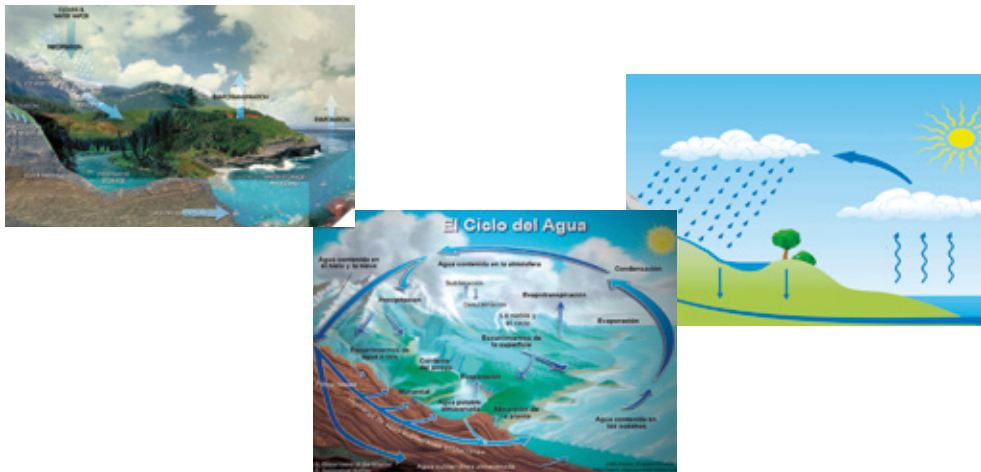
For instance, the Krenak people, native to the banks of the Watu River, now known as the Doce River, which flows through Minas Gerais, Brazil, perceive the river as a supra-human entity. In their worldview, the river fulfils various roles, including acting as a messenger that delivers news to its people — news of the ancestral future and profound times. Unfortunately, the news brought by the river have not been positive for the people that experienced one of the most severe environmental catastrophes in recent years:

² Warburg coined the term *Pathosformel* to refer to sets of visual elements that embody a typical character and convey an emotion carrying significant cultural value. These expressive formulas are imbued with ambivalent meanings, blending rational order with passionate emotion. (Burucúa y Kwiatkowi, 2020)

the collapse of the Mariana tailings dam. This catastrophe dragged polluting aggregates through the entire Doce river basin to the sea, devastating everything in its path and leaving a trail of poison. I am not sure I can convey these ideas as it involves tapping into an imagination that is challenging to access from an anthropocentric perspective, so I encourage you to read and hear it for yourselves (O rio morreu, 2020 y Krenak, 2023).

Nonetheless, I'd like to emphasise the relationship between the river and time, or rather the multiple temporalities shaped by the nature of flowing water. The idea that the river comes from the future and signifies a temporality that is beyond human situations us in a constant state of movement. Much like time, water circulates, undergoes continuous transformation, and takes on various states that contribute to its ongoing existence. Water, like time, is tied to its surroundings; it doesn't flow in isolation but is deeply connected to its landscape, just as time is inseparable from our perception of it.

II. The Rivers



The Cycle of Water and Animals
 Screenshot of Belen Cerezo's reflections
 2023

The transition to the plural form 'the rivers', introduces us to another scale of perception. Even without speaking of a particular river, this plural perspective places us in the realm of the sciences that describe the bodies of water flowing and sculpting the Earth's forms. Hydrology and limnology stand as disciplines dedicated to the study of rivers and inland waters. Within these disciplines, geographers, ecologists and naturalists have sought to understand and describe the dynamics of rivers: their origins, the formation of their watersheds, water quality, the diverse life they host, their convergence and bifurcation, whether they rush down as torrents, carving out caissons, or meander through paths that delay waters, irrigating expansive stretches of land. Finally, their flow—whether they reach the sea, forming mangroves or wetlands, or merge with another river.

Cartography is the visual response that, throughout the centuries, the Western world has crafted to depict the human understanding of environmental forms. Similar to the creation of landscapes (which, among many other things, is the visual representation of a fraction of the perceived environment), cartography, —the conceptualisation and creation of maps— is a profound realm where human imagination interplays with the forces of nature.

Journeys, explorations and fieldwork are actions that can result in a map. Such was the case when European ships arrived on the American continent in the 15th and 16th centuries. The initial cartography of America originated from the sea, with the first image being a simple outline that mirrored the solid line of the horizon as observed from a ship's deck. Continental lands took shape on maps as men penetrated into inland waters, as if they were roads.

River navigation evolved into a meticulous cartographic operation, aimed at identifying, documenting, and subsequently controlling these places that became mapped territories. It is interesting to consider the geography of Chile, where, unlike the American coasts on the Atlantic side, there are few navigable rivers. This compelled the early cartographers of these lands to substitute navigation with on-foot exploration. However, it did not prevent the mapping of the Andean rivers and its torrents, as their basins marked pathways through valleys and mountains.

The presence of these riverways historically organised the map of the country, constituting internal borders, and marking and naming its regions. The sequence of rivers originating in the east and flowing westward has effectively divided the country. This has established the order of the basins as a geopolitical principle, carrying historical, environmental, and cultural significance. In some cases, it has even influenced the administration of the public sector.

On maps, rivers take the form of lines, a practice akin to the fundamental elements of visual arts, where the line serves as a foundational aspect of drawing. Often overlooked, it's crucial to recall that cartography (especially pre-satellite) originates from a drawing, painting, or engraving on paper or canvas. In this representation, images per se go unnoticed as they are conceived to blend seamlessly into utilitarian roles—integrating data, systematising experiences, and institutionalising ways of seeing.

Thinking of maps as images and restoring their status as representations and abstractions invites us to view them as part of a visual and material culture. This highlights the relationship between the functions of images and other aspects of culture, reinforcing the importance of incorporating the visual dimension into the sources that make up history. Therefore, the visual and the material become a way to construct a history that is situated and attuned to the methods of producing, circulating, and receiving knowledge.

Considering the river as a line and maps as art forms allows us to expand our cartographic imagination, exploring relational dynamics between the human and the non-human. This perspective offers insights into non-western traditions that elaborate the forms of nature through gestures and materialities, where the landscape converges through its matter, taking shape in everyday utensils and objects of spiritual significance. In ancestral American cultures, for instance, rivers are assimilated into fibres of plant or animal origin used to weave ropes, nets, body wraps, and other textile forms. Ceramic pitchers, vessels and pots contain and make available the waters of the rivers for human life, while invoking them in a ritual way. Through traditional colours and shapes, with both utilitarian and symbolic value, textile and pottery art signify the profound connection among peoples who share culture and territory with rivers that irrigate (or used to irrigate) the lands that are part of their heritage.³

³ Once again, art serves as a bridge that transmits forgotten knowledge. Take, for example, Cecilia Vicuña's *Quiju Mapocho*, a piece that revives the ancestral tradition of woven memory, expanding cartography through the performative act of outlining the course of the Mapocho River with red wool. As she walks, she returns to the territory, extending the line within the basin itself, revealing both the sacred and ruined aspects of this place. This artwork was featured in the exhibition *Movimientos de tierra* [Earthworks] at the Museo Nacional de Bellas Artes in 2017. A documentary produced for the occasion by Invercine can be viewed here: <https://vimeo.com/224989642>.

Another example is seen in the work of Colombian artist Carolina Caycedo, who metaphorises knowledge integration through the *ataraya*, a traditional cast fishing net. By restoring collective histories, gestures, and rituals and by connecting with communities resisting along their rivers, she aims to challenge western exploitation of water and advocate for the rights of nature. Through field research, immersion in socio-environmental issues, and engagement with affected communities, the artist compiles archives containing diverse material elements, resulting in tangible dossiers for the defence of rivers: <http://carolinacaycedo.com/>.

With the pitcher broken, the thread lost and far from the river, urban societies no longer count on this water history that once guided their homes, dreams, and journeys. On the contrary, our cities have altered rivers, redirecting them into pipelines and burying them beneath streets and buildings. While bridges made of fibres and clays symbolise the extension of individual bodies and the expansion of present time for communities with ancestral ties, what materials do we, heiresses of western culture, have to construct bridges?

III. A River

History of a Stream, a book by the anarchist geographer Elisée Reclus, presents an integrated vision of nature, tracing the journey of water from its condensation as a cloud-hat on a mountain and in a grotto until it flows, transforming into a stream, river, and torrent on its way to the sea (Reclus, 1869).

The gaze of this French thinker is that of a traveller, of someone who explores places on a human scale without thinking of them as property or territory to be conquered. Instead of a map, he crafts a detailed description that takes the form of a story, a conversation, relational ramblings. The landscape is the visual unit of his gaze, aligning with the perception of a walker and offering a synthesis or integration of natural forces. Environmental, mineral, vegetable, animal, and symbolic cycles harmoniously unfold, illustrating the interconnected dynamics of nature with human societies, memories of matter, and sensations of the body.

Exploring, walking alongside the water's course creates the landscape as the image that serves to express this scale, which is the scale of experience. That is what makes a river the river, the singular place of memory that contains your body and makes it vibrate in tune with the other forms of life that make up a landscape.

In *Tentocular Landscapes*, photography and the archive emerge as the tools wielded to explore a response to the earlier question. Originating from an individual and intimate gesture, a photograph captures and preserves a personal perception or memory—a shared smile during a riverside walk with friends, for instance. This photographic material, akin to thread and clay, then weaves into a collective memory and meaning. This sense carries both urgency and melancholy, intricately sewn into the proposed in the *Register of the Waters That No Longer Flow*.

The integration of walking, photographing, and archiving (that is, proposing relational orders) has the potential, in my view, to evolve into a craft within our modern, urban, Western culture. This craft could shape meaning by connecting the unrepeatable gestu-

re of everyday life with the symbolic energy that forms collective memories, allegories, and persistent forms that help guide a community that has lost its way. The photographic image, in its full richness, that is to say, with its awareness of being an image, can give us back that scale of experience that seems increasingly unattainable, eclipsed by the immense and overwhelming number of mediations in which we are immersed, much like the urban rivers concealed within locks and beneath the pavement.

I once witnessed a river spouting a very high jet, about three or four metres high. It burst through a manhole cover, which was blown off by the pressure in the middle of the streets of São Paulo.⁴ I would have liked to photograph it and add it to these tentocular landscapes. However, it remains as a memory, a mental portrait of that experience of seeing the river turning wild and reclaiming, if only for an instant, its course, adopting the form of an inverted waterfall, determined not to fade into oblivion.



Register of waters that no longer flow, reflections based on the Sernatur photographic archive belonging to the National Library, author, year, and place unknown. 2023. Maria/Rosario Montero

⁴ There are over four hundred rivers beneath various urban infrastructures in Sao Paulo. Part of these stories are told in the documentary *Entre ríos* by Caio Silva Ferraz, Luana de Abreu e Joana Scarpelini (2014) available at <https://vimeo.com/14770270>.

References

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. (2020) *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-abywarburg/>

Krenak, Ailton (2023) *Um rio um pássaro*. Editora Dantes, Rio de Janeiro.

Reclus, Élisée (1869) *Histoire d'un ruisseau*. París, Bibliotheque d'Éducation et de Récréation. En www.solidaridadobrera.org.

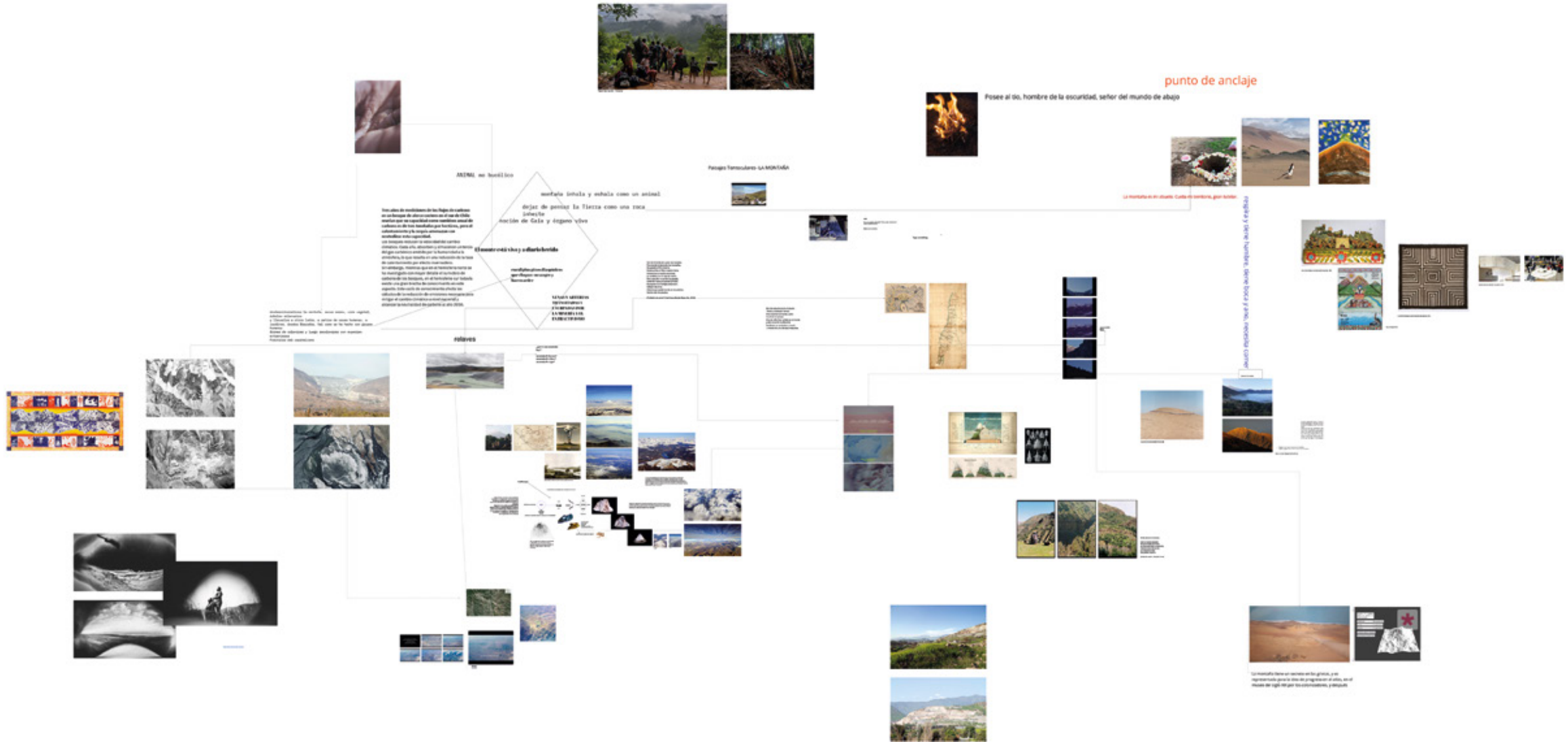
Uma gota no oceano (2020). *O rio morreu*. En <https://umagotanooceano.org/>

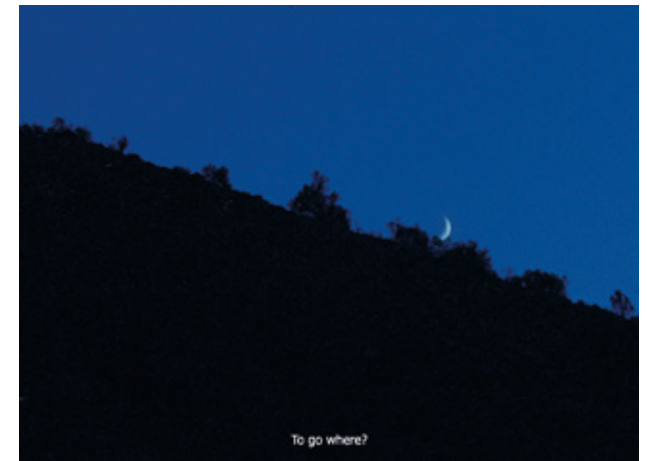
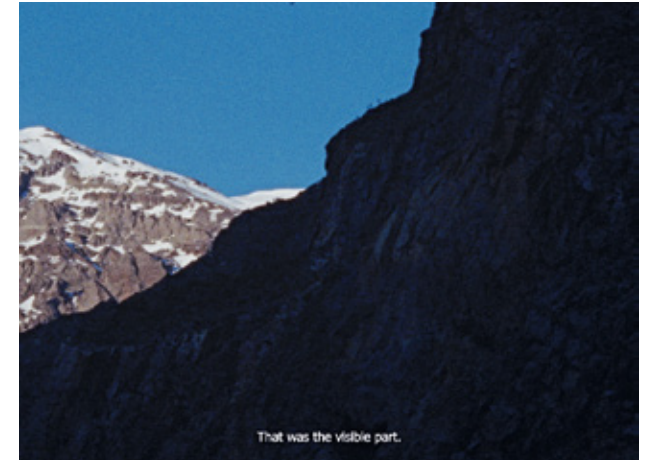
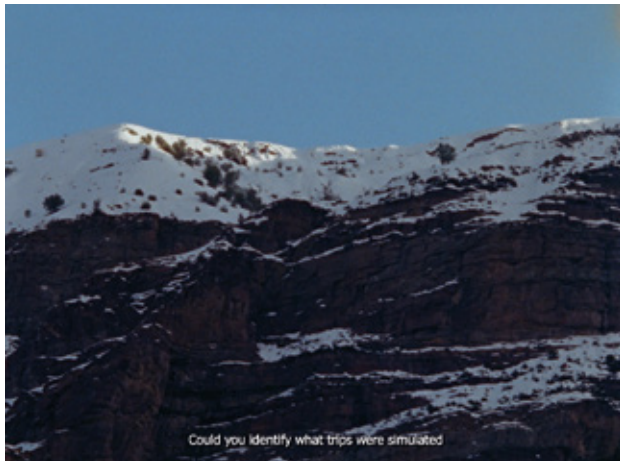
¿QUÉ SUSURRA
LA MONTAÑA?



Encuentro *Montaña*

Pizarra colectiva, 23 de noviembre, 2023





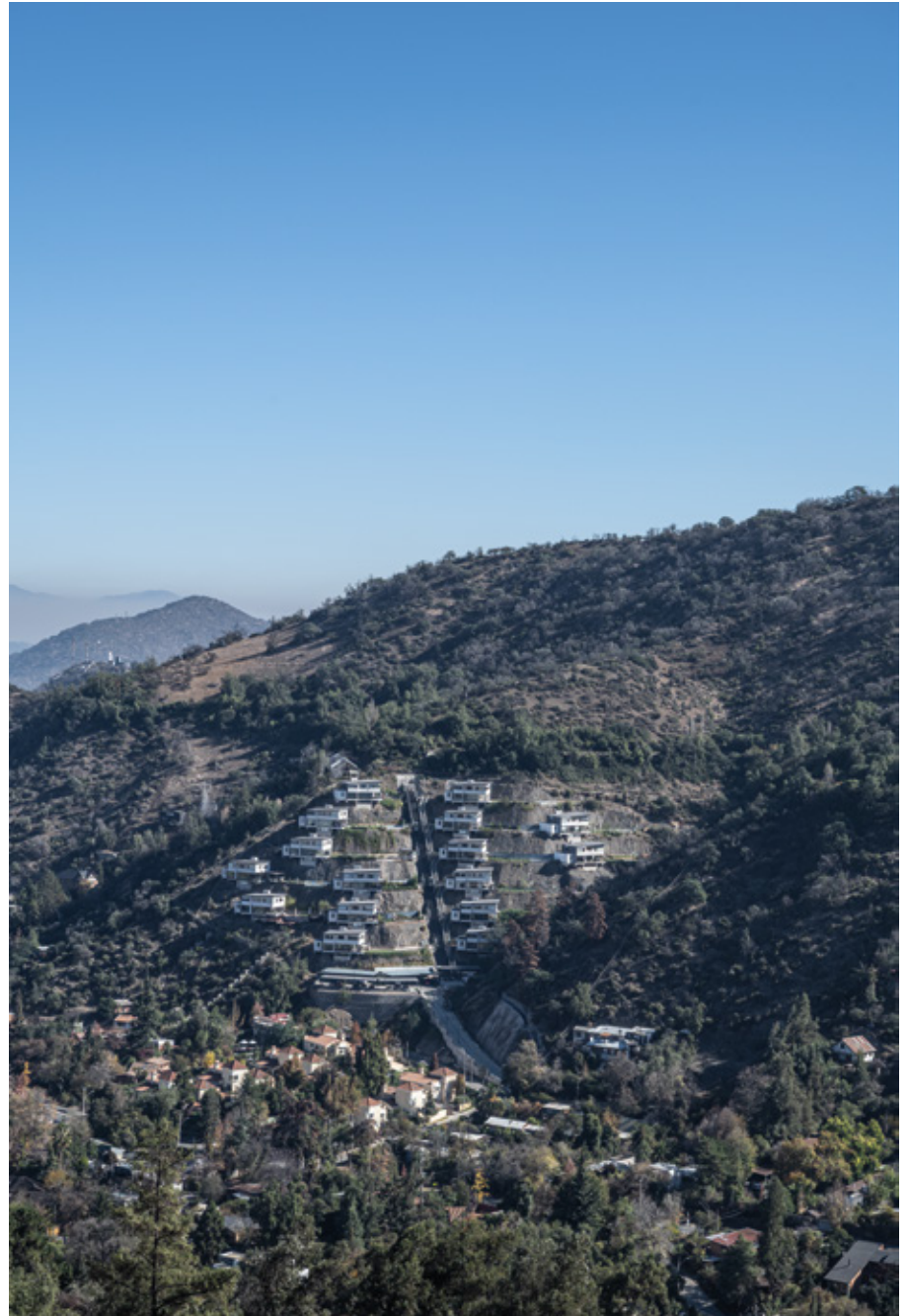
Fotogramas de
Una sombra oscilante
Largometraje, 16mm, 77 min
2024, Celeste Rojas Mugica

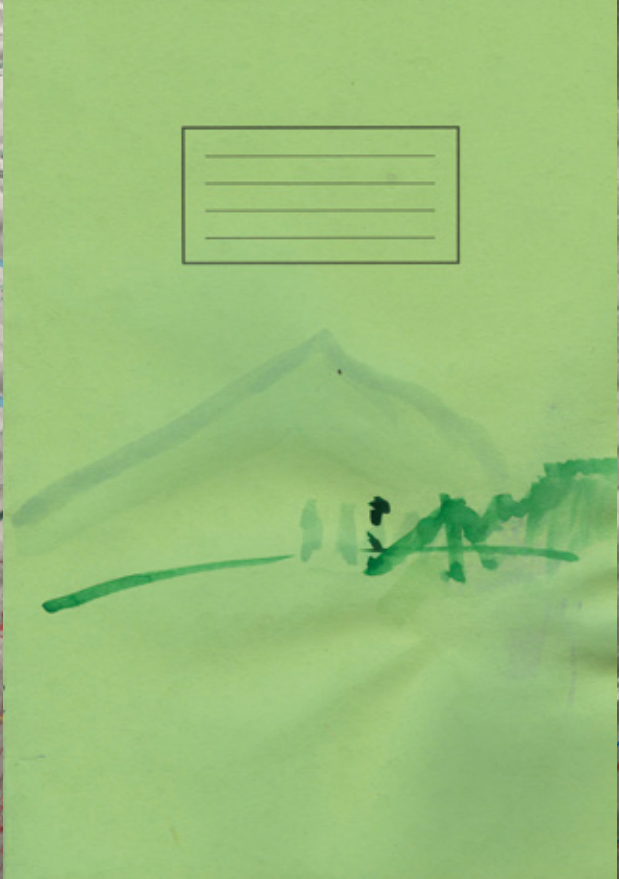
Montaña sumergida
Fotografía química
2022. Rosario Ateaga



Fracturas expuestas
2023. María/Rosario Montero







Proceso de trabajo
2023. Belén Cerezo

¿QUÉ SUSURRA LA MONTAÑA?

Emergencia y manifestaciones de una cadena montañosa a partir de 8 proyectos artísticos

Tania Puente

Mirar la montaña, caminarla, vivir rodeadas por ella, sentirla, oírla: sonidos queditos que cuentan historias del pasado, del presente y del futuro. Sísmicas, atentas, complejas, emparentadas. Los siguientes ocho proyectos forman parte de un ejercicio curatorial afectivo que refiere a búsquedas artísticas y poéticas en torno a la montaña, entendida como territorio, refugio, agente y aliada. La cadena montañosa emerge principalmente desde dos acercamientos: en la montaña y sobre la montaña; éstos, a su vez, se complejizan con cruces que abordan la ficción, las partituras, la memoria, el cuerpo y el ritual: su manifestación.

En la montaña

Partitura I:

Apoya tus pies en la tierra
en una de las laderas del durazno
cerca del Janaypacha Huasi

Dirige la mirada y la punta
de tus manos
a un pico de montaña

Muévete como si
pudieras acariciar
la línea que encuentra
la tierra y el cielo

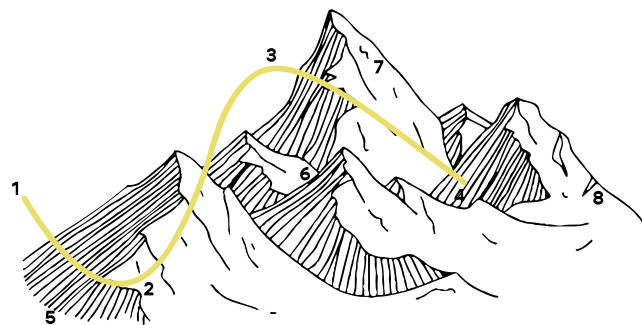
Escucha cómo suena el contacto
Escucha cómo la montaña te rodea

Transita el camino de regreso a casa
paladeando el sonido.¹

1.

Hace algunos años, la artista multidisciplinaria Roma Vaquero Díaz (Argentina, 1982) emprendió un proyecto que piensa, siente y acciona alrededor de las relaciones posibles entre paisaje y cuerpo, el cual lleva por nombre *Escrituras ecosomáticas: Acción para construir un paisaje*. Ahí, ensaya procesos de cocreación situados con seres humanos, no humanos y otras agencias desde una perspectiva ecofeminista, que cobra forma a través de performances, obras audiovisuales, instalaciones, partituras y libros de artista.

*Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*² se llevó a cabo en 2022 en Aconquija, Catamarca, como parte de la residencia *Raíces*. Para esta videoperformance, Roma invitó a la artista canadiense Florencia Sosa Rey, su compañera de residencia, a quien le compartió la partitura de la acción de sitio específico. De pie y vestidas de negro, sus cuerpos planean por el paisaje montañoso como cóndores andinos. Extienden sus brazos-alas, y con la punta de sus dedos recorren el horizonte, se desplazan y lo habitan, entregándose a la condición efímera del gesto del vuelo. Tomando distancia del encuadre opresivo y hegemónico del paisaje, por una tarde, se disponen a encontrarse en el intersticio que habilita relaciones de cuidado y convivencia, cobijadas por el espesor aural del viento.



En la montaña

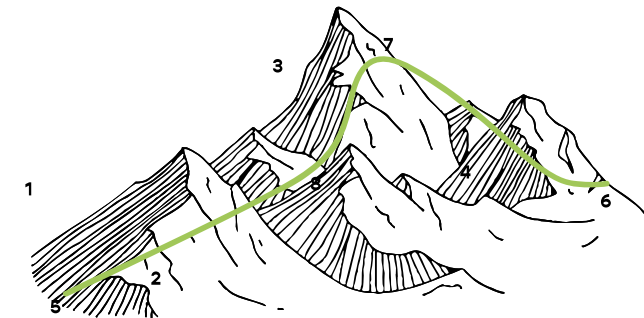
¹ Roma Vaquero Díaz, "Partitura I". Parte de la obra *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*.

² *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)* de Roma Vaquero Díaz puede verse a través del siguiente enlace: <https://vimeo.com/792732411> Contraseña: cuerpopaisaje

2.

Desde una experiencia similar que implica la vinculación encarnada y afectiva con la montaña, la práctica artística de Tania Ximena (México, 1985) ha encontrado en la escalada un lugar central. Entre 2011 y 2013, Tania ascendió por las pendientes del Iztaccíhuatl hasta llegar a la zona de glaciares del volcán, a más de 4000 metros de altura. Ahí, registró mediante fotografías a los penitentes, formaciones de hielo efímeras, verticales, filosas y alargadas, que aparecen como un vaticinio de la próxima extinción de un glaciar.

Con el interrogante sobre cómo transformar una experiencia en imagen como hilo conductor de su quehacer, los registros de los penitentes cobraron cuerpo en figuras escultóricas de cerámica. *Procesión del silencio* (2011-2014) no solo alude al nombre de una de las celebraciones públicas de la Semana Santa, sino que da cuenta de la inminente desaparición de los glaciares. La arcilla mimetiza sus formas y se afirma en simultáneo como una denuncia y un memorial, un procedimiento ritual para dejar constancia de la existencia de aquellas masas de hielo.



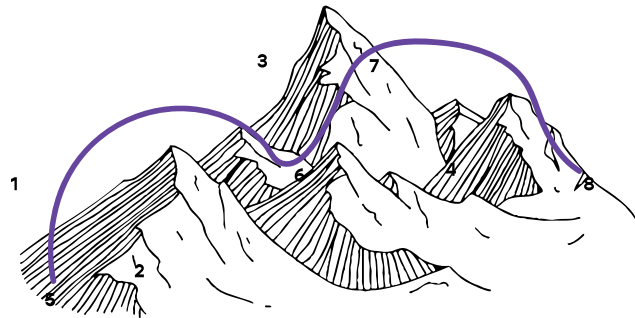
Sobre la montaña

3.

La alianza con la montaña también permite ritualizar los procesos de duelo. *Twin Otter T-87* (2020) es un artefacto literario, visual y performático que presenta las exploraciones, descubrimientos y complicidades entre las hermanas Suyai y Malen Otaño (Argentina, 1984) y el Cerro Paleta, ubicado en Río Negro, al sur de Argentina. El 7 de agosto de 1977, el gobernador de facto de la provincia de Santa Cruz en tiempos de la última dictadura cívico-militar, Antonio Carnaghi; su esposa, Miren Felder, y cuatro pasajeros más, murieron en un accidente aéreo en el Cerro Paleta. Su avión, el *Twin*

Otter T-87, se estrelló contra la montaña producto del mal tiempo. Casi 40 años después, Malen y Suyai, nietas de la pareja, viajan a la montaña en busca del sitio del accidente, los restos del avión y los relatos materiales y afectivos que el paisaje, agencias y seres no humanos pudieran develarles.

A través de una conjunción de géneros como el diario, la fotografía, el ensayo, la performance y la instalación, en *Twin Otter T-87* las artistas buscan encontrarse con su historia familiar desde una perspectiva somática, crítica y compleja, en la que disputan el silencio impuesto en torno a aquel suceso y negocian un proceso de salvación mutuo en colaboración con el cerro. “La montaña me protege de la herencia y de la historia”, anotan en su diario, que se complementa más tarde con la afirmación: “Un secreto familiar no puede esconder una montaña” (Otaño y Otaño, 2020).



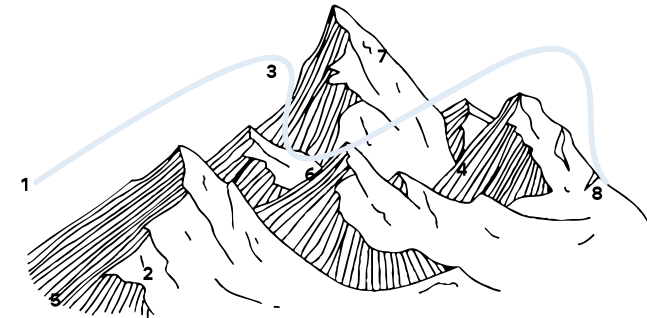
Ficción

4.

En 1995, en las afueras de Lima, Ricardo Wiesse (Perú, 1954), acompañado de un equipo de trabajo, intervino los cerros de Cieneguilla con las siluetas monumentales de diez flores de cantuta en un acto ritual de denuncia, exigencia de justicia, duelo y ofrenda. Cada flor representaba a una víctima del caso *La Cantuta*, en el que nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle fueron secuestrados en las instalaciones universitarias y desaparecidos en un acto de terrorismo de Estado en julio de 1992. Cieneguilla fue el sitio final de las sepulturas clandestinas de los universitarios, descubiertas en 1993.

Con una operación visual doble, en la que las figuras eran tanto pétalos como tajos en la montaña, Ricardo apunta y superpone las violencias perpetradas tanto a los cuerpos de los estudiantes como al territorio profanado. La silueta, una de las matrices de representación visual de los desaparecidos en el contexto de los movimientos de

derechos humanos latinoamericanos, aparece para insistir en la ausencia más allá de las asociaciones antropomórficas; se despliega con una identificación de cuerpos-flor y heridas en el cerro. El trazo de las flores sobre el sitio en el que fueron encontrados los restos implicó la inscripción de un contrarrelato de poder frente al olvido e impunidad oficialista. Las cantutas de Ricardo se restringieron a un papel de interacción dirigido, en primer lugar, a los muertos y a una temporalidad muy acotada —la tierra y el viento se encargaron de reabsorber y volatilizar los pigmentos. Es tanto un ritual mortuario en búsqueda del descanso de las víctimas, anclado a un sitio específico, como la reinstanciación omnipresente de sus cuerpos en el viento con el esparcimiento de los pigmentos de cinabrio. Un desafío a todo límite y toda fuerza con la que pudiera contender el Estado. Una plegaria material y volátil que clama justicia.



Partituras

Sobre la montaña

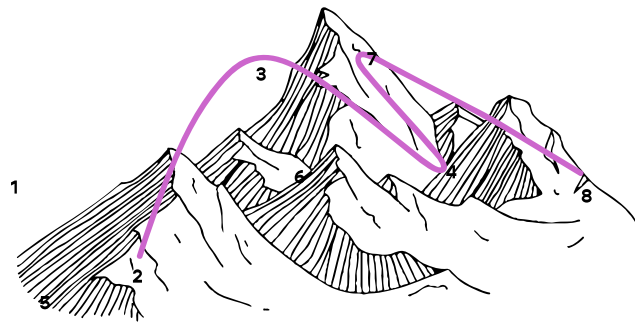
5.

“Es una cuestión de escala. Toda piedra es una montaña en potencia”, afirma Roger Caillois en *Piedras*, su tratado sobre agencias minerales (Caillois, 2006, p.95). En el caso de *Alud* (2016) de Romina Orazi (Argentina, 1972), la piedra se ve reemplazada por una estructura de madera, tierra y hierba de grandes dimensiones instalada en una sala de exhibición.

Ante la emergencia aparentemente repentina y arbitraria de esta forma orográfica en un recinto museístico, ¿de qué maneras nos relacionamos con este paisaje en desarrollo? ¿Qué disputas por el espacio se libran en un terreno institucional, normativo y, sobre todo, antropocéntrico? La obra de Romina plantea estas preguntas mientras la

montaña a escala florece: los pujantes brotes verdes se asoman como representantes de una insurrección no humana, acompañados por una pinta en la pared en donde la palabra «crear» aparece modificada para darle paso a la preponderancia y afirmación de «criar». Criar la montaña, como un acto de cuidado, una postura en torno a la Tierra como un jardín global, pero también una acción recíproca y colaborativa, donde esos gestos de acompañamiento se vuelven mutuos.

6.



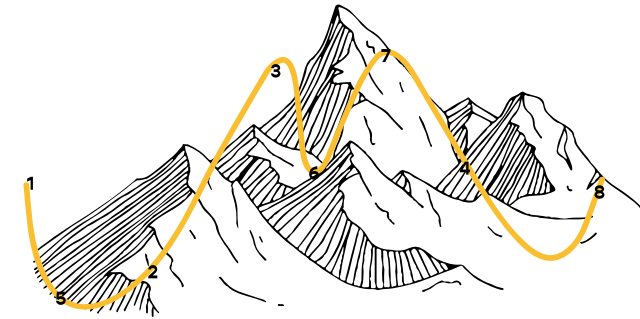
Memoria

Si volvemos a la idea de Caillois sobre la escala y potencialidades de la montaña, la tangibilidad material no es un requisito estricto para que exista. *Acercarse al límite* (2016) es un proyecto escénico híbrido entre la danza, el circo y la performance desarrollado por Itsaso Iribarren (Pamplona, 1981) y Germán de la Riva (Santander, 1977),³ donde la montaña se hace presente a través de una puesta en escena dinámica en torno a una estructura piramidal de tres mástiles. La obra es una conversación coreográfica entre dos personas: una de ellas en escena, mientras que la otra está presente únicamente a través de la voz. En esta interacción, se ponen en tensión los roles de montañista y artista con los esfuerzos inútiles bajo el orden del capital.

Ahora bien, el límite no refiere solo a esos esfuerzos alejados de las expectativas de productividad, sino que también abre reflexiones en torno al cuerpo y cómo, mediante la coreografía, hace emerger una montaña. El cuerpo de Itsaso se acopla a la forma

invisible de la cumbre, la abraza, se desliza por sus pendientes y se pliega a sus sinuosidades. El cuerpo hace montaña, cría una montaña, con cuidado y atención, apostando por un refugio que se construye en la ficción.

7.

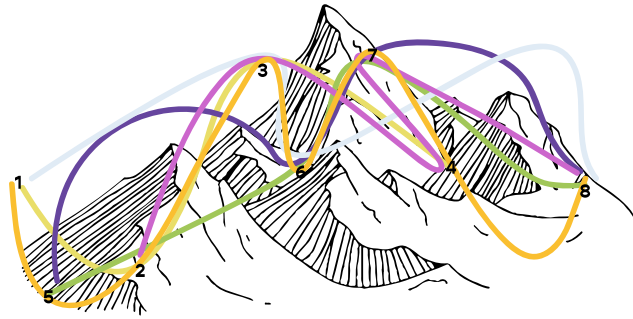


Cuerpo

En los terrenos de la ficción se encuentra *Canto yo y la montaña baila* (2019), de la escritora catalana Irene Solà (Malla, 1990). Mediante una estructura fragmentaria y polifónica, la novela, situada en los Pirineos, cuenta las historias de la montaña entendida como una comunidad simbiótica y multiespecie, compuesta por animales humanos y no humanos, nubes, hongos, seres mitológicos, minerales, plantas y rayos, entre otros.

Ajena a toda aproximación bucólica o a cualquier intento de romantización de la naturaleza, las voces en primera persona se enuncian desde sus particularidades y tejen un relato compartido complejo. En *La colisión*, es la montaña como sujeto indefinido, singular por momentos, múltiple por otros, la agencia que se afirma entre palabras e imágenes de esquemas que muestran los movimientos a los que la tierra se ve sometida para que las cadenas montañosas emerjan. El nacimiento de las montañas es doloroso, catastrófico y violento, pero a la vez irrenunciable e intrínseco de la naturocultura. Las montañas se saben hábitat, espacio de vida, superficies donde se da vida y muerte y, a pesar de su temporalidad prolongada, también se entienden como parte de un ciclo, propensas a la transformación.

³ *Acercarse al límite* de Itsaso Iribarren y Germán de la Riva puede verse a través del siguiente enlace: <https://vimeo.com/158165548>



Ritual: nacimiento de la cadena montañosa

8.

Tras *La colisión* y la violencia primal, podríamos situar el proyecto intermedial *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci (México, 1981)⁴ como un parentesco raro y un derrotero signado por el sufrimiento para la montaña-comunidad. *La compañía* tiene como sujeto al pueblo de San Felipe Nuevo Mercurio, ubicado en la parte baja de la sierra del estado de Zacatecas, en el centro de México. Entre los años 1940 y 1970, la minería era la principal actividad de San Felipe, pero tras el paulatino abandono de la mina y sus estragos extractivistas, el pueblo fue orillado a la miseria.

En *La compañía*, Verónica reúne referencias situadas tanto al territorio físico como cultural de Zacatecas y ensambla un artefacto espectral asociado con la narrativa del ecoterror. Retoma el cuento *El huésped* de la escritora zacatecana Amparo Dávila, donde a dos mujeres y a sus hijos las asola un ser monstruoso que el marido lleva a vivir a casa, pero en esta reescritura el lugar de la amenaza lo ocupa La Compañía. A su vez, el relato se acompaña de imágenes fotográficas en blanco y negro del territorio ultrajado por la minería, junto con imágenes de piedras y diagramas geométricos provenientes del proyecto *La máquina estética*, del artista Manuel Felguérez, también oriundo de Zacatecas, en colaboración con Mayer Sasson, una obra de vanguardia de los años 70 cuya premisa partía del uso automatizado de la máquina computarizada para generar imágenes.

Por último, el proyecto se complementa de un relato polifónico creado a partir de estrategias desapropiacionistas con citas de distintas fuentes que componen una imagen compleja de las violencias y despojos de la explotación minera.

⁴ Un fragmento de *La compañía* puede descargarse directamente del sitio web de la artista a través del siguiente enlace: <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-compania-the-company>

La imagen que presenta *La compañía* es desoladora. El territorio se revela como un palimpsesto susceptible de seguir acumulando heridas y del cual brotan montañas de ruinas. Sin embargo, existen posibilidades de regeneración, vidas que se cuelan entre las grietas para remediar y sanar la tierra, con plantas y animales aliados en acción. Así, emergen experiencias vitales latentes y promesas de futuro.

Referencias

- Buntinx, Gustavo. (2014) *Entre la tierra y el mundo. Las cantutas de Ricardo Wiesse* en Botey, Mariana y Medina, Cuauhtémoc. *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*. Siglo XXI, México. pp. 176 - 202
- Caillois, Roger. (2006) *Piedras*. Ediciones Siruela, Madrid
- De la Riva, Germán e Iribarren, Itsaso. (2016) *Acercarse al límite*. video, 18'14". Disponible en: <https://vimeo.com/158165548>
- Gerber Bicecci, Verónica. (2019) *La compañía*. Ed. Almadía, México.
- Longoni, Ana. (2010) *Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos en: Crenzel, Emilio. Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires. pp. 35 - 57
- Orazi, Romina. (2016) *Alud*, Instalación site-specific, Casa Nacional del Bicentenario. Bitácora de obra disponible en: <https://cnbcasatomada.wordpress.com/tag/orazi/org/pe/rutas/habanacantuta/iconos.html>
- Otaño, Malen y Otaño, Suyai. (2020) *Twin Otter T-78*. Ediciones Documenta, Córdoba.
- Ruiz, Tania Ximena. (2011-2014) *Procesión del silencio*. Escultura, medidas variables. Disponible en: <https://www.taniaximena.com/temporal/index.php/proyectos/procesion-del-silencio>
- Solà, Irene. (2021) *Canto yo y la montaña baila*. trad. de Concha Cardeñoso, Anagrama, Madrid.
- Vaquero Díaz, Roma. (2022) *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*, video, 5'. Disponible en: <https://vimeo.com/video/792732411> Contraseña: cuerpoypaisaje
- Ximena, Tania. (2013) *Hacia la cima del Iztaccíhuatl*, Pimienta Films y Canal 22, 26', 2013. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=st8h_3vq_7U&t=190s
- Wiesse, Ricardo. (2008) *Íconos*. Texto que acompañó la muestra Partes de guerra II. Cantuta. Cieneguilla - 27 junio 1995, curada por Gustavo Buntinx y Víctor Vich. 2008. *Micromuseo. Al fondo hay sitio*. Lima, Recuperado de <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanacantuta/iconos.html>

WHAT DOES THE MOUNTAIN WHISPER?

Emergence and Manifestations of a Mountain Range Through 8 Art Projects

Tania Puente

Contemplating the mountain, traversing its paths, living in its midst, feeling its presence, and hearing its whispers; gentle sounds that echo narratives of the past, present, and future. Seismic, attentive, complex, and interconnected. The following eight works are part of an affective curatorial exercise of artistic and poetic exploration around the mountain, understood as territory, refuge, agent, and ally. The mountain range emerges mainly from two approaches: in the mountain and on the mountain. These perspectives are further enriched by intersections involving fiction, scores, memory, the body, and ritual —its manifestation.

In the Mountains

Score I:

Put your feet on the ground
on one of the slopes of El Durazno
close to the *Janaypacha Huasi*

Direct your gaze and
and point the tip
of your fingers
to a mountain peak

Move as if
you could caress
the line where
earth and sky meet

Listen to how the contact sounds
Listen to how the mountain surrounds you
Make your way back home
savouring the sound.¹

1.

A few years ago, multidisciplinary artist Roma Vaquero Díaz (Argentina, 1982) initiated a project named *Escrituras ecosomáticas: Acción para construir un paisaje*. [Ecosomatic Writings: Action to Build a Landscape], exploring potential relationships between landscape and body through processes of co-creation involving humans, non-humans, and other agencies from an ecofeminist perspective. This exploration takes shape through performances, audiovisual works, installations, scores, and artist's books.

In this context, her work *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*² took place in 2022 in Aconquija, Catamarca, as part of the *Raíces* residency. For this video performance, Roma invited her partner in residence, Canadian artist Florencia Sosa Rey, with whom she shared the score of the site-specific action. Standing upright and dressed in black, their bodies glide across the mountainous landscape like Andean condors. They stretch out their arms like wings, and with their fingertips, they scan the horizon, moving about and inhabiting it, surrendering themselves to the ephemeral condition of the gesture of flight. Taking a distance from the oppressive and hegemonic framing of the landscape, for an afternoon, they set out to meet in the interstice that enables relationships of care and coexistence, sheltered by the aural thickness of the wind.

2.

Based on a similar experience that involves an embodied and emotional connection with the mountain, the artistic practice of Tania Ximena (Mexico, 1985) has prominently featured climbing. Between 2011 and 2013, Tania ascended the slopes of Iztaccihuatl to reach the glacier zone of the volcano, at an altitude of over 4000 metres. During this journey, through photographs, she documented the *nieves penitentes* —ephemeral, vertical, sharp, and elongated ice formations. These formations serve as a predictor of the impending extinction of a glacier.

¹ Roma Vaquero Díaz, Score I. Part of the work *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*. [Action to caress the mountains (Two Andean condors)]

² *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)* by Roma Vaquero Díaz can be viewed here: <https://vimeo.com/792732411> Password: cuerpoypaisaje

Guided by the question of how to translate an experience into an image, the penitents' documentation materialised in the form of ceramic sculptural figures. *Procession of Silence* (2011-2014) not only alludes to the name of one of the public celebrations of Holy Week, but also to the imminent disappearance of the glaciers. The clay mimics their shapes serving as both an indictment and a memorial—a ritualistic method to commemorate the existence of these ice masses.

3.

The alliance with the mountain also enables the ritualisation of the mourning process. *Twin Otter T-87* (2020) serves as a literary, visual, and performative artefact that presents the explorations, discoveries, and complicities between sisters Suyai and Malen Otaño (Argentina, 1984), and Cerro Paleta, located in Río Negro, southern Argentina. On August 7, 1977, during the last civil-military dictatorship, the de facto governor of Santa Cruz province, Antonio Carnaghi, along with his wife Miren Felder and four other passengers, perished in a plane crash on Cerro Paleta. Their plane, the Twin Otter T-87, crashed into the mountain due to bad weather. Nearly 40 years later, Malen and Suyai —the couple's granddaughters— embark on a journey to the mountain in search of the crash site, the wreckage, and the material and emotional narratives that the landscape, agencies, and non-human entities might unveil to them.

Through a conjunction of genres, including diary entries, photography, essays, performance and installations, *Twin Otter T-87* unfolds as the artists explore their family history from a somatic, critical, and intricate perspective. In this endeavour, they dispute the imposed silence surrounding the tragic event, engaging in a collaborative process of mutual redemption with the hill. As expressed in their diary, "The mountain protects me from heritage and history," a sentiment later reinforced by the assertion: "A family secret cannot hide a mountain" (Otaño y Otaño, 2020).

4.

In 1995, on the outskirts of Lima, Ricardo Wiesse (Peru, 1954), accompanied by a team of collaborators, intervened the hills of Cieneguilla. In a ritual act of denunciation, demand for justice, mourning, and offering, he created monumental silhouettes of ten Cantuta flowers. Each flower symbolises a victim of the *La Cantuta* case, in which nine students and a professor from the National University of Education Enrique Guzmán y Valle were abducted from the university premises and disappeared in an act of state terrorism in July 1992. Cieneguilla was the final site of the university students' clandestine graves, discovered in 1993.

With a dual visual approach, where the figures serve both as petals and gashes in the mountain, Ricardo points to and highlights the violence perpetrated on the bodies of the students and the desecrated territory. The silhouette—a key element in the visual representation of the disappeared in the context of human rights movements across Latin America—emphasises absence beyond anthropomorphic connections; in this instance, it is deployed as flower-bodies and wounds on the hill. Tracing the flowers on the site of the discovered remains involved inscribing a counter-narrative of power in response to official oblivion and impunity. Ricardo's cantutas were confined to a role of interaction primarily directed at the deceased, and to a very limited temporality—the earth and the wind were responsible for reabsorbing and dispersing the pigments. It functioned as both a mortuary ritual seeking rest for the victims, anchored to a specific site, and the omnipresent reinstantiation of their bodies in the wind through the scattering of cinnabar pigments. It posed a challenge to every limit and force the state might exert, representing a material and fleeting plea for justice.

5.

It's a matter of scale. Each stone is a potential mountain, as Roger Caillois suggests in *Piedras* [The Writing in Stones], his treatise on mineral agencies.³ In the case of *Alud* [Landslide] (2016) by Romina Orazi (Argentina, 1972), stone is substituted with a large-scale structure of wood, earth, and grass installed in an exhibition space.

Confronted with the seemingly abrupt and arbitrary emergence of this orographic form within a museum space, how do we engage with this evolving landscape? What disputes over space are being fought on an institutional, normative and, above all, anthropocentric terrain? Romina's work poses these questions as the scaled mountain flourishes: the thriving green shoots appear as representatives of a non-human uprising, complemented by a painting on the wall where the word 'create' is modified to give way to the prominence and affirmation of 'nurture.' Elevating the mountain becomes an act of care, a stance towards the Earth as a global garden, and, simultaneously, a reciprocal and collaborative effort, transforming these gestures of companionship into mutual expressions.

6.

Returning to Caillois' notion of the scale and potentialities of the mountain, it's essential to recognise that material tangibility is not a strict requirement for its existence. *Acercarse al límite* [Approaching the Limit] (2016) is a hybrid stage project that blends

³ Roger Caillois, *Piedras*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p. 95.

dance, circus, and performance art, developed by Itsaso Iribarren (Pamplona, 1981) and Germán de la Riva⁴ (Santander, 1977). In this performance, the mountain takes form through a dynamic staging centred around a pyramidal structure of three masts. The work unfolds as a choreographic conversation between two people: one physically on stage, while the other is present solely through their voice. This interaction puts the roles of mountaineer and artist in tension, highlighting the futile efforts imposed by the constraints of capital.

However, the concept of limits not only refers to those efforts deviating from productivity expectations; it also opens up reflections on the role of the body and how, through choreography, it brings forth a mountain. Itsaso's body becomes intertwined with the intangible form of the summit, embracing it, gliding down its slopes, and folding into its sinuosities. The body shapes a mountain, elevates a mountain, with care and attention, advocating for a refuge constructed within the realms of fiction.

7.

In the realm of fiction, we find *I sing and the mountain dances* (2019) by Catalan writer Irene Solà (Malla, 1990). By means of a fragmentary and polyphonic structure, the novel, set in the Pyrenees, narrates tales of the mountain conceived as a symbiotic and multi-species community. This diverse community includes human and non-human animals, clouds, fungi, mythological beings, minerals, plants, and lightning, among others.

Far from any bucolic approach or any attempt to romanticise nature, the voices in the first person articulate their distinct perspectives, interweaving a nuanced shared narrative. In *La colisión* [The Collision], the mountain emerges as an indeterminate subject, singular at times and multiple at others—an agency that asserts itself amid words and images, including diagrams illustrating the Earth's movements that give rise to mountain ranges. The birth of the mountains is painful, catastrophic and violent, but at the same time it is an inalienable and intrinsic part of naturoculture. Mountains are known to be habitats, living spaces, surfaces where life and death occur and, and despite their prolonged temporality, they are integral to a cycle marked by transformation.

⁴ *Acercarse al límite* by Itsaso Iribarren y Germán de la Riva can be accessed via this link : <https://vimeo.com/158165548>

8.

Following *La colisión* and its primal violence, we encounter the intermedial project *La compañía* [The Company] (2019) by Verónica Gerber Bicecci (Mexico, 1981)⁵ —a distinctive kinship and narrative marked by the suffering for the mountain-community. The focus of this project is the town of San Felipe Nuevo Mercurio, located in the lower highlands of the state of Zacatecas in central Mexico. From the 1940s to the 1970s, mining dominated San Felipe, but as the mine was gradually abandoned, leaving behind extractive devastation, the town plunged into poverty.

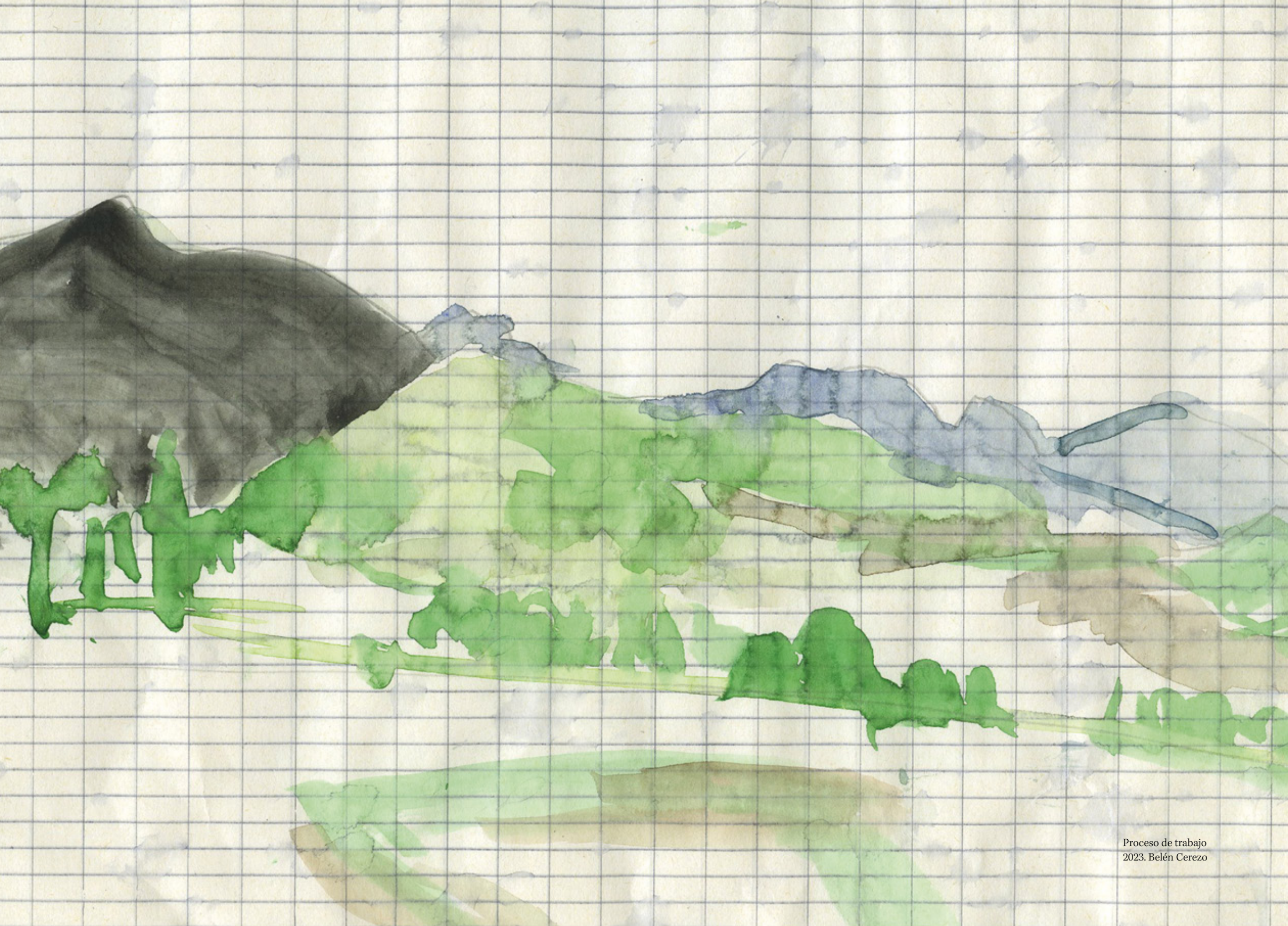
In *La compañía*, Verónica brings together references situated in both the physical and cultural territory of Zacatecas, assembling a spectral artefact associated with the narrative of eco-terror. Drawing inspiration from *El huésped* [The Guest], a story by Zacatecan writer Amparo Dávila, where two women and their children face the terror of a monstrous being brought home by the husband, Verónica reimagines the threat as *La compañía*. The narrative is accompanied by black and white photographic images depicting the aftermath of mining in the territory, interspersed with images of stones and geometric diagrams from *La máquina estética* [The Aesthetic Machine], a 1970s avant-garde project by artist Manuel Felguérez, a native of Zacatecas, in collaboration with Mayer Sasson. This project employed computerised machines to generate images. Additionally, the work is enriched by a polyphonic narrative employing de-appropriationist strategies, featuring quotes from various sources that collectively construct a complex image of the violence and dispossession of mining exploitation.

The depiction offered by *La compañía* is bleak. The territory reveals itself as a palimpsest, susceptible to accumulating wounds, giving rise to mountains of ruins. However, there are avenues for regeneration, lives finding their way through the fissures to mend and heal the land, with plants and animal allies in action. Latent life experiences become promises for the future.

References

- Buntinx, Gustavo. (2014) *Entre la tierra y el mundo. Las cantutas de Ricardo Wiesse* en Botey, Mariana y Medina, Cuauhtémoc. *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*. Siglo XXI, México. pp. 176 - 202
- Caillois, Roger. (2006) *Piedras*. Ediciones Siruela, Madrid
- De la Riva, Germán e Iribarren, Itsaso. (2016) *Acercarse al límite*. video, 18'14". Disponible en: <https://vimeo.com/158165548>
- Gerber Bicecci, Verónica. (2019) *La compañía*. Ed. Almadía, México.
- Longoni, Ana. (2010) *Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos en: Crenzel, Emilio. Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires. pp. 35 - 57
- Orazi, Romina. (2016) *Alud*, Instalación site-specific, Casa Nacional del Bicentenario. Bitácora de obra disponible en: <https://cnbcasatomada.wordpress.com/tag/orazi/org.pe/rutas/habanacantuta/iconos.html>
- Otaño, Malen y Otaño, Suyai. (2020) *Twin Otter T-78*. Ediciones Documenta, Córdoba.
- Ruiz, Tania Ximena. (2011-2014) *Procesión del silencio*. Escultura, medidas variables. Disponible en: <https://www.taniaximena.com/temporal/index.php/proyectos/procesion-del-silencio>
- Solà, Irene. (2021) *Canto yo y la montaña baila*. trad. de Concha Cardeñoso, Anagrama, Madrid.
- Vaquero Díaz, Roma. (2022) *Acción para acariciar las montañas II (Dos cóndores)*, video, 5'. Disponible en: <https://vimeo.com/video/792732411> Contraseña: cuerpoypaisaje
- Ximena, Tania. (2013) *Hacia la cima del Iztaccíhuatl*, Pimienta Films y Canal 22, 26', 2013. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=st8h_3vq_7U&t=190s
- Wiesse, Ricardo. (2008) *Íconos*. Texto que acompañó la muestra Partes de guerra II. Cantuta. Cieneguilla - 27 junio 1995, curada por Gustavo Buntinx y Víctor Vich. 2008. *Micromuseo. Al fondo hay sitio*. Lima, Recuperado de <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanacantuta/iconos.html>

⁵ An excerpt from *La compañía* can be downloaded directly from the artist's website via the following link: <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-compania-the-company>



BIOS



Rosario Ateaga

Santiago, Chile, 1983

Artista Visual, Magíster en Artes Visuales (Universidad de Chile), PEI: Programa de Estudios Independientes/ Máster en Estudios Museísticos y Teoría Crítica (UAB|MACBA). Ha desarrollado un trabajo en torno a las ruinas por medio de las imágenes. Ha participado en proyectos de investigación, escritura y colaboración con otras artistas para pensar juntas la visualidad y el pensamiento crítico. Ha sido parte de colectivos artísticos y de Espai Colona, una oficina curatorial internacional. Actualmente vive y trabaja en Chiloé. Es directora del Cecrea de Castro, un Centro de Creación donde las prácticas pedagógicas convergen desde las artes, las ciencias y las tecnologías. Trabaja con una red y comunidad de aprendizaje a través de la mediación, la performatividad y el hacer como práctica artística.

Visual Artist, MA in Visual Arts (University of Chile), PEI: Independent Studies Programme/Master's in Museum Studies and Critical Theory (UAB|MACBA). Her artistic focus revolves around the exploration of ruins through images. Engaging in collaborative projects, research, and writing with fellow artists, she contributes to discussions on visuality and critical thinking. She has been part of art collectives and Espai Colona, an international curatorial office. Currently residing in Chiloé, she serves as the director of Cecrea de Castro, a Creation Centre that converges pedagogical practices from the arts, sciences, and technologies. Through mediation, performativity, and artistic practices, she cultivates a network and learning community.

Belén Cerezo

Vitoria-Gasteiz, España, 1977

Artista, investigadora y profesora. Desde 2022, se desempeña como investigadora postdoctoral María Zambrano en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, Bilbao, y ha sido profesora asociada de Fotografía en la Universidad de Nottingham Trent, donde llevó a cabo su investigación de doctorado, 2015. Cerezo realiza instalaciones audiovisuales, vídeos y fotografías. Su trabajo examina el funcionamiento de las imágenes y atiende a la transición de un modelo representacional a uno performativo que explora las nuevas formas de acción, relación y práctica que generan las imágenes. Desde 2017, su principal línea de investigación parte de su encuentro con la obra de la escritora brasileña Clarice Lispector. Entre sus trabajos más recientes destacan: exposición *Lo vivo y las cosas*, Torre de Ariz, Basauri, 2023; publicación *Seeing Bodies*, 2020; la muestra colectiva *Mitos del Futuro Próximo*, en TEA, Tenerife, 2019; proyecto colectivo *Un triángulo_tres vértices_ser rizoma*, Eskualdea, Álava, 2019, *A Pool of Light*, The Collection, Lincoln, 2019, residencia en el Noreste de Brasil en BOLIDE 1050, 2018, exposición individual *Viviendo el día*, en CC Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2018 y *Rehearsing Memory*, Belton 2015, encargo para Belton House, The National Trust, 2015.

Artist, researcher and teacher. Since 2022, she has been a María Zambrano postdoctoral researcher at the Faculty of Fine Arts of the UPV/EHU, Bilbao, and has been an associate lecturer in Photography at Nottingham Trent University, where she completed her PhD research in 2015. Cerezo produces audiovisual installations, videos, and photographs. Her work delves into the mechanics of images, exploring the shift from a representational to a performative model, investigating the new forms of action, relation, and practise that images generate. Since 2017, her primary research focus has been inspired by the works of the Brazilian writer Clarice Lispector. Her recent works include the exhibition *Lo vivo y las cosas* [The Living and the Things] at Torre de Ariz, Basauri, in 2023, the publication *Seeing Bodies* in 2020, the group show *Mitos del Futuro Próximo* [Myths of the Near Future] at TEA, Tenerife, in 2019, the group project *Un triángulo_tres vértices_ser rizoma* [A Triangle_Three Vertices_Being Rhizome] at Eskualdea, Álava, in 2019, *A Pool of Light* at The Collection, Lincoln, in 2019, a residency in Northeast Brazil at BOLIDE 1050 in 2018, the solo exhibition *Viviendo el día* [Living the Day] at CC Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, in 2018, and *Rehearsing Memory*, Belton 2015, commissioned for Belton House, The National Trust, in 2015.

www.belencerezo.net

Mariairis Flores

Marchigüe, Chile, 1990

Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente, se desempeña como cocuradora de Espacio218; investigadora y asistente curatorial de la retrospectiva *Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria* (1979-2020) curada por Nelly Richard; colabora en las revistas Artforum y Artishock y desarrolla la investigación Fondart: Bajo el signo mujer, dedicada a las exposiciones de mujeres artistas chilenas realizadas entre 1973-1991. Ha trabajado como coordinadora de la Galería BECH. Se ha desempeñado en diversos proyectos de arte contemporáneo desde el feminismo, la curatoría, la escritura y la gestión. Coeditó, junto con Varinia Brodsky, el libro *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*; (MINCAP). Es autora de *Desbordar el territorio* (2016), publicación desarrollada con la artista Seba Calfuqueo. Como investigadora, formó parte del proyecto web www.carlosleppe.cl; del libro y video *Arte y política 2005-2015* (fragmentos); de la exposición *Mezza: Archivo liberado* y del proyecto *Documentos Chilenos del S.XX – XXI* del ICAA – MFAH en colaboración con Fundación AMA.

BA and MA in Art Theory and History from the University of Chile. Currently, serves as a co-curator of Espacio218; researcher and curatorial assistant for the retrospective *Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria (1979-2020)* [Lotty Rosenfeld: Crossroads of Memory (1979-2020)] curated by Nelly Richard; collaborates in the magazines Artforum and Artishock and is involved in the FONDART research project: *Bajo el signo de mujer* [Under the sign of women] dedicated to exhibitions by Chilean women artists from 1973-1991. She has worked as coordinator of the BECH Gallery and has contributed to various contemporary art projects in the fields of feminism, curatorship, writing and management. She co-edited with Varinia Brodsky, the book *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020* [Women in the visual arts in Chile 2010-2020].(MINCAP). She is the author of *Desbordar el territorio* [Overflowing the Territory] (2016), a publication developed with the artist Seba Calfuqueo. As a researcher, she was part of the web project www.carlosleppe.cl; of the book and video *Arte y política 2005-2015* (fragmentos) [Art and Politics 2005-2015 (fragments)]; of the exhibition *Mezza: Archivo liberado* [Mezza: File released] and of the project *Documentos Chilenos del S.XX – XXI* [Chilean Documents from the 20th - 21st Century] of the ICAA - MFAH in collaboration with Fundación AMA.

María/Rosario Montero

Santiago, Chile, 1978

Artista-investigadora. Doctora en Estudios Culturales (Goldsmiths College), MFA (Universidad de Chile) y Master en Antropología Digital (UCL). Artista-investigadora feminista, se interesa en cómo las estructuras de poder afectan las representaciones sobre el paisaje, la identidad y el territorio. Problematisa estos temas desde una perspectiva teórico-práctica, considerando el pensar, sentir y hacer como partes relevantes de la producción de conocimiento. Realizó su primera muestra individual en la Galería CCE (Chile) en 2004 y ha participado en varias exposiciones en Chile, China, México, España, Reino Unido, Holanda y Venezuela, entre otros países. Ha sido beneficiaria en varias ocasiones de becas de producción del gobierno de Chile (Fondart). Recibió la Beca Arte CCU, como reconocimiento a su trayectoria, así como una beca para realizar un postdoctorado en el Instituto de Estética (PUC). Su trabajo es parte de la selección de fotógrafos chilenos contemporáneos para 02 / CNCA (2010) y C Photo edition, *New Latin Look* curada por Martin Parr (2012). En la actualidad, vive en Santiago de Chile y es parte del colectivo de arte Agencia de Borde.

Artist-researcher. PhD in Cultural Studies (Goldsmiths College), MFA (University of Chile) and MA in Digital Anthropology (UCL). As a feminist artist-researcher, she explores how power structures influence representations of landscape, identity, and territory. Her approach involves a theoretical-practical perspective, emphasising the significance of 'thinking, feeling, and doing' as relevant parts of knowledge production. She held his first solo exhibition at the Galería CCE (Chile) in 2004 and has showcased her work in various exhibitions in Chile, China, Mexico, Spain, United Kingdom, Holland, and Venezuela, among other countries. She has received several production grants from the Chilean government (FONDART), the CCU Art Scholarship in recognition of her career, as well as a scholarship for a post-doctorate at the Institute of Aesthetics (PUC). Her work is part of the

selection of contemporary Chilean photographers for 02 / CNCA (2010) and C Photo edition, *New Latin Look* curated by Martin Parr (2012). She currently resides in Santiago de Chile and is a member of the art collective Agencia de Borde.

www.rmp.cl
www.agenciadeborde.com

Celeste Rojas Mugica

Santiago, Chile, 1987

Artista visual, fotógrafa y cineasta, Máster en Creación cinematográfica de la Elías Querejeta Zine Eskola - UPV (País Vasco). En su obra investiga sobre las relaciones entre memoria, violencia e imaginarios sobre el territorio. Trabaja con las imágenes y los archivos como materia de experimentación en torno a sus usos sociales y su potencia política, situando su práctica en los bordes entre la ficción y el documento. Ha recibido diversos apoyos, entre los que se encuentran los Hubert Bals Fund (Países Bajos); Fondart (Chile); Fondo Audiovisual (Chile); *Becar Cultura*, Ministerio de Cultura (Argentina); Fondo Nacional de las Artes (Argentina) y Deutsch Art Council Fund (Italia); entre otros. Ha sido reconocida con los Premio Nacional de Fotografía Joven (Chile, 2017), Premio Bienal Arte Joven de Buenos Aires (Argentina, 2017), Premio a la Creación Latinoamericana Bienal de Imagen en Movimiento (Argentina, 2018) y Premio Ars Electronica para artistas chilenos (Austria, 2021). Recientemente, ha exhibido su obra en DocLisboa (Portugal), Ars Electronica (Austria), Les Rencontres d'Arles (Francia), Bienal de Imagen en Movimiento (Argentina), Festival de Cine de San Sebastián (España), Bienalsur y FICValdivia (Chile), entre otros.

Visual artist, photographer and filmmaker, Master's in Film Creation at the Elías Querejeta Zine Eskola - UPV (Basque Country). In her work, she investigates the relationship between memory, violence, and imaginaries of territory. Employing images and archives as materials for experimentation, she explores their social uses and political potency, navigating the boundaries between fiction and documentation. She has received several grants, including the Hubert Bals Fund (Netherlands); FONDART (Chile); Fondo Audiovisual (Chile); BECAR from the Ministry of Culture (Argentina); Fondo Nacional de las Artes (Argentina) and Deutsch Art Council Fund (Italy), among others. She has been recognised with the Premio Nacional de Fotografía Joven [National Young Photography Award] (Chile, 2017), Buenos Aires Biennial Young Art Award (Argentina, 2017), Premio a la Creación Latinoamericana Bienal de Imagen en Movimiento [Latin American Creation Award, Biennial of the Moving Image] (Argentina, 2018) and Premio Ars Electronica para artistas chilenos [Ars Electronica Award for Chilean artists] (Austria, 2021). Her recent exhibitions include DocLisboa (Portugal), Ars Electronica (Austria), Les Rencontres d'Arles (France), Bienal de Imagen en Movimiento [Biennial of the Moving Image] (Argentina), Festival de Cine de San Sebastián [San Sebastian Film Festival] (Spain), BIENALSUR and FICValdivia (Chile), among others.

www.celesterojasmugica.com

Tania Puente

Ciudad de México, México, 1988

Curadora, traductora e investigadora. Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Actualmente, cursa el doctorado en Teoría Comparada de las Artes en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Magister en Curaduría en Artes Visuales por la UNTREF y Licenciada en Letras Hispánicas por la UNAM, México. Participante de la décima edición del Programa de Artistas de la Universidad Di Tella, 2018. Recientemente, curó junto a Alma Laprida, Maia Navas, Jenny Ramirez y Ana Mora la exhibición *Al conjuro de este código*. Ha desempeñado labores de curaduría, investigación y gestión de manera independiente y en galerías y museos como waldengallery (2016-2020, Bs. As.), el Museo de Arte Moderno (2013-2015, CDMX) y el Museo Nacional de Arte (2010-2011, CDMX). Publica de manera frecuente en revistas especializadas en arte, como GASTV, Revista de la Universidad, Otra Parte y Museo. Su trabajo aborda las prácticas artísticas en el espacio público, los residuos urbanos, la ruina y los intersticios y la potencia del Tercer Paisaje.

Curator, translator and researcher based in Buenos Aires, Argentina. Currently pursuing a PhD in Comparative Theory of the Arts at the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). MA in Visual Arts Curatorship from UNTREF and BA in Hispanic Literature from UNAM, Mexico. Participant in the tenth edition of the Di Tella University Artists' Programme, 2018. Recently, she co-curated the exhibition *Al conjuro de este código [Under the Spell of this Code]* alongside Alma Laprida Maia Navas, Jenny Ramirez and Ana Mora. She has carried out curatorial, research and management work independently and in galleries and museums such as waldengallery (2016-2020, Bs. As.), the Museo de Arte Moderno (2013-2015, CDMX) and the Museo Nacional de Arte (2010-2011, CDMX). She frequently publishes in art magazines such as GASTV, Revista de la Universidad, Otra Parte and Museo. Her work focused on artistic practices in public space, urban waste, ruin and interstices and the power of the Third Landscape.

Catalina Valdés

Ciudad de México, México, 1979

Doctora en historia del arte, trabaja como investigadora y curadora independiente. A través de su trabajo, explora la intersección entre historia del arte e historia de las ciencias naturales, enfocándose principalmente en la cultura visual y material de Chile y Latinoamérica desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad. Sus principales objetos de estudio son las representaciones visuales de la naturaleza, las que aborda tanto desde su dimensión material como en sus alcances artísticos y socioambientales. Vive actualmente en la Sierra de la Mantiqueira, Brasil, donde desarrolla un proyecto de cultivo y conservación del bioma Mata Atlántica.

PhD in art history, she works as a researcher and independent curator. Her work delves into the intersection of art history of art and natural sciences, focusing primarily on the visual and material culture of Chile and Latin America spanning the 19th century to the present day. Her main areas of investigation revolve around the visual representations of nature, addressing them in both their material dimensions and in their artistic and socio-environmental scope. She currently lives in Serra da Mantiqueira, Brazil, where she is developing a project for the cultivation and conservation of the Mata Atlântica biome.

¿Cómo se siente la noche? ¿Qué susurra la montaña? ¿Dónde comienza el río? Esta publicación se articula a partir de la observación de nuestras prácticas artísticas y se impulsa por un interés común por sentipensar-juntas otras formas de relacionarnos, reflexionando sobre la representación de nuestros territorios desde una aproximación ecofeminista. Belén Cerezo, María/Rosario Montero y Celeste Rojas Mugica construyen este recorrido que reúne imágenes y textos compartidos junto a las pensadoras Mariairis Flores, Tania Puente y Catalina Valdés. Además, incluye a un grupo de artistas y disidencias de diversas latitudes, quienes fueron parte de los encuentros abiertos de este proyecto desarrollado a lo largo de los años 2022 y 2023.

How does the night feel? What does the mountain whisper? Where does the river begin? This publication emerges from the observation of our artistic practices and is driven by a shared interest in sentipensar together, exploring alternative ways of relating to one another and reflecting on the representation of our territories through an ecofeminist lens. Belén Cerezo, María/Rosario Montero, and Celeste Rojas Mugica shape this journey, bringing together shared images and texts with thinkers Mariairis Flores, Tania Puente, and Catalina Valdés. It also includes a diverse group of artists and dissidents from various regions, who participated in this project's open meetings developed over the years 2022 and 2023.