
Resumen: Este artículo examina las obras de siete artistas contemporáneas (Adriana Bustos, Carolina Caycedo, Seba Calfuqueo, Zoe Leonard, Eva Lootz, Emiliya Škarnulyte y Cecilia Vicuña) para las cuales los ríos y la fluvialidad constituyen un eje temático, una inspiración poética y un área de lucha fundamental. Revisando y comparando sus diversos enfoques teóricos, políticos y estéticos, el artículo explora cómo todas ellas representan, habitan y recorren el río abordando cuestiones más amplias de sostenibilidad medioambiental, memoria cultural y luchas por la justicia social. El conjunto de las obras que vemos aquí nos presenta una re-territorialización material y simbólica del río que nos resitúa en el plano del ser, en la dimensión temporal de las culturas indígenas y en el presente del combate político por el derecho al agua. La perspectiva estética y política que emerge de esta constelación de obras y estilos recibe aquí el nombre de *femifluvialidad*. Dicho concepto se refiere a la interconexión de elementos naturales y culturales en las obras aquí analizadas, enfatizando el carácter feminista de la articulación de geomorfologías, ontologías, energías biofísicas y poéticas, identidades pasadas y presentes, y cosmologías que las singulariza.

Palabras clave: *Femifluvialidad* - Río - Extractivismo - Colonialidad - Derecho al agua - Arte contemporáneo - Cosmovisiones - Flujos - Entidades jurídicas naturales - Re-imaginación medioambiental

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 144-145]

⁽¹⁾ Sara (Sally) Gutiérrez Dewar es Artista visual graduada en Bellas Artes (UCM), Cineasta (Masters in Media Studies, New School University), Doctora en Humanidades (Universidad de Murcia), e Investigadora con una experiencia internacional vinculada al arte contemporáneo. Imparte docencia en la Escuela de Arquitectura, Diseño e Ingeniería de la Universidad Europea de Madrid y en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. En paralelo a su carrera artística, ha impartido más de 50 conferencias, charlas y talleres, y ha participado en más de 20 congresos y seminarios. Es parte del grupo de investigación *Innovations in Methodologies and Syllbus: digital humanities and Philippine Literature*. Asimismo, ha sido miembro de varios grupos de Investigación no universitarios: “Península. Procesos Coloniales y Prácticas Artísticas y Curatoriales”, vinculado a la UAM y al MN-CARS; “Decolonizando las estéticas y el conocimiento”, vinculado a Matadero Madrid y Goldsmiths University of London; “El patio”, vinculado a Matadero Madrid”; y “La Escuela

Perturbable”, vinculado al Museo Reina Sofía y a la Facultad de Bellas Artes, UCM. Ha expuesto en galerías, festivales, Museos y Centros de Arte Contemporáneo de reconocido prestigio nacional e internacional. Algunos ejemplos son: El Museo Reina Sofía, Matadero, Casa Encendida, Tabacalera, Conde Duque, Casa Asia, Fundación BBVA, ARCO, Metro Madrid, galería Liquidación Total, galería la Fábrica, galería Oliva Arauna y galería Formato Cómodo (Madrid), Kunstwerke, Podewil, Museo Gropius Bau, galería Kamm, galería Wohnmaschine, Kino Babylon Mitte y la Akademie der Künste de Berlin, (Berlin) Museo Fragnera en Praga, galería Erhard y galería ART en Dresden, Underwood Street gallery, ICP y SOAS (Londres), Jeu de Paume, Paris, PS1, el espacio de LMCC en las Torres Gemelas, Parker’s Box gallery, Rotunda gallery, Municipal Art Gallery, Whitebox gallery y el Whitney Museum Study program (Nueva York), etcétera. Actualmente prepara dos proyectos de arte e investigación centrados en el estudio de entornos naturales y en qué modo se habitan y se defienden, y un proyecto de fotografía + texto.

1. Introducción: Agua, ríos, arte anfibio y femifluvialidad

1.1. Agua y ríos

Encuentros. Orillas. Meandros. Ecologías líquidas. Palabras de río para la escritura. Peces. Cadáveres flotantes. Veneno. Cultura anfibia. Deidades de río. Criaturas híbridas que respiran bajo el agua. Lodo. Turbulencias. Mosquitos. Marañas.

El agua es uno de los cuatro elementos cardinales para algunas culturas, junto con la tierra el aire y el fuego. Cielo y tierra representan lo permanente; el agua y el fuego las fuerzas del cambio. El elemento líquido se asociaba a las transformaciones lentas capaces de erosionar hasta lo más sólido; sin forma definida, el agua se adapta a cualquier forma y se escapa de ella. La mayoría de los modos de vida se basan en el agua y los seres humanos, como nos recuerda la teórica feminista Astrida Neimanis, somos un depósito de aguas en tránsito. Constantemente consumimos y producimos fluidos: bebiendo, chupando, orinando, sangrando, eyaculando, llorando, amamantando... Nos percibimos como materia sólida, pero estamos más cerca de ser esponja de mar o niebla que piedra (Neimanis, 2017: 53).

Este texto se centra en el río, del que han surgido algunas de las primeras metáforas acerca del tiempo y de la muerte y tantos de nuestros saberes ancestrales. Fluvialidad implica vitalidad: vías en el espacio y en el tiempo, pero no vías inertes y estáticas sino vías que fluyen. El río es un camino que se mueve. A lo largo de la historia los ríos han trazado fronteras y sostenido redes de transporte cuando no existían infraestructuras. Podríamos decir que no solo han hecho posible la existencia física de la humanidad sino también su existencia simbólica, brindándonos formas de territorialización y la primera y aún más importante metáfora para comprender el tiempo, la vida y la muerte. Mucho antes de convertirse en esa cinta de agua romantizada y sobreexplotada como recurso, el río es y ha sido un sistema que une las montañas donde nace con las corrientes subterráneas, los afluentes, las

marismas, los meandros y orillas, la desembocadura y el mar, pero, además, es un vasto ecosistema simbólico, un flujo de significados del que se han nutrido culturas indígenas y del que siguen bebiendo luchas activistas contemporáneas.

Los ríos que pueblan este texto son el Amazonas, el Río Bravo-Río Grande, el Río Cautín, el Arroyo Chimiray, el Guadalquivir, el Maipo, el Mapocho, el Magdalena, el Orinoco, el Río Paraná, el Pilcomayo, el Río de la Plata, el Río Putumayo, el Río Negro, el Solimões y el Río Urubamba. Las artistas que aquí se presentan se han acercado a estos ríos para desarrollar junto a ellos sus obras y son: Adriana Bustos (1964, argentina), Seba Calfuqueo (1991, chilena), Carolina Caycedo (1978, colombiana/ inglesa afincada en Los Ángeles), Zoe Leonard (1961, norteamericana), Eva Lootz (1940, austriaca afincada en España), Emilija Škarnulytė (1987, lituana) y Cecilia Vicuña (1948, chilena).

Antes de empezar nuestro viaje fluvial, no podemos dejar de recordar el contexto de violencia por el que va a discurrir. El trasfondo de las obras, a veces su temática y su propia estructura, incluye cadáveres flotando en la corriente, comunidades indígenas desplazadas a causa del envenenamiento de las aguas, desvíos y apresamientos de ríos, fronteras mortíferas trazadas sobre cauces ancestrales, infraestructuras contaminantes para beneficio privado, e incluso el sufrimiento específico de niños muertos hace siglos o hace apenas unas décadas.

1.2. Arte anfibio y femifluvialidad

Muchas de las obras e investigaciones a las que nos referimos en este ensayo se acercan al concepto de la investigación “sentipensante” de Orlando Fals Borda (1986). El sociólogo colombiano desarrolló esta idea durante su trabajo con campesinos y grupos indígenas en Colombia¹, donde se dio cuenta de que gran parte de su praxis cotidiana surgía tanto de sus conocimientos técnicos y de experiencias como de sus emociones y relaciones con la tierra y la comunidad. Pensar y sentir no se diferenciaban. Fals Borda plantea una nueva forma de investigar, muy cercana al tipo de proyectos aquí recogidos, en la que se yuxtaponen los planos cognitivos, de pensamiento racional/experiencial con los sentimentales. A partir de las escuchas y conversaciones con comunidades a las que denomina ‘riberanos’, enfatizando así la identidad propia de su forma de vida, acuña el término ‘cultura anfibia’, que se refiere a una forma de adaptación al entorno fluvial, término que también nos interesa. La cultura anfibia:

...contiene elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que tienen que ver con los ríos, caños, barrancos, laderas, playones, ciénagas y selvas pluviales; incluye instituciones afectadas por estructuras ecológicas (Fals Borda, 1979b: 21).

Por analogía con este concepto de ‘cultura anfibia’, podríamos hablar de un ‘arte anfibio’, ya que articula todas las dimensiones mencionadas por Fals Borda en un plano de formas estéticas y luchas activistas, que en sí mismo consistiría en una especie de identidad ribe-rana, una forma de pensar, sentir, crear, y combatir con, en y en torno al río.

Con *femifluvialidad* nos referimos a una perspectiva feminista expandida que no se limita al género ni en su objeto, ni en su enfoque, ni en el alcance de sus luchas, sino que se desborda por todos los afluentes transversales del combate medioambiental, transfeminista, anti-racista y de clase. Hablamos de mujeres, ya sean cis o trans, cuya forma de estar situadas en el mundo, desde subjetividades sensoriales y empáticas que influyen y empapan su arte y su pensamiento, podría describirse en términos de fluvialidad. El río proporciona no tanto una temática como una poética y un compromiso, incluso una ontología y cosmología desde donde situarnos².

Las artistas que aparecen en este texto comparten una dimensión de femifluvialidad como comunidad cognitiva y artística que uniría implícitamente todas las obras que vamos a ver aquí, más allá de influencias o temáticas comunes. El objetivo de este texto no es un análisis exhaustivo; no es posible incluir a todas las artistas que cabría englobar dentro de los conceptos desarrollados aquí, ni siquiera es posible abordar de forma exhaustiva todas las obras de las artistas mencionadas. Se trata más bien de *bajar al río* y sentarnos a pensar, escuchar y compartir.

2. Nacimientos del río: el ser del agua

2.1. Eva Lootz: el río como ontología poética

Todos los ríos nacen en alguna parte. A veces su nacimiento es plural: arroyos y deshielos en las montañas se juntan, encuentran un cauce y empiezan su recorrido. Cecilia Vicuña y Eva Lootz comienzan su trayectoria fluvial desde lo que podríamos llamar el nacimiento del ser-río y un 'hacer mundo'. Para Lootz, "antes que las ideas como guías de los destinos humanos están los elementos de la tierra y sus propiedades"; las materias "hacen mundo y prefiguran la historia del género humano" (Lootz, 2016). Desde esta premisa, que es materialista porque se remite al ser de la materia, la obra de Eva Lootz discurre como una ontología poética que nos recuerda lo que los heideggerianos llamarían una búsqueda de los caminos perdidos del ser, con la salvedad de que estos caminos son vías fluviales y para Lootz "ser" es "ser-agua". El corazón de la búsqueda de Eva Lootz se sumerge en la materialidad del agua, o más bien en cómo el agua nos hace repensar la materialidad, la corporeidad y el ser³. El interés de Lootz por el río es intelectual, emocional, político y simbólico; un fluir que no se debe encapsular: "la esencia del agua es estar en movimiento y, en ese moverse, lavarlo todo. Sin embargo, aquello que el agua no puede lavar es a sí misma. No puede actuar en el autoencierro de la entidad, en la auto clausura" (Lootz, 2024).

Los ríos y su 'autoencierro' o apresamiento han sido estudiados en la obra de Lootz desde finales de los años 1970, cuando dirigió su interés a "conductos de agua proveedores de agua potable (Canal de Isabel II, Madrid), cuencas hidrográficas (ríos de la Península Ibérica) y oasis en vías de desaparición (Quillagua en la región de Antofagasta en Chile)" (Mantecón, 2015). *Bajo Guadalquivir 272-1* (2009) es un ejemplo de una de las obras dedicadas al control de los ríos; se trata de una escultura blanca, biomórfica, elegante y

abstracta, de 150cm de altura y 50cm de diámetro. Vemos una serie de pliegues ondulados, apilados, formando una columna, que podría ser blanda al parecer telas que se funden sobre sí mismas, pero que, al contrario, convierte el agua en la materia sólida por excelencia; está hecha de mármol de macael. Nos sorprende saber que, con un guiño algo irónico, se trata de una traducción tridimensional digital y literal de datos recogidos sobre las lecturas de las transformaciones del río Guadalquivir. La pieza *Cuenca suspendida II* (2009) es completamente diferente, aunque de nuevo juega magistralmente con materialidades y metáforas. Consiste en una lámina suspendida en el aire que representa una cuenca hidrográfica: un río y sus afluentes como venas y ramificaciones. El proceso es el siguiente: la lámina-escultura se coloca en el suelo, se rodea de arena de sílice, se eleva y queda suspendida sobre los huecos que deja en la arena, de modo que la sombra de la plancha-río se proyecta sobre la arena y sobre el hueco que dejó el río, creando dos huellas: una doble ausencia y presencia.

Desde su juventud Lootz se ha mostrado crítica con la dualidad del pensamiento occidental y se ha posicionado claramente a favor de un arte crítico y comprometido. Cuando se le preguntó por la yuxtaposición entre sus preocupaciones antropológicas y las políticas decoloniales constata “el fracaso de todos nuestros programas civilizatorios” y añade que el arte tiene que contribuir a crear “una consciencia expandida y con ello otra forma de vivir”. Sigue diciendo “Decía Nietzsche en su Zaratustra: ¡Cuidado que no os aplasten las estatuas cuando caigan! Yo diría: ¡Cuidado que no os aplasten los corrimientos de tierras de las montañas de dolor de las que está lleno Occidente!” (Lootz, como se citó en Rodríguez Ponga, 2002: 77).

La artista nos *cuenta el río* mediante grandes lenguas como ríos en los suelos (o ríos como lenguas), fragmentos de embarcaciones blancas que asoman de las paredes, narrativas nunca completas ni lineales, así como textos sobre el agua, verbos de neón y poemas-haikus troquelados en fieltro (*Agua es el nombre futuro de la sed* o *El nombre de la gota que colma el vaso*). Vemos instalaciones que incluyen fotografías, esculturas, vídeos, esquemas dibujados en las paredes y textualidades materializadas en diversos formatos, además de series de dibujos llenos de alusiones a sus múltiples intereses, pensamientos e investigaciones. Varias décadas de un discurso fluvial continuo que, como el río, no se detiene. El río se convierte en un saber (*Ver Figuras 1 y 2*).



1



2

Figura 1. *Cuenca suspendida II*. 2009. Dibond, arena de sílice, cable de acero, poleas y argollas. Dimensiones variables. Eva Lootz. Exposición: “Hacer como quien dice: ¿y esto qué es?”. Museo Reina Sofía (©Fotografía: Eva Lootz. Fuente: cortesía de la artista). **Figura 2.** *Bajo Guadalquivir 272-1*. 2009. Escultura digital, mármol de macael. 170 x 95 cm. Eva Lootz. Exposición: “Hacer como quien dice: ¿y esto qué es?”. Museo Reina Sofía (©Fotografía: Eva Lootz. Fuente: cortesía de la artista).

2.2. Cecilia Vicuña: cosmovisiones del agua

Por su parte, la poeta, artista y activista chilena Cecilia Vicuña, precursora del arte conceptual precario, del *land art* y del ecofeminismo, lleva décadas explorando una conexión con el ser de la tierra que nace de los saberes indígenas y busca transformar acción y pensamiento, desembocando en última instancia en las luchas por el agua y los derechos de las poblaciones autóctonas. La artista “valora la dimensión ritual, medicinal, sanadora o chamánica del arte, cuya función no es colonizar o poseer, sino propiciar modificaciones en las estructuras tanto microscópicas (fenómenos no visibles) como macroscópicas (experiencias físicas perceptibles)” (Ca2m.org, 2021).

La delicada e intensa obra de Vicuña se mueve entre poesía, dibujo, pintura, performance, video, sonido y escultura. La lucha por el agua aparece en varias de sus obras, pero también el acercamiento físico y espiritual al ser del agua y a sus deseos. En sus palabras: “No es un deseo nuestro escuchar el agua, el agua desea ser oída. [...] los atacameños dicen que el agua nace del sonido” (artishockrevista.com, 2016). Miguel López, curador de su exposición *Soñar el Agua*, MALBA (2023) escribió un texto en forma de carta para el catálogo de Cecilia Vicuña, en el que se cuestiona cómo abordar en poco tiempo y espacio el universo de Vicuña:

“Me pregunto cómo escribir algo que permita acompañar la complejidad y vastedad de esos inventos tuyos que abrigan la potencia de lo indecible y lo inconcebible. Esa dimensión expansiva de tu creación es lo que en adelante llamaré tu poética: una poética sensual, vagabunda, que fertiliza la tierra y combate el miedo de ser luz” (López, 2023).

La instalación-performance-poesía-ofrenda de Vicuña, *Quiipu⁴ Mapocho*, expuesta en *Movimientos de Tierra*, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (2017), nace de sus reflexiones sobre la cosmovisión indígena, y físicamente empieza en la cordillera de los Andes, para desembocar en el Río Maipo. Vicuña recuerda desde su infancia la historia del llamado “Niño del Plomo” (Vicuña, 2017), cuyo cuerpo congelado fue encontrado, junto a algunas ofrendas, cerca del nacimiento del Río Mapocho. *Quiipu Mapocho* homenajea tanto al niño enterrado vivo, sacrificado y venerado como fuente de agua, como a la vida misma del Río Mapocho, creando un largo quipu de lana roja con diversos nudos reales y simbólicos. Vicuña explica que el sacrificio para ella supone “Tener presente la belleza infinita del estar vivo” (2017).

El proyecto de Vicuña incluye un viaje performativo que sigue el curso del río desde su nacimiento en la cordillera, soltando el quipu en el río, y deteniéndose en un itinerario de rituales que incluye acciones tales como dibujar marcas de tiza roja en las rocas, emitir sonidos de animales o entonar cánticos en homenaje al niño, a su sangre y al destino del río, pues “los cantos de Vicuña y el etnomusicólogo José Pérez de Arce se entremezclan con los sonidos de la naturaleza transitando desde lo ritual al lamento” (Barros Cruz, 2020). Vicuña fue depositando fragmentos del largo quipu para que bajasen por el río, como una mancha roja y deshilachada que representaría memoria y sanación. Al final del video que recoge el viaje del Quipu Mapocho, Vicuña incluye estas palabras: “El Niño del Plomo dio la vida para que nunca faltara el agua en el valle del Mapocho” (2017). La obra está dedicada al fin de la privatización del agua en Chile y el conjunto escultórico-performativo coincidiría con los nudos de un gran quipu rojo, imaginario, que se podría vislumbrar desde las nubes que se reflejan en el Río Mapocho (Las imágenes de *Quiipu Mapocho*, 2017, Cecilia Vicuña, están accesibles aquí⁵).

3. Las Luchas del agua

3.1. Carolina Caycedo: el río en disputa

Cuando el cauce del río se ensancha y aumenta su caudal sus aguas se vuelven una fuente de energía, de poder y de riqueza, entonces el río se convierte en un bien en disputa, un objeto de la ingeniería y del capital, un objeto político de primer orden, un ser-en-disputa. Del río que somos pasamos al río que nos quieren quitar: el *nosotros* aquí se refiere a las comunidades que luchan por el río.

Los conflictos y luchas por el agua se han intensificado en diversas partes del mundo debido a factores como el cambio climático, el crecimiento poblacional y la gestión capitalista, neoliberal y extractivista de los recursos. En la última década, diversas organizaciones indígenas han presentado demandas por delitos ecológicos contra los gobiernos de Ecuador, Brasil o Colombia, dentro del nuevo marco jurídico que concede a la naturaleza el estatus de sujeto legal y ente titular de derechos. La cadena de procesos que se inicia con el desvío de un río y la construcción de la presa van más allá de un proyecto de infraestructura. Las represas son un motivo de conflicto constante y aparecen en las obras de arte de casi todas las artistas citadas, quienes se han ocupado/ preocupado de esta compleja realidad y reflejan en sus proyectos una estrategia visual, estética y sociopolítica específica.

Otra artista cuya trayectoria y obra están estrechamente ligada a la lucha por la justicia social y ambiental desde un compromiso feminista es Carolina Caycedo, en cuyo trabajo es esencial el proceso y la participación de las comunidades locales. La artista reconoce la influencia de Cecilia Vicuña en su forma holística y decolonial de situarse frente a la naturaleza (Serbin de Skalon, 2022) e “invita a los espectadores a valorar el ritmo insostenible de crecimiento bajo el capitalismo y cómo podemos abrazar la resistencia y la solidaridad” (Ivam.es, 2024). Caycedo considera que el río es “la conexión fluida entre ecosistemas, entre tiempos pasados y tiempos venideros, entre gentes y geografías” (mcachicago.org, s/f)⁶. Un ejemplo de ello serían sus *Cosmotarrayas* (2015-en curso), una serie de piezas hechas de redes de pesca de colores diversos, reutilizadas, que cuelgan rodeando algunos objetos personales de pescadores locales. Esto les añade una dimensión singular e íntima, de modo que las subjetividades individuales de las personas que han colaborado con la artista no quedan olvidadas ni absorbidas por la artista que realiza la obra. Las piezas, que transitan entre ensamblajes con vida que proceden del río y esculturas móviles poseedoras de secretos, son semitransparentes y mágicas en su cuidado equilibrio, con cierta nostalgia del agua, e incluyen materiales como cuerda, cuero, lana de oveja y ramilletes de hierbas medicinales. Caycedo ha desarrollado asimismo varios proyectos sobre la construcción de represas, explorando las interrelaciones entre la represión social y la planificación/construcción de presas/embalses y sus connotaciones históricas, políticas, ecológicas, visuales y económicas. Dentro de su exposición *From the Bottom of the River* (Desde el fondo del río, *Museum of Contemporary Art, Chicago*, 2021), la pieza *Represa/Represión* (2012) utiliza el juego de palabras para cuestionar la construcción de una gran presa hidroeléctrica llamada El Quimbo, en el Río Magdalena, que nace en el Río Putumayo y desemboca en el Mar Caribe. “En mayor o menor medida, su historia es la de muchos otros cuerpos de agua reducidos, aquietados, domesticados y contenidos” (Albarracín, 2014). Caycedo vivió seis meses junto al río, cerca de comunidades ribereñas afectadas por la represa que se construyó sobre un terreno de 8.250 hectáreas. Allí la artista se dio cuenta de que el Magdalena, donde nadaba en su infancia, era un sujeto político capaz de “cambiar el curso de los acontecimientos, con un espíritu y un sentimiento que se convierte en una extensión de la comunidad que interactúa con el río”, añade que “anhelaba volver a conectar y siempre digo que el río me llamó” (Caycedo, como se citó en Serbin de Skalon, 2022). Caycedo montó las dos mitades de una gran fotografía aérea de la construcción de la presa en posición horizontal, sobre dos cubos de hormigón. La imagen-escultura, fracturada y expuesta en dos partes, parece aludir a la ruptura natural y simbólica que supone la imposición de esta

infraestructura. Esta sensación está reforzada por sus fotografías de la represión policial hacia las protestas contra la construcción de la presa, y por su video *Los españoles lo llamaron Magdalena, pero los indígenas lo llaman Yuma* (2013), donde crea una analogía visual y textual entre el control del río y el de las personas. Durante su trabajo de campo habló con el Mamo Pedro Juan, mayor de la Sierra Nevada de Santa Marta, que le describió el dolor que siente la comunidad: “una represa es como anudarse las venas” (mcchicago.org, s/f). Acevedo-Yates resume la concepción ‘anfibia’ de Caycedo en estas obras:

Si, según las filosofías indígenas, el conocimiento se inscribe en el territorio, entonces la construcción de represas supone una destrucción activa no solo de la naturaleza, sino también de los sistemas de conocimiento que la integran. Por tanto, la obra de Caycedo puede interpretarse como un acto de recuperación. No solo busca concienciar sobre problemas sociales y ambientales, sino que también ofrece una fuente activa de preservación del conocimiento y un tipo de testimonio visual y material (artishock, 2021) (*Ver Figuras 3 y 4*).



3



4

Figura 3. *Paisaje Represado/Dammed landscape* (diptico), 2013. Carolina Caycedo. 2 fotografías encapsuladas en aluminio y plexi-glás mate, montadas sobre 2 bloques de hormigón. (110 x 85 x 40 cm) cada una (Fuente: Cortesía de la artista). **Figura 4.** *Flying Massachusetts*, 2020. De la serie *Cosmotarrayas*. Carolina Caycedo. Red de pesca artesanal teñida a mano, trampa de pesca artesanal con flotadores, hamaca artesanal teñida a mano, tela con inserción de tejido filipino, sartén de oro de madera, barco de madera, concha blanca, cascabeles, conos de cascabel de estaño, hilo, hilo de nylon. Aproximadamente (236 x 422 x 58 cm) (Fotografía: Mel Taing, 2020. Cortesía de la artista),

3.2. Seba Calfuqueo: resistencia líquida

Seba Calfuqueo comenzó su carrera con 23 años y un vídeo titulado *You will never be a weye*. En pocos años “levantó una obra poderosa en lecturas políticas y sociales, donde cruza el video, la cerámica y la performance” (Espinoza, 2020). El trabajo de Calfuqueo comprende temáticas tales como el feminismo, los estudios de género y los derechos medioambientales, “desde una perspectiva de primeras naciones situada desde una visión encarnada” (sebacalfuqueo.com, s.f.). En su vídeo titulado *Kowkülen (ser líquido)* 2020, 3:00 minutos, la artista muestra su compromiso y conexión profunda con el Río Cautín que describe como “un territorio complejo y asediado por las forestales de monocultivo que destruyen la existencia de la biodiversidad y que solo permiten el crecimiento de una especie única” (Barros Cruz, 2022: 33). En el vídeo vemos a la artista desnuda, sumergida dentro del río en diferentes posturas, con un hilo azul⁷ atado a la cintura que le une a un árbol, y quieta. Su cuerpo parece ser parte del ser vivo que es el río, pero también hay algo de abandono o deshecho en la imagen que convierte el video en una pieza poética, muy bella, pero a la vez enigmática e incluso perturbadora. En uno de los subtítulos se lee: “En Chile el Código del Agua de 1981, redactado durante la dictadura de Pinochet, sigue vigente. Dichos documentos definen el agua en Chile como un producto comercial. El agua es territorio, extractivismo neoliberal. El mercado sobre la vida” (sebacalfuqueo.com, s.f.). Otra obra estrechamente ligada a las luchas del agua, y que nace de la concepción Itrofill *mongen*, que en el idioma mapudungún designa a las distintas formas de vida, es la instalación performativa titulada *Ko ta mapungey ka* (Agua también es territorio) parte de la exposición *Abundant Futures*, (TBA21, 2020). La obra reclama el agua como un territorio en disputa, planteando una relación poética y política entre el agua, el cuerpo, la lengua mapuche y la tierra (TBA21, 2020). Desde su subjetividad no binaria y su activismo en apoyo del pueblo mapuche Calfuqueo reivindica, tal como lo hacen la mayoría de las artistas citadas en este texto, otra narrativa histórica que se enfrenta a las imposiciones coloniales (sebacalfuqueo.com, s.f.). Mediante acciones artísticas cercanas a la idea de ecosofía, “la sabiduría de quien sabe escuchar la tierra y sabe que es un ser vivo” (Pannikakar, 2021: 34). Calfuqueo rinde homenaje a los ancestros de los ríos, que recorrieron el territorio chileno antes de secarse y desaparecer.

En *Ko ta mapungey ka* la artista se situó en el centro del espacio expositivo, rodeada de varios lienzos blancos y pintó con pigmento azul cobalto los topónimos hídricos en la lengua mapudungún: “*temuko* (agua temu), *kuriuko* (agua negra), *likan ko* (aguas de la piedra likan), *luma ko* (aguas de luma). En otro lienzo se podían leer los artículos 5 y 9 del Código Chileno de Aguas (CA), promulgado en 1981 por la dictadura de Augusto Pinochet⁸, código al cual Vicuña también ha aludido en varios de sus proyectos ligados al agua. Junto a los artículos mencionados, Calfuqueo escribió la frase: “*mapu kishu angkükelay, kakelu angkümmapukey*”, (el suelo no se seca solo, otros lo secan) con la cara pintada con la *Wüñelfe*, estrella de la mañana de la resistencia mapuche. La instalación consiste asimismo en veinte piezas de cerámica azul con forma de bidones y fuentes de agua. Calfuqueo vertió agua a través de dos palabras troqueladas en las cerámicas: ‘saqueo’ y ‘aridez’. Para cerrar la performance la artista efectuó un acto ritual de limpieza para “activar y habitar una estética imaginaria perteneciente a la conciencia mapuche” (TBA21.org, s.f).

Calfuqueo aporta una idea fundamental a este texto, estrechamente ligada a su subjetividad propia, a sus luchas y a su forma de habitar el planeta, desde un enfoque descolonizador, mapuche, pero también no binario. La artista declara que: “el mundo se ha construido de forma binaria y radical: lo bárbaro y lo civilizado, lo blanco y lo negro, lo masculino y lo femenino, pero el agua no habita lo binario, no tiene género, se desborda en todas las posibilidades. Por eso se llama Kowkülen, que significa estar líquido” (Espinoza, 2020). De hecho, en español la palabra ‘agua’ lleva un artículo masculino en singular, ‘el agua’, pero es femenina en plural: ‘las aguas’. A lo largo de la historia, los ríos han sido asignados géneros masculinos o femeninos de manera bastante arbitraria, dependiendo de muchos factores; según la cultura, la geografía, o las elecciones de los llamados “descubridores”, que en ocasiones decidían dar nombres femeninos o masculinos a los ríos “según sus características” (que en sí mismo resulta problemático). Seba Calfuqueo es una parte imprescindible de la corriente de femifluididad actual que desborda y cuestiona el lenguaje impuesto y hegemónico, fruto y creador de tantas violencias en sus relatos, acciones y mapeados. Una femifluididad que no nombra sin preguntar, y que propone dialogar con lxs ríos y habitar con ellos (Ver Figuras 5 y 6).



5



6

Figura 5. Vista de *Ko ta mapungey ka* (Agua también es territorio) 2020, Seba Calfuqueo. Instalación: 20 piezas de cerámicas esmaltadas de azul (3 caladas e intervenidas con texto) 5 lienzos con dibujos y escritos en pigmento azul cobalto, incienso de hierbas (Eucalipto y Pino) y performance (15 min) (Fuente: Registro de Diego Argote. Cortesía de la artista). **Figura 6.** Vista de *Ko ta mapungey ka* (Agua también es territorio) 2020, Seba Calfuqueo. Fuente: Registro de Diego Argote (Fuente: Cortesía de la artista).