

Lenguajes de la Tierra: lo curatorial como investigación-creación situada*

Linguagens da Terra: o curatorial como investigação-criação situada

Languages of the Earth: The Curatorial as Situated Research-Creation

María Camila Montalvo-Senior**

DOI: 10.30578/nomadas.n59a12

Este artículo propone comprender lo curatorial como una práctica de investigación-creación situada, en la que se articulan etnografía expandida y multisituada, experimentación material y colaboración con comunidades amazónicas. A partir de la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025), analiza cómo las prácticas materiales indígenas, las arquitecturas animales y los lenguajes no humanos configuran formas emergentes de conocimiento. Entre sus conclusiones, la autora señala que la exposición en mención se presenta como una zona de contacto en la que se activan correspondencias entre prácticas y formas heterogéneas, donde lo curatorial permite imaginar desde una práctica situada en relación con el presente.

Palabras clave: curaduría situada, investigación-creación, etnografía expandida, prácticas materiales, relaciones multiespecie, lenguajes no humanos.

O presente artigo propõe compreender o curatorial como uma prática de investigação-criação situada, na qual se articulam etnografia expandida e multissituada, experimentação material e colaboração com comunidades amazônicas. A partir da exposição Ecos do rio: linguagens do mundo compartilhado (2025), analisa como as práticas materiais indígenas, as arquiteturas animais e as linguagens não humanas configuram formas emergentes de conhecimento. Entre suas conclusões, a autora assinala que a exposição mencionada se apresenta como uma zona de contato na qual se ativam correspondências entre práticas e formas heterogêneas, onde o curatorial permite imaginar a partir de uma prática situada em relação com o presente.

Palavras-chave: curadoria situada, investigação-criação, etnografia expandida, práticas materiais, relações multiespécie, linguagens não humanas.

This article proposes understanding the curatorial as a situated research-creation practice, one in which expanded and multi-sited ethnography, material experimentation, and collaboration with Amazonian communities are brought together. Drawing on the exhibition Echoes of the River: Languages of a Shared World (2025), it analyzes how indigenous material practices, animal architectures, and non-human languages configure emerging forms of knowledge. Among its conclusions, the author notes that the aforementioned exhibition functions as a contact zone in which correspondences between heterogeneous practices and forms are activated, and where the curatorial makes it possible to imagine from a situated practice in relation to the present.

Keywords: situated curatorship; research-creation; expanded ethnography; material practices; multispecies relations; non-human languages.

* Este artículo se deriva de dos instancias. La primera es la investigación doctoral titulada "Hacer de las manos con la tierra: propuestas curatoriales desde las prácticas materiales indígenas para habitar-se la Tierra" (2025), financiada por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo (ZEF) de la Universidad de Bonn (Alemania), el Instituto de Estudios Ambientales (IDEA) de la Universidad Nacional de Colombia, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia. La segunda corresponde a la exposición de arte *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025), presentada en el Centro Colombo Americano, en Bogotá, y financiada por la misma institución.

** Curadora de arte e investigadora postdoctoral (Marie Skłodowska-Curie Actions, MSCA) en la Universidad de Granada (España). Doctora en Antropología Social por la Universidad Nacional de Colombia, y magíster en Estudios Curatoriales por Bard College (Estados Unidos). Correo: mcms@ugr.es

original recibido: 29/07/2025
aceptado: 13/04/2026

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n59a12 - Págs. 1~23

Lenguajes de la Tierra¹: lo curatorial como investigación-creación situada

En el cruce entre prácticas artísticas y producción de conocimiento, la investigación-creación ha abierto un horizonte crítico desde el cual repensar los modos de hacer, pensar y sentir en contextos situados, y que sirve para explorar los vínculos entre producción artística, pensamiento crítico y formas de producción de conocimiento. En diálogo con Catalina Cortés Severino (2019), la aproximación a la investigación-creación cuestiona la separación artificial entre investigación y creación, entendiendo que ambas implican formas entrelazadas de indagación, experimentación y producción sensible. A diferencia de la producción académica convencional –orientada a la claridad, la replicabilidad o narrativas lineales–, los procesos de investigación-creación situados se sostienen en una multiplicidad de materiales, interacciones, relaciones, afectos y modos de decir que exceden el lenguaje escrito e incluso el humano. Este es el eje que atraviesa el artículo, a partir de la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025), presentada en el Centro Colombo Americano (sede Centro, Bogotá), desde donde propongo analizar lo curatorial como un proceso de investigación-creación dialógico, inscrito en el campo de las artes plásticas y visuales contemporáneas. Desde esta perspectiva, concibo mi práctica curatorial como un proceso situado en el que relatos locales, materiales, cuerpos, relaciones y territorios configuran el conocimiento en el hacer.

La muestra *Ecos del río* (2025) reunió a cinco artistas, pescadores y tejedoras provenientes de distintos territorios de la Amazonia colombiana –Marcos Dagma, Mariela Rodríguez, Óscar Pérez, David Rojas y el colectivo Cubay Jëjënava–, junto a cuatro artistas con formación académica y reconocimiento internacional –Angélica Teuta, Carolina Caycedo, María Fernanda Cardoso y Rodrigo Facundo–, quienes han trabajado desde la investigación-creación en contextos amazónicos o ribereños, recurriendo a la intuición, la percepción estética, los lenguajes visuales y la experimentación material en la elaboración de las obras presentadas. Este encuentro dio lugar a un diálogo que transita entre formas y expresiones estéticas, técnicas, sensibles y ecosistémicas.

La exposición converge en torno a una pregunta común: ¿cómo se comunica la Tierra con nosotros? Lo curatorial propuso así una lectura y escucha del río y de las especies que lo habitan y lo atraviesan como formas emergentes de un lenguaje dinámico, en el que confluyen narrativas cosmológicas, conocimientos sobre los suelos, ciclos de migración de peces y orientaciones celestes, dando lugar a formas semiótico-visuales envueltas en una experiencia perceptiva que requiere atención, interacción y correspondencia corporal. La disposición espacial de las obras –videos, dibujos, instalaciones, esculturas y fotografías– operó como una constelación que invitaba a pensar la exposición como un ensamblaje en el que las conexiones entre prácticas, formas y materiales organizan el sentido de una experiencia corporal y sensorial situada.

El concierto *Arena blanca*, del compositor y artista sonoro Carlos Gómez, presentado en la inauguración, introdujo una experiencia inmersiva de espacialización acústica. Utilizando grabaciones de paisajes sonoros amazónicos obtenidas en Colombia, Perú y Brasil, Gómez creó una atmósfera envolvente mediante un sistema multifocal de altavoces. Las grabaciones fueron organizadas como una orquesta de sonidos que activaron las formas geológicas y acuáticas de la Tierra como fuentes de resonancia. Las dinámicas del río, los cantos de aves, los murmullos del bosque y los estruendos de las tormentas emergieron como elementos acústicos de un territorio que, además de biodiverso, ha sido también escenario de violencia. En las selvas –muchas aún marcadas por el conflicto armado– los árboles resueñan como instrumentos de madera, los pantanos como tambores militares, las montañas como sinfonías de armas metálicas, y el viento, al soplar, actúa como un intérprete que orquesta todo a su alrededor. Esa fue la experiencia sonora que se hizo presente en el concierto, donde la conciencia sonoro-corporal se afina y se vuelve alerta ante estos sonidos que evocan memorias de interacciones selváticas –profundas, graves, tenues, salvajes y violentas–. En este caso, la escucha exige una disposición corporal distinta, una atención situada y una apertura a formas de comunicación que no dependen del lenguaje verbal humano.

La curaduría incluyó igualmente los procesos de investigación-creación de cada uno de los cuatro artistas con trayectoria académica, los cuales se transformaron a partir de su inmersión en el territorio y del diálogo con las comunidades locales. Por ejemplo, Angélica Teuta desarrolló un proceso de investigación que implicó desplazamientos entre Putumayo y San José del Guaviare, en el marco de acompañamientos a la Comisión de la Verdad, integrando en su práctica elementos vinculados a la memoria, el paisaje y las transformaciones del territorio, que la llevaron a dibujar *Desierto [Ríos de arena]* (2023) y *Selva [Ríos voladores]* (2023), así como a editar *Bosque transformado* (2021). Por su parte, María Fernanda Cardoso –*Río Amazonas (Pirañas)* (1992)–, a partir de materiales adquiridos en contextos locales durante una residencia artística realizada en Leticia, Amazonas, junto a otros artistas, experimentó también con otros materiales como las escamas de pescado, utilizadas a manera de limas de uñas y como materia prima para la elaboración de esculturas. De manera similar, Carolina Caycedo –*This Is Not Water*

(2015)–, aunque tampoco se autorreconoce como una mujer indígena, ha desarrollado una práctica basada en colaboraciones de largo aliento con comunidades ribereñas en Colombia y Brasil en torno a problemáticas relacionadas con el agua y los derechos territoriales. En conjunto, estas artistas articularon sus lenguajes visuales y materiales a partir de experiencias situadas de trabajo con materiales, recorridos y encuentros en campo, en constante relación con los saberes y prácticas de quienes habitan estos territorios.

Desde este horizonte de investigación-creación situada y en diálogo con la experiencia expositiva descrita, el artículo se estructura en seis apartados que despliegan sus principales líneas de reflexión: 1) “Etnografía expandida y práctica curatorial situada”, que aborda el proceso metodológico que articuló curaduría, trabajo de campo y creación. 2) “Remolinos en clave *Atlas Mnemosyne*”, que examina las correspondencias formales y semióticas que organizan visualmente la exposición. 3) “Perspectivismos en diálogo animales-humanos”, que explora las relaciones entre corporalidad, percepción y arquitecturas multiespecie. 4) “Intuiciones de origen”, que se concentra en las conexiones entre geología, memoria y narrativas de creación. 5) “En el cielo, los lenguajes de la Tierra”, que analiza la relación entre constelaciones, orientación y conocimiento ecológico. 6) Finalmente, “Investigación-creación en lo curatorial para imaginar” propone una reflexión sobre lo curatorial como práctica situada capaz de activar otras formas de percepción, pensamiento y relación con la Tierra.

Etnografía expandida y práctica curatorial situada

En continuidad con el planteamiento de lo curatorial como investigación-creación situada, esta sección desarrolla el lugar de la etnografía expandida como una dimensión constitutiva del proceso curatorial: una forma de implicación, especulación e imaginación situada, en la que el trabajo de campo se despliega como un proceso de composición, mediación y experimentación que involucra múltiples formas de creación y circulación del conocimiento (Elhaik y Marcus, 2012).

En diálogo con las propuestas de Marcus (2017), la etnografía multisituada, en vez de desarrollarse a partir de una estancia prolongada en un único lugar, se

Imagen 1. Vista general de la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025), presentada el Centro Colombo Americano en Bogotá.



Fuente: fotografía de la autora.

despliega a través de múltiples localizaciones y se aproxima a prácticas de diseño, montaje e instalación, en las que el conocimiento se produce en el hacer conjunto, la co-presencia y la activación de situaciones. En el caso desarrollado en este artículo, este enfoque se desplegó a través de un proceso sostenido de investigación-creación durante cuatro años (2021-2024) en territorios de la Amazonia y la Orinoquia colombianas, mediante tres estrategias metodológicas interdependientes –*hacer*, *recorrer* y *cuidar-nos*–, concebidas como formas articuladas entre sí.

El *hacer* (Ingold, 2013) se fundamenta en una práctica material y corporal que privilegia la interacción directa con los materiales y sus transformaciones; al trabajar con las manos –con fibras, arcilla, agua, humedad y fuego– se exige una atención sostenida a los ritmos del entorno y se produce una forma de pensamiento y conocimiento que emerge del contacto. Este mismo principio metodológico se expresa en el *recorrer*: en la Orinoquia y la Amazonia, recorrer implica navegar ríos, cruzar puentes precarios, ascender, descender, detenerse y continuar.

Siguiendo a Luis Guillermo Vasco (2002), para quien el *recorrer* es fundamental para “recoger los conceptos en la vida” (p. 452), y a Ingold (2004), quien concibe el caminar como un acto de conocimiento, estas prácticas parten de la idea de que moverse, conocer y describir el entorno ocurren simultáneamente, en tanto las rutas, los ritmos corporales y los obstáculos configuran el ambiente como territorio a través de relaciones de afinidad y vulnerabilidad entre humanos y no humanos; este principio fue transferido directamente al diseño expositivo del caso estudiado, donde se pensó de manera determinada el recorrido del espectador entre las obras y arquitecturas emplazadas en el espacio, aspecto que desarrollaré más adelante.

Estas metodologías se sostienen, a su vez, en el *cuidar-nos*, entendido como una práctica material y afectiva que atraviesa tanto el *hacer* como el *recorrer*. Siguiendo a Puig de la Bellacasa (2017), cuidar implica atender a los efectos de cada gesto –tocar, sembrar, extraer, cocinar– y reflexionar sobre las motivaciones y consecuencias de nuestras interacciones materiales,

reconociendo que todo encuentro táctil puede constituir tanto una forma de conexión y creación como de daño y, por lo tanto, exige una responsabilidad situada; es una forma de corresponder a la interdependencia que sostiene la vida mediante un *hacer* y un *recorrer* compartidos con quienes habitan los territorios, humanos y no humanos. El *cuidar-nos*, además, ha sido fundamental en mis experiencias como investigadora y curadora en territorios atravesados por el conflicto armado, el desplazamiento forzado y las transformaciones ecológicas, donde el trabajo con colectivos locales ha requerido metodologías de escucha atenta, adaptación continua y compromiso afectivo con los procesos.

Estas estrategias metodológicas se desarrollaron mediante procesos de investigación-acción participativa orientados a la creación conjunta de conocimientos y prácticas, sentando bases para futuros proyectos y nuevas formas de interacción entre arte, academia y dinámicas comunitarias. Entre las acciones vinculadas a la exposición se encuentra la “Escuela de la abuela Yiredo”, desarrollada con el colectivo Cubay Jëjënava en Vaupés, donde creamos un programa pedagógico dirigido a mujeres y menores que aprenden la técnica de la cerámica en rollo de los cubeos, mientras rememoran historias sedimentadas en los suelos de barro. Estos procesos se extendieron a Inírida, Guainía, en colaboración con el pescador y artesano curripaco Marcos Dagama y su esposa, la tejedora Mariela Rodríguez, en torno a la transmisión aplicada de conocimientos sobre astronomía misaka y su relación con la pesca; así como con un colectivo de jóvenes artistas –entre ellos Óscar Pérez– en el desarrollo de iniciativas de arte público y la creación de tintes a partir de materiales naturales. Estas acciones implicaron caminatas, recorridos fluviales, conversaciones cotidianas y trabajo directo con materiales locales, así como la construcción de vínculos afectivos, la gestión política y económica y otras formas de relación que sostienen el proceso.

Como curadora, este trabajo requirió abrirme a formas de coproducción donde la autoridad o *expertise* se distribuye entre personas, objetos y entornos, y donde la estética se despliega como experiencia sensible en la vida cotidiana (Mandoki, 2008). En este marco, lo curatorial no organiza obras u objetos sino que produce situaciones: encuentros, inmersiones y desplazamientos que activan espacios para etnográficos (Marcus, 2001) que desplazan la etnografía hacia contextos de inte-

racción, diseño y colaboración donde el conocimiento se produce en tiempo real con la creación de públicos locales (Elhaik y Marcus, 2012). En estos espacios, la investigación etnográfica no se limita a documentar lo social, sino que interviene en su composición, generando condiciones de emergencia para saberes situados. De este modo, el ejercicio curatorial se configura como una práctica que activa formas situadas de pensamiento a través de ensamblajes materiales, visuales y sonoros, en sintonía con los desplazamientos de la etnografía hacia formas colaborativas, performativas y multisituadas. Además, el ‘cierre’ no se da como conclusión, sino como transformación: vínculos, saberes y materiales se reconfiguran en el espacio curatorial-expositivo, donde la exposición opera como continuidad y traducción parcial de estas relaciones en campo, manteniendo abierto el proceso y desplazando lo curatorial hacia una práctica relacional que integra narración oral, colaboración y acción situada, tanto en territorios de selva o río como en una ciudad como Bogotá, donde se ha presentado la muestra.

Lo curatorial, entonces, se configura como un compromiso con procesos abiertos en los que se negocian sentidos, se redefinen categorías y se construyen espacios de resonancia donde el pensamiento emerge en el *hacer* y en el contacto con lo imprevisible, como una práctica de creación conjunta que entrelaza lo personal, lo territorial, lo ambiental, lo social y lo político. Por lo tanto, este artículo –centrado en la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025)– no aborda los “Lenguajes de la Tierra” de su título como representaciones de la naturaleza ni como evocaciones poéticas de lo selvático o de la vida indígena, sino como formas concretas de relación con cosas, ciclos, materiales, cuerpos humanos y no humanos, y con la Tierra misma.

Remolinos en clave *Atlas Mnemosyne*

La escritura, cuando se vincula a los materiales, no se restringe al plano visual ni al lenguaje textual, sino que activa otras formas de experiencia a través del cuerpo, la percepción y el movimiento. Desde esta premisa se concibieron las imágenes dispuestas en los muros de la exposición, que funcionan como superficies activas que extienden y complejizan el pensamiento, en conjunto con piezas escultóricas e instalaciones en el espacio,

Imagen 2. Vista general de la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025), presentada en el Centro Colombo Americano en Bogotá.



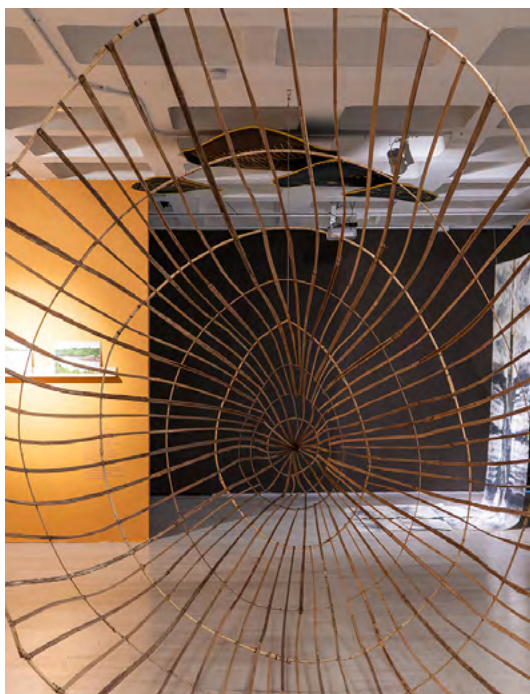
Fuente: fotografía de la autora.

generando una visualidad que no se ajusta a la lógica lineal del discurso, sino que opera por resonancia, ritmo y asociación; es un *Atlas Mnemosyne* curatorial y expandido, al estilo de Aby Warburg (2010), en el que la disposición visual es lógica de montaje basada en correspondencias entre las cosas. En otras palabras, diagramas, planos, fotografías de remolinos, texturas del agua y trazos orgánicos se organizan en constelaciones visuales que privilegian la repetición y variación de formas circulares, espirales y ondulantes. A su vez, estas formas operan como patrones gramaticales y semióticos visibles que atraviesan las piezas: en los dibujos, aparecen como líneas que se curvan y se repliegan sobre sí mismas; en las fotografías, como movimientos del agua que generan vórtices; en los objetos instalados, como volúmenes que condensan tensiones entre movimiento circular, contención, expansión y equilibrio, obligando al cuerpo del espectador a desplazarse, rodear y recomponer las conexiones.

De este modo, las estructuras cónicas, circulares y espirales son entendidas como inscripciones mate-

riales que configuran lo que Eduardo Kohn (2021) denomina lenguajes semióticos de la Tierra en sus formas emergentes, visibles en la exposición a través de trazos dibujados, registros fotográficos, objetos instalados y desplazamientos corporales que operan como vectores de sentido capaces de enlazar elementos heterogéneos. En contextos amazónicos, las formas emergentes –como los remolinos de los ríos– hacen parte de un campo semiótico ampliado en el que múltiples seres y entidades, incluida la Tierra, comunican, interpretan y responden a signos. Además, los remolinos operan como gramáticas legibles que orientan comportamientos: los peces los habitan, los pescadores los interpretan y dispositivos como las trampas de pesca o incluso los revisteros los traducen en configuraciones materiales. La semiosis, por tanto, no es exclusivamente humana, sino una condición compartida entre humanos, animales, ríos, materiales y otros seres del bosque; lo que está en juego no es la representación de la naturaleza, sino la participación en un entramado de relaciones significantes donde las formas condensan modos de conocimiento. Estas formas

Imagen 3. Marcos Dagama, *Nasa* (2024).
Instalación de dimensiones variables.



Fuente: fotografía de la autora.

se despliegan dentro de la exposición en una sintaxis no secuencial que no conduce a una interpretación única, sino que abre un campo relacional donde el sentido emerge en la intersección entre materiales, formas y experiencias sensoriales.

La semiosis, por ejemplo, reaparece en dispositivos como la trampa tradicional con forma de espiral que el pescador curripaco Marcos Dagama construyó en versión ampliada a escala humana en su obra *Nasa* (2024) para la exposición (imagen 3), configurando una estructura que, en lugar de atrapar peces, parece atrapar visitantes humanos. Ubicada en el centro de la sala, reproduce la lógica del remolino mediante una arquitectura cónica de varas y bejucos dispuestos en espiral, activando una experiencia corporal envolvente. Aquí, los raudales y remolinos no se entienden como obstáculos, sino como puntos vitales de confluencia que, situados en el corazón del espacio expositivo, articulan lenguajes semiótico-visuales de la Tierra a partir de objetos materiales. Esta lógica se prolonga hacia el cielo, cuando se establece la relación visual con el dibujo de la constelación *Madre espuma* (2024) (imagen 4) perteneciente a la astronomía misaka, elaborado por

Imagen 4. Óscar Pérez, *Madre espuma* (2024), de la serie *Constelaciones*.
Quince dibujos en acrílico sobre papel, 25 x 35 cm cada uno.



Fuente: fotografía de la autora.

el artista puinave Óscar Pérez, que retoma la forma espiral como si replicara las ondas del agua al ser tocada por una gota.

Esta relación también se expresa en el arte rupestre del Guainía, como en las espirales fotografiadas por David Rojas en la serie *Paisajes amazónicos* (2019-2025) (imagen 5), donde las figuras trazadas sobre las rocas son interpretadas como expresiones del concepto de historia para los pueblos que habitan o han habitado el territorio (Romero Raffo, 2003). Las mismas formas circulares resuenan en los *revisteros* cubeos (imagen 6), como el exhibido por el colectivo Cubay Jējēnava, conocido como el “ombbligo del mundo”, cuya arquitectura cónica invertida se estabiliza mediante un entramado espiral de fibras radiales que remite a la dinámica del remolino en los ríos. Esta idea adquiere particular fuerza en la narrativa de origen de los cubeos: al situar sobre el revistero un cuenco de yagé (ayahuasca), sabiduría, genealogías e historias se condensan en el vórtice, acumulando conocimiento, mientras parte de su fuerza se libera. Su base amplia sostiene, su abertura superior organiza y su geometría se inscribe en los patrones rotacionales del entorno

Imagen 5. David Rojas, detalle de la serie *Paisajes amazónicos* (2019-2025). Seis fotografías de 50 x 35 cm cada una.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 6. Colectivo Cubay Jëjënava, *Revistero en espiral* (detalle) (2025). Instalación con revistero tejido de chonta y tinaja elaborada con barro azul.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 7. Colectivo Cubay Jëjënava, *Tinaja con espirales* (2025). Instalación con revistero tejido de chonta y tinaja elaborada con barro azul.



Fuente: fotografía de la autora.

fluvial. Este objeto además sostiene tinajas de barro utilizadas tanto en la vida cotidiana como en contextos ceremoniales, como la que presenta el colectivo Cubay Jējēnava, cuya superficie incorpora figuras espirales (imagen 7). En el contexto curatorial-expositivo, estas formas actualizan un pensamiento ecológico en acto, mostrando cómo las prácticas indígenas amazónicas proponen modos de escuchar, comprender, corresponder y comunicar entre humanos, no humanos y con la Tierra, así como de hacer circular conocimiento más allá de los marcos representacionales occidentales, incluido el lenguaje escrito, invitando a los espectadores a participar en conversaciones material-semióticas donde humanos, objetos y otras especies intervienen activamente en la producción de sentido dentro de constelaciones compartidas.

Esta continuidad de formas circulares que despliegan se refleja también en la obra *El comienzo del mundo* (2024), que es una de las constelaciones primordiales de la astronomía misaka, ilustrada por Óscar Pérez (imagen 8), donde una roca emerge en medio del agua rodeada por ondas circulares, en relación con un relato de origen que fue escrito y repartido en la postal de invitación a la exposición:

*Majlena, dios del principio,
subió a lo alto para sembrar la Tierra.
Desde la cumbre recta del cosmos,
su cuerpo liberó heces amontonadas,
en medio del agua quieta,
una roca emergiendo del tiempo,
círculos de ondas extendiéndose
como el impulso del origen.
Hace diez millones de años,
el río más grande del mundo
nació en este ombligo de sedimentos...*

En la constelación *El comienzo del mundo* se observa cómo la Tierra surge como una forma que irrumpe en el agua, de las heces que se deshacen y recomponen como el compost, generando expansiones concéntricas en el agua que conectan el inicio del mundo con el devenir del río como sistema vivo. Según Kohn (2021), las formas emergentes –como la espiral o el remolino del río– tienen la capacidad de ‘congelar’ el tiempo, creando patrones que trascienden las historias particulares de cómo y cuándo llegaron a ser. En este sentido, las historias de origen, como *El comienzo del mundo*, suspenden el tiempo al producir significados que no están sujetos a las contingencias del pasado, e invitan a

Imagen 8. Óscar Pérez, *El comienzo del mundo* (2024), de la serie *Constelaciones*. Quince dibujos en acrílico sobre papel, de 25 × 35 cm cada uno.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 9. David Rojas, *Ondas de agua* (2019-2025), de la serie *Paisajes amazónicos*. Seis fotografías de 50 cm x 35 cm cada una.



Fuente: fotografía de cortesía del artista.

Imagen 10. Angélica Teuta, *Selva [Ríos voladores]* (2023). Collage colectivo con técnicas de dibujo y pintura mixta, 115 x 114 cm.



Fuente: fotografía de cortesía del artista.

repensar el presente desde la vulnerabilidad, la mortalidad y los ciclos de descomposición y recomposición. Estos principios sostienen la noción de compost, donde incluso el excremento –como el de Majlena, que defecó desde la cumbre– deviene fuente de vida.

Esta lógica se refuerza con obras que exploran la relación entre los peces y las formas del río, como *Selva [Ríos voladores]* (2023) de Angélica Teuta (imagen 10), que dibuja, en un formato circular, delfines en zonas de confluencia fluvial: una escena subacuática habitada por especies amazónicas como el delfín rosado, el pez eléctrico y cardúmenes de peces azules que danzan simétricamente en torno a un eje central. Esta disposición permite una lectura ecosistémica desde múltiples temporalidades y dimensiones perceptivas, en la que el agua no se presenta como un simple contexto, sino como un tejido material compartido capaz de registrar trayectorias, encuentros y modos de habitar. Las imágenes hacen visible la complejidad de un entorno en flujo, donde aire, agua, plantas y animales se entrelazan en una red de interdependencia.

A su vez, la pieza dialoga con *Río Amazonas [Pirañas]* (1992), de la artista María Fernanda Cardoso

(imágenes 12 y 13), elaborada con pirañas disecadas comercializadas como *souvenirs* en Leticia, Amazonas. En la obra, todas ellas están orientadas hacia un punto común, como siguiendo el cauce del río –el orificio de una trampa, elaborada por Marcos Dagama (2025), detrás del cual se intuye la carnada–, disposición que reitera que los peces siguen rutas migratorias trazadas por las condiciones geomorfológicas del paisaje, en una red de interacciones móviles que les permite desempeñar un papel clave en la dispersión de semillas y otros materiales biológicos; se sabe que la piraña es guardiana del río, limpiadora de sus cauces y cazadora de lo que flota en el vaivén de la corriente, razón por la cual hay quienes viajan en su búsqueda lanzando anzuelos en lagos serenos. Por tanto, los obstáculos fluviales como remolinos, raudales, confluencias y trampas operan como nodos ecológicos que propician encuentros entre especies, favorecen la diversidad y aseguran la regeneración del ecosistema fluvial y de la selva.

Hasta aquí se hace evidente cómo hacer cosas visuales o materiales con formas implica alinearse con la lógica de la Tierra, cuyos patrones guían la observación, la interpretación, la supervivencia, la interdependencia y la acción. Esta lógica se expresa en

Imágenes 11 y 12. María Fernanda Cardoso, *Río Amazonas (Pirañas)* (1992).
Peces pirañas conservados. Madera, pintura y pegamento. Dimensiones variables.



Fuente: fotografía de la autora.

las trampas de pesca diseñadas por pescadores amazónicos como Marcos Dagama: estructuras que no solo capturan peces, sino que condensan conocimiento situado, experiencia corporal, relaciones entre especies y una lectura del entorno semiótico, componiendo una biogeografía simultáneamente ecológica y sensorial, donde la vida se sostiene mediante vínculos materiales con otros seres y con la Tierra, a través de signos, formas y materiales. En la exposición, las gramáticas de la Tierra se traducen en obras específicas en las que la repetición de formas espirales y circulares organiza tanto la disposición espacial como la circulación del cuerpo del espectador, que, al estar en escala humana, responde a una lógica semiótico-visual activa que orienta el pensamiento curatorial y la experiencia corporal y sensorial del visitante. Así, las decisiones instalativas emergen de procesos dialógicos y colaborativos, sostenidos por relaciones de escucha y reciprocidad con participantes indígenas y con otros no humanos en los territorios de selva y río, permitiendo que los lenguajes mismos de la Tierra –signos, formas que actúan, orientan y comunican– habiten el espacio expositivo sin necesidad de ser completamente traducidos.

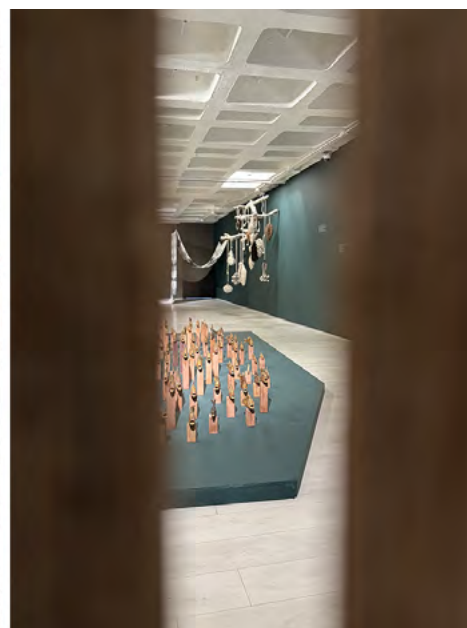
Perspectivismos en diálogo animales-humanos

Una de estas estructuras es la instalación *Cacurí* (2025) de Marcos Dagama (imágenes 13 y 14), una trampa fija a escala humana, compuesta por palos verticales en disposición lineal y rítmica, que interactúa verticalmente con el espacio, obstaculizando parcialmente la entrada a la exposición y evocando la perspectiva interrumpida del canal fluvial que se extiende a lo largo de la sala. Las trampas, originalmente diseñadas para peces, se transforman aquí en arquitecturas que modifican las interacciones, en las que los visitantes quedan inmersos en un entramado que trasciende lo funcional, confrontándolos con condiciones análogas a las vividas por los peces –restricción del movimiento, reorganización del espacio y percepción guiada por dinámicas del entorno–. Estas piezas, además, guían la mirada y el cuerpo del visitante a través de ventanillas verticales abiertas hacia el horizonte museográfico, mediante maderas que no bloquean del todo la visión, pero la condicionan: las estructuras trenzadas no ciegan, aunque filtran; no atrapan, aunque desvían. Concebidas como espacios

Imagen 13. Vista general de la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido*, Centro Colombo Americano, Bogotá (2025).



Imagen 14. Marcos Dagama, detalle desde adentro de la obra *Cacurí* (2025). Instalación, dimensiones variables.



Fuente: fotografía de la autora.

sensoriales e interactivos, estas trampas a gran escala invitan a reflexionar sobre el diseño, la escala y la función, integrando a los humanos como agentes activos dentro de sistemas que antes los situaban como meros observadores y amplificando la vida semiótica de la selva y del mundo.

La instalación *Cacurí* (2025) genera una arquitectura inmersiva que reorganiza la circulación del cuerpo humano, descentrándolo de la lógica rectilínea del cubo blanco y guiándolo a experimentar el espacio como lo haría un pez: bordeando, ingresando, siendo atraído o contenido por las curvas materiales de la espiral hecha de esteras de madera. En sintonía con el perspectivismo desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro (2018), que no se limita a ver desde otro lugar, sino que reconoce que cada ser ocupa un punto de vista encarnado en una corporalidad específica, el uso de fibras vegetales y técnicas de trenzado propias del Guainía y el Vaupés refuerza esta correspondencia mediante formas curvas y nudos repetidos que evocan patrones presentes en viviendas, malokas, redes alimenticias y sistemas de almacenamiento fluviales. Así, la instalación reconfigura los modos de habitar el espacio desde lógicas no antropocéntricas, haciendo del ejercicio curatorial una práctica que propicia correspondencias entre humanos y no humanos, y posiciona la museografía como una forma de etnografía expandida, donde lo exhibido no es el objeto, sino el vínculo que se activa en su relación con los cuerpos, los materiales y el entorno.

Por tanto, en esta exposición el humano se convierte en el cuerpo observado, cuando usualmente había sido quien observa, generando zonas de ambigüedad perceptiva en las que los visitantes no saben si están dentro o fuera, si observan o son observados, guiados por líneas que los conducen a experimentar, aunque sea parcialmente, la condición de presa. Se trata de un perspectivismo que trasciende su uso como categoría teórica en antropología para manifestarse como una práctica espacial y corporal-sensorial que cuestiona las jerarquías entre especies. Aquí se recuerda la “cosmología relacional” propuesta por Eduardo Viveiros de Castro (2018), donde las entidades no se definen por esencias fijas, sino por las posiciones que ocupan en una red de relaciones: la trampa no es un objeto acabado, sino una situación, un punto de vista materializado por el cuerpo que la atraviesa, donde la experiencia de “ser atrapado” durante el recorrido museográfico se

vuelve una oportunidad para comprender cómo otros no humanos interactúan sensorial y estéticamente con las arquitecturas del mundo. Esta visión se amplifica con lo planteado por Kohn (2021), quien sostiene que la vida en la selva comienza cuando algo se convierte en alguien, es decir, cuando humanos y no humanos entran en relación, desdibujando los límites entre objeto y sujeto en un universo donde cada ser se define por su conexión con otros; así, la exposición es la selva y la selva es la exposición.

Además, las trampas de pesca condensan un conocimiento ecológico situado, así como capacidades estéticas específicas, vinculadas a la creciente de los ríos amazónicos y al comportamiento de diversas especies, donde matar, como plantea Donna Haraway (2019), no implica una ruptura del vínculo, sino que puede inaugurar una forma distinta de relación, en la que el silencio posterior a la muerte adquiere una densidad que permite escuchar; en la selva, el sostenimiento de la vida –humana y no humana– se basa en la escucha de los lenguajes semióticos de la Tierra y en sus correspondencias interespecies. Asimismo, la construcción de las trampas implica una capacidad estética no solo humana, sino también animal: la ubicación de cada trampa cacurí requiere la precisión de elegir las rocas que marcan los hoyos donde se instalan, como si hubieran sido dispuestas desde tiempos remotos como indicios que orientan a los humanos sobre dónde situarlas. De este modo, el cacurí se configura como una arquitectura que integra la intervención humana con las fuerzas de la roca, formando una alianza fractal entre humano y Tierra que invita al pez a caer en ella. En otras palabras, esta trampa expresa una voluntad más-que-humana que permite comprender que la captura del pez no es un sacrificio fatal, sino una entrega que emerge de la interrelación entre especies y elementos de la Tierra.

A esto se suma que los principios de las elaboraciones humanas encuentran paralelos en los comportamientos estéticos y prácticos de ciertos animales. Los pueblos indígenas de la Amazonia han sido particularmente sensibles a estas construcciones: las técnicas cerámicas humanas se han inspirado en las avispas y hormigas alfareras, así como en los termiteros característicos de la Orinoquia y la Amazonia. En muchos casos, animales y humanos emplean los mismos materiales –fibras, hojas, barro, excrementos– y técnicas corporales similares; no obstante, las elaboraciones

humanas, en general, no han logrado igualar la innovación tecnológica, la escala ni la sostenibilidad presentes en muchas arquitecturas animales. Un ejemplo de ello son los termiteros que, si se trasladaran a escala humana, equivaldrían a estructuras de más de 1,5 kilómetros de altura, con extensos sistemas subterráneos, y que alcanzan un alto grado de sofisticación al regular temperatura y humedad, optimizar materiales y sostener sistemas de ventilación sin consumo de energía externa, evidenciando un nivel de eficiencia difícil de replicar en las construcciones humanas (Pallasmaa, 2020). Por tanto, ante la urgencia de desarrollar arquitecturas sostenibles, inspirarse en estas formas animales no representa un retroceso, sino un avance hacia tecnologías más sofisticadas y ecológicamente adaptadas; además, implica no solo construir para nosotros, sino en correspondencia con las demás formas de vida.

Así, se hace necesario reconocer que la capacidad estética no es exclusivamente humana, sino una facultad sensible compartida entre especies, asunto que se evidencia con claridad en las instalaciones *Sin título* (2022) de Rodrigo Facundo (imagen 15) y en los dibujos de la serie *Arquitectura animal* (2024) de Óscar Pérez (imagen

16), que prolongan esta lectura curatorial-animal al activar modos de construcción basados en la adaptación, la eficiencia material y la cohabitación. Las estructuras de Facundo –realizadas en fieltro– emergen como volúmenes en crecimiento, inscritos en los ritmos del agua y las raíces, evocando trayectorias y formas simultáneamente vegetales y animales; por su parte, los dibujos de Pérez se configuran como trazos proporcionales y rítmicos derivados de una observación minuciosa de patrones constructivos presentes en múltiples especies, como los termiteros colgantes. Esta convergencia entre escultura, dibujo y arquitectura –humana y animal– reconoce a los no humanos como agentes constructores de mundo, cuyas prácticas materiales producen conocimiento, sentido y formas de habitar, descentrando la mirada antropocéntrica y ampliando el campo curatorial hacia una sensibilidad interespecie.

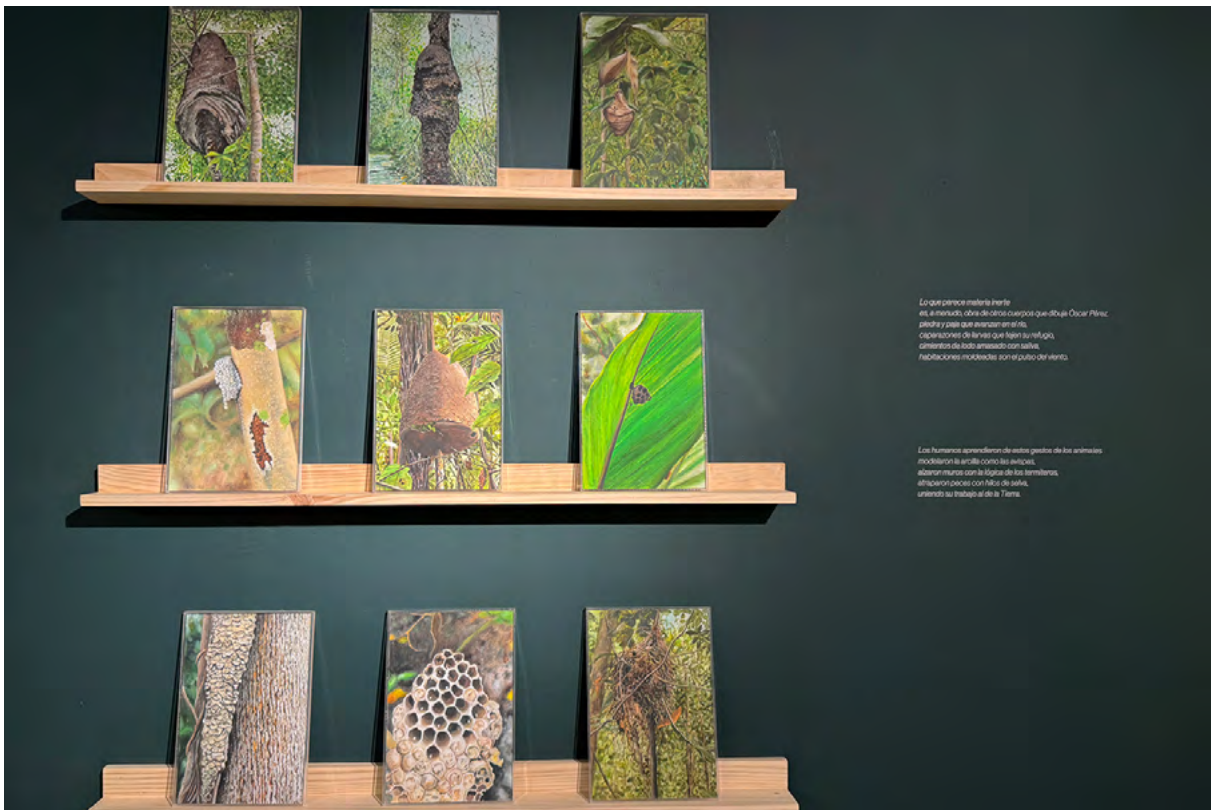
La exposición reconoce que habitar la selva exige una práctica material compartida entre humanos y no humanos, atenta a los ritmos de la Tierra, así como a sus texturas, condiciones ecológicas y a la conversación continua que sostiene la vida, permitiendo además imaginar un futuro viviente en el que los nacimientos y las

Imagen 15. Rodrigo Facundo, *Sin título* (2022).
Instalación con fieltro hecho con lana merino, gasa y tela de algodón y seda. Dimensiones variables.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 16. Óscar Pérez, *Arquitectura animal* (2024).
Serie de nueve dibujos en acrílico sobre papel, de 25 × 35 cm cada uno.



Fuente: fotografía de la autor.

muertes de todos los seres aseguran su continuidad. En este mundo animado, los animales, con sus miradas y arquitecturas, nos recuerdan que cada ser cumple una función dentro de una relación fractal y expandida, y que habitar la selva implica atender a sus perspectivas y sostener una escucha activa de sus propias formas.

Intuiciones de origen

En el dibujo *Desierto [Ríos de arena]* (2023) de Angélica Teuta (imagen 17) convergen planos temporales, especies y ambientes mediante una composición circular que articula elementos marinos, fluviales y desérticos. Sobre la superficie se entrelazan fósiles en espiral, insectos amplificados, una cadena de vértebras y especies actuales y extintas –nautilus, moluscos, mamíferos de climas áridos, peces de agua dulce y un bagre azul invertido–, mientras en el centro un cuerpo de agua rodeado de palmas actúa como punto de tránsito entre paisajes divergentes. La composición cromática, que va del ocre al verde y al azul, sugiere la continuidad entre territo-

rios aparentemente opuestos y propone una lectura en espiral donde capas sedimentarias, procesos biológicos y transformaciones geológicas se integran en un ensamblaje continuo que articula la memoria de un océano retirado con la vitalidad hídrica actual. Esta imagen dialoga con la formación del río Amazonas –desde los Andes hasta el Atlántico–, un proceso geológico y ecológico de larga duración que transformó el neotrópico. Durante millones de años, la región estuvo ocupada por sistemas lacustres y estuarinos conectados con el océano; sin embargo, el levantamiento progresivo de la cordillera de los Andes alteró los patrones de drenaje, reconfigurando el flujo de las aguas hacia el oriente. Este proceso dio lugar a la consolidación de una vasta cuenca de agua dulce, en la que antiguos ambientes marinos y pantanosos se transformaron gradualmente en ríos, planicies inundables y selvas húmedas. En este contexto, los sedimentos finos y orgánicos acumulados durante la prehistoria se convirtieron en la base de una alta productividad biológica, mientras que los cambios en la morfología del territorio propiciaron procesos de aislamiento, adaptación y diversificación de especies.

Imagen 17. Angélica Teuta, *Desierto [Ríos de arena]* (2023).
Collage colectivo con técnicas de dibujo y pintura mixta, de 115 x 114 cm.



Fuente: fotografía cortesía de la artista.

Así se explica tanto la extraordinaria biodiversidad de la región como la presencia de animales de origen marino, como delfines y manatíes, que se adaptaron a las aguas dulces a medida que el antiguo sistema oceánico se retiraba (Hoorn, 2006, 2023). Así, Teuta dibuja una intuición afín al nacimiento del río Amazonas: una memoria dinámica inscrita en los sedimentos de la Tierra.

Además, hace millones de años, antes de que las fuerzas tectónicas comenzaran a elevar el noreste de los Andes, las tierras que hoy conforman la Amazonia no presentaban los sedimentos rojos y blancos que conocemos ahora, sino que estaban cubiertas por arcillas azules, grises y verdes (Hoorn, 2006, 2023). Estos sedimentos, cargados de lignito y arenas transportadas por las mareas oceánicas, fueron transformándose a medida que la composición del suelo cambiaba y la tierra adquiría nuevas tonalidades; sin embargo, las arcillas azules sobrevivieron como vestigios de ese tiempo anterior y aún persisten en territorios como el Vaupés.

Encontrarlas no es fortuito: requiere saber buscarlas, identificarlas y recorrer largas distancias hasta hallarlas en zonas húmedas donde la materia orgánica se ha acumulado con el tiempo. El colectivo Cubay Jëjënava, autor de una tinaja elaborada con este barro azul dentro de la exposición, vincula su uso con la historia de la abuela Yiredo. Según este relato, los primeros cubeos emergieron como güños (grandes serpientes acuáticas) y, luego de transformarse en humanos, fueron ubicados en su territorio; en ese contexto, Yiredo recogió el excremento del güño –un tipo específico de arcilla azul– y con él elaboró las primeras tinajas para contener la chicha ceremonial, y como recipientes que activaban memorias, cantos, figuras y danzas en rituales de yagé. Desde entonces, el colectivo Cubay Jëjënava trabaja desde el suelo.

Entonces, la relación entre la obra de los Cubay Jëjënava y la de Teuta, así como entre geología y biodiversidad, se hace evidente: la obra de Teuta, de forma intuitiva, establece una correspondencia con las capas

geológicas de los suelos amazónicos, conectando con la historia de los sedimentos arcillosos presentes en las piezas del colectivo Cubay Jëjënava, que remiten a un tiempo anterior al surgimiento de la vida tal como la conocemos. Este barro azul, considerado infértil desde perspectivas extractivistas, se convierte en soporte de una vida material rica cuando es trabajado por manos que han aprendido a percibir y transformarse con sus cualidades, elasticidades y formas. En ambas obras –la de Teuta y la del colectivo Cubay Jëjënava– la geología y sus sedimentos condensan una historia de transformaciones tectónicas, desplazamientos fluviales y adaptaciones biológicas: moluscos marinos, peces de agua dulce y mamíferos acuáticos, presentes en la obra de Teuta, son vestigios de un tiempo en que mar y selva eran un solo cuerpo cambiante; el barro azul, trabajado con técnicas manuales y saberes intergeneracionales por los Cubay Jëjënava, deja de ser un marcador geológico para convertirse en superficie de inscripción sensible, donde se registra la experiencia y la agencia de quienes se moldean junto con él. La obra de Teuta se inscribe en este cruce al movilizar imágenes que capturan la memoria del agua, las huellas de antiguos océanos y las energías latentes del paisaje amazónico, reactivando sus tensiones, dinámicas sedimentarias y geografías vivas, en diálogo con las prácticas cerámicas del colectivo Cubay Jëjënava, que son también prácticas geológicas, en la medida en que implican una lectura material y táctil del suelo. En ambos casos, los movimientos del cuerpo y de la Tierra configuran una conversación continua con el entorno material: el gesto responde a un color, una textura, una humedad y una resistencia específicas, en una correspondencia activa entre materia y forma, suelo y gesto, línea, color, intuición y realidad. Así, ambas obras –la de Teuta y la de los Cubay Jëjënava– se constituyen como medios de inscripción, superficies de pensamiento y umbrales de memoria, donde arte y Tierra se coproducen materialmente.

De igual forma, la convergencia entre historia oral y geología, sin implicar una equivalencia directa entre mito e información científica, reconoce que ambas formas de conocimiento operan sobre los mismos materiales y, en ocasiones, coinciden en sus diagnósticos y registros. El barro azul, identificado por las ceramistas como excremento del güío y origen de la vida, es también un sedimento antiguo resultado de complejos procesos geoquímicos que constituye evidencia de los

inicios de la vida en la Amazonia tal como la conocemos hoy. Lejos de excluirse, estas narrativas activan una comprensión relacional de la Tierra, en la que lo vivo y lo inerte, lo humano y lo geológico coexisten en una red de influencias mutuas. Repensar la relación con el suelo desde estas prácticas artísticas implica reconocer que las manos y los pies, como órganos de contacto y transformación, revelan que la capacidad humana para habitar el mundo está ligada a la percepción atenta de sus materiales y formas semióticas; en este sentido, estas intuiciones de origen –ancladas en el barro, la arcilla azul, la práctica manual y el dibujo– invitan a pensar el suelo como memoria activa, posibilidad de regeneración y fundamento de futuros compartidos.

Desde el marco de *Ecos del río* (2025), lo curatorial opera como una forma de investigación-creación situada que habilita el encuentro entre saberes diversos, construyendo condiciones de escucha, observación y presencia en las que las materias expresan sus relaciones. Funciona como un medio para pensar con las cosas –sus materiales y formas–, activar sus memorias y trayectorias, y generar espacios donde los relatos que las acompañan sean reconocidos como formas legítimas de conocimiento para pensar el presente ecológico desde una perspectiva que integra dimensiones tecnológicas, sociales, geológicas y sensoriales. Historias de origen, geología, materiales, trampas, sedimentos y cuerpos se entrelazan en un campo de sentido irreductible a una sola racionalidad, que exige prácticas indisciplinadas de atención y cocreación, donde investigar implica habitar y corresponder con el mundo en una red de interacciones que configuran el presente y proyectan futuros posibles.

En el cielo, los Lenguajes de la Tierra

La obra *Hilos de estrellas* (2025) (imagen 18), de la artesana sikuni Mariela Rodríguez, se compone de grandes espirales tejidas en chiquichiqui –fibra nativa del Guainía–, semejantes a esterillas, suspendidas en el techo, intervenidas con pigmentos azules y trazos en fibras amarillas que delinean constelaciones, como rutas, cuerpos y geometrías fluidas, condensando desplazamientos observados en cielo y agua. Estas piezas funcionan como mapas tridimensionales elevados sobre la instalación-trampa-espiral *Nasa* (2024) de

Marcos Dagama, haciendo del espacio expositivo una bóveda donde la mirada se dirige hacia arriba para encontrar correspondencias entre líneas, ritmos y formas.

A su vez, la serie *Constelaciones* (2024) de Óscar Pérez (imagen 19), instalada en las paredes de la sala, prolonga esta lógica al dibujar constelaciones sobre fondos azul oscuro y púrpura, con líneas punteadas que evocan redes de pesca, espirales de agua o estructuras celestes, reforzando la continuidad –presente en la astronomía misaka– entre lo visible y lo invisible. Cada imagen va acompañada de textos que explican el comportamiento y el rol de cada constelación, interpretada a partir de historias compartidas con seres como la nutria, el perro de agua o la chicharra, cuya agencia incide en la organización del territorio fluvial y celeste, así como en las actividades humanas. Estas constelaciones, entendidas como formas de orientación, permiten anticipar transformaciones hidrológicas, ubicar trampas de pesca, cuidar los caños, comprender los ciclos del alimento, hacer dietas y leer ecosistemas.

Lo anterior ha sido registrado en las narraciones recopiladas por el antropólogo curripaco Filinto Rojas Sabana (1997), según las cuales constelaciones como

Lucero Pajarito, la *Curva* o la *Nasa* no solo marcan el inicio de las crecientes, sino que modelan la forma del río y regulan las relaciones entre humanos, peces, serpientes, cultivos y la Tierra. Así, algunas trampas de pesca –como la *Nasa* (2024)– replican estas constelaciones e incluso comparten sus nombres, evidenciando la importancia de la astronomía en las acciones y construcciones humanas. Esto también se refleja en los registros del conde italiano Ermanno Stradelli (1929), quien asoció la trampa *Cacurí* (2024) con la constelación de la Cruz del Sur, donde las cuatro estrellas reflejan las estacas de la trampa y las estrellas centrales representan los peces atrapados.

De este modo, las trampas elaboradas por Dagama, exhibidas junto a los tejidos de Rodríguez y los dibujos de Pérez, activan esta experiencia al desplazar el centro de la percepción hacia el cuerpo que hace y recuerda, revelando la selva como un entramado activo en el que agua, viento, lunas, estrellas y cuerpo humano comunican en múltiples lenguajes. Este entendimiento relacional alinea cada acción humana con un patrón cósmico, configurando una lógica interconectada entre fenómenos astronómicos y vida terrestre, donde la Tierra emerge, desde lo concreto del hacer humano,

Imagen 18. Mariela Rodríguez, *Hilos de estrellas* (2025).
Instalación de piezas tejidas con fibra chiqui chiqui. Dimensiones variables.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 19. Óscar Pérez, *Constelaciones* (2024).
Serie de quince dibujos en acrílico sobre papel, de 25 × 35 cm cada uno.



Fuente: fotografía de la autora.

como una Tierra habitada guiada por el cielo como tablero de navegación.

Esta interacción constante entre lo terrenal y lo celeste –en la que las estrellas también observan y responden a las acciones humanas mediante variaciones en ciclos, posiciones y luminosidades que orientan prácticas como la siembra, la pesca o el desplazamiento– dialoga con la propuesta de Kohn (2021), según la cual los bosques piensan a través de los seres que los habitan y comunican mediante formas semióticas emergentes más allá del lenguaje humano, en un sistema interconectado donde signos, seres y elementos conforman una red viva que sostiene la vida. Entender las constelaciones como signos elaborados por las estrellas implica reconocer que las cosas y los seres no humanos también comunican y producen conocimiento operativo –midan ríos, caños y ciclos a través de ritmos ecológicos observables–, configurando formas de conocimiento situado en las que los signos semióticos

ordenan el ecosistema mediante prácticas materiales humanas donde la selva aporta sus materias y el humano sus técnicas corporales para construir y elaborar. En este marco, la presencia humana se entiende como mediadora dentro de un espacio vasto.

Investigación-creación en lo curatorial para imaginar

Maligna II (2019), de Carolina Caycedo (imagen 20), es una imagen fluvial expandida sobre una tela que cuelga del techo y se extiende hasta el suelo, donde cae en capas plegadas. Se trata de una simetría especular de una cascada, un torrente o un flujo de río, ampliado y trasladado a un soporte textil que ocupa el espacio de forma corpórea. La intervención, duplicada, invertida y suspendida, invita a una lectura que apela al comportamiento material del agua, a su energía cinética y a su memoria en movimiento. La obra reactiva una relación

sensorial con el flujo, como una arquitectura blanda que se despliega según una lógica de continuidad, marcada –como el agua misma– por los relieves geológicos y las formas geográficas que atraviesa. Así, las aguas fluyen con historia: dibujan caminos, emergen, se transforman y escriben sobre la piel de la Tierra. Esta escritura líquida no funciona como analogía, sino como una forma concreta de inscripción: las corrientes moldean el terreno, las lluvias alteran los cauces y las represas interrumpen narraciones hídricas.

En correspondencia, los textos sobre los muros que acompañaron las piezas de la exposición no fueron concebidos como fichas independientes ni como descripciones técnicas, sino como parte de una narrativa expandida que configuró una constelación de relaciones entre cuerpos, materiales y formas de vida, dispuestos cerca de una u otra obra –“Los raudales abren la piel de la Tierra...”, “Las trampas fijas de pesca... se alzan como sombras en el agua...”, “La vida ribereña no sigue líneas rectas...”–, que se articulaban entre sí en una lectura no lineal del espacio. De este modo, los textos

activaban una percepción relacional que permitía al visitante desplazarse como quien lee un mapa sensorial trazado por el agua, el barro, los astros o las fibras trenzadas, donde frases como “las constelaciones no solo iluminan la noche, dibujan caminos sobre la selva” o “el territorio no es solo un espacio, es un relato escrito en la arcilla húmeda” expandían las lógicas materiales de las obras hacia el lenguaje. Así, las palabras no describían las piezas, sino que prolongaban sus formas –espirales, remolinos, arquitecturas porosas, ritmos fluviales–, funcionando como superficies de resonancia gramatical que hacían legible la selva como una trama semiótica.

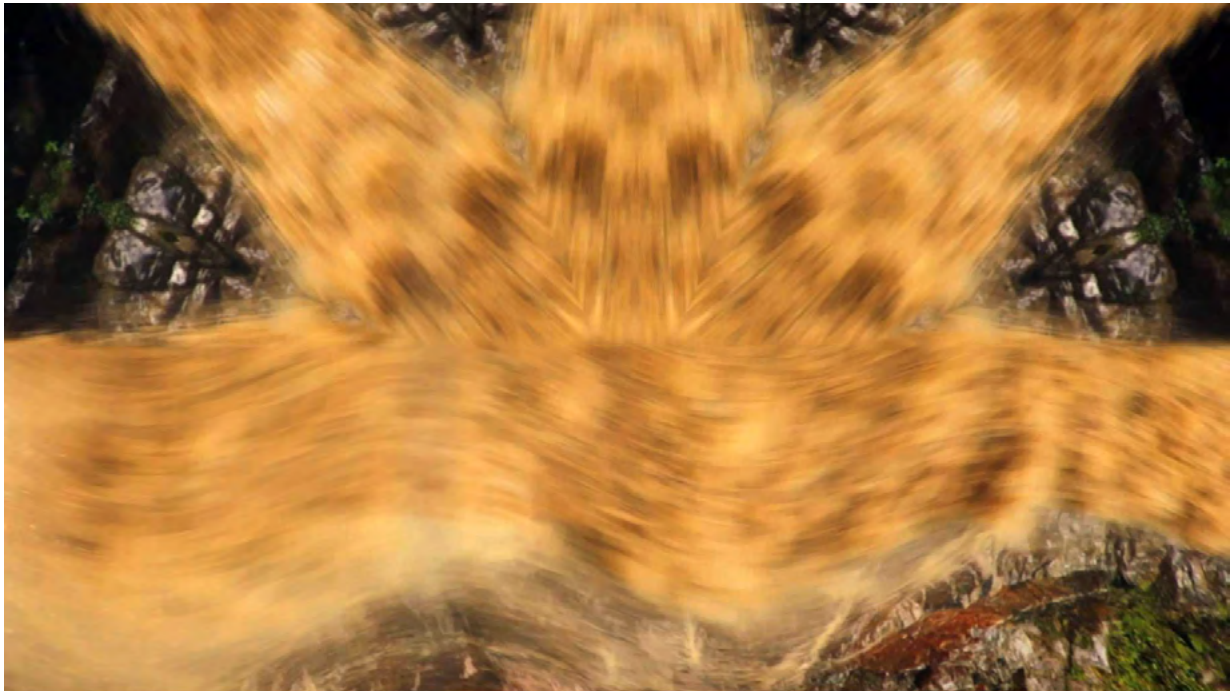
Además, la exposición fue atravesada por dos sistemas sonoros que ocuparon el espacio sin interferirse entre sí, pero que a su vez generaban una atmósfera simultánea según la ubicación del visitante. Estas piezas correspondían a las obras audiovisuales *This is Not Water* (2015), de Carolina Caycedo (imagen 21), y *Bosque transformado* (2021), de Angélica Teuta (imagen 22). Ambas operaron como paisajes acústicos que acompañaron el tránsito por la sala, ampliando la experiencia

Imagen 20. Carolina Caycedo, *Maligna II* (2019).
Fotocollage impreso sobre lienzo de algodón, 150 × 900 cm.



Fuente: fotografía de la autora.

Imagen 21. Carolina Caycedo, *This is Not Water* (2015).
Video monocal en HD. Sonido: Daniel Pineda. Duración: 5'20".



Fuente: imagen cortesía de la artista

visual hacia registros vibratorios que reconfiguraron el espacio, donde la escucha y la atención se constituyen como formas de orientación. En este sentido, textos y sonidos funcionaron como hilos entre las obras y como señales dentro de un espacio común en el que todo –piedra, pez, constelación– es interlocutor. Esta escritura, sonora y gramatical, concebida como una forma líquida de inscripción curatorial, acompaña los movimientos del visitante, activa la imaginación situada y convoca una atención porosa al entorno que, más que interpretar desde afuera, busca habitar los ritmos del mundo en la exposición.

Desde esta perspectiva, lo curatorial se configura como una práctica de investigación-creación situada que no busca representar ni traducir plenamente otros mundos, sino generar condiciones de aparición para relaciones más-que-humanas, donde la imaginación –entendida como facultad creadora de representaciones percibidas por los sentidos– es un elemento central tanto en estas escrituras como en sus lecturas, y un rasgo inherente a toda actividad que busca conectar el mundo de las palabras con el mundo material y sensorial de la vida. En diálogo con Tim Ingold (2015), imaginar no

implica abstraer lo real, sino intensificar la percepción de correspondencias entre niveles de experiencia. En contextos amazónicos, imaginar es sintonizar con una red de señales –visuales, sonoras, táctiles, oníricas– que orientan la acción y configuran modos de conocimiento.

En este marco, lo curatorial puede entenderse como una zona indisciplinada donde convergen imaginación, relación y razón especulativa, abriendo posibilidades para repensar la producción de conocimiento más allá de sus marcos disciplinares. Siguiendo a Elhaik y Marcus (2024), este desplazamiento implica una desantropologización de los enfoques tradicionales, permitiendo que materiales, formas, seres y fuerzas participen en la construcción de sentido. Así, la curaduría deja de organizar objetos para convertirse en una práctica que moviliza relaciones: entre artistas, artesanos, pescadores, cuerpos, animales, sonidos, cielos, rutas y territorios.

Resulta, entonces, un espacio problemático –donde convergen curaduría y etnografía expandida– que habilita un juego libre entre campo, materiales, imágenes, conceptos y seres, en el que la observación deviene

Imagen 22. Angélica Teuta, *Bosque transformado* (2021). Videoanimación 4'10".



Fuente: imagen cortesía de la artista

experiencia en forma de pensamiento y conocimiento, y viceversa. De este modo, la exposición *Ecos del río: lenguajes del mundo compartido* (2025) se presenta como una zona de contacto en la que se activan correspondencias entre prácticas y formas heterogéneas –técnicas amazónicas, relatos orales, arquitecturas multiespecies, trayectorias fluviales y cartografías celestes–, donde lo curatorial, entendido como investigación-creación,

permite imaginar desde una práctica situada en relación con el presente. En ella, materiales, cuerpos y territorios coproducen formas de conocimiento y posibilidades de habitar, operando como medios para imaginar y cocrear futuros posibles, y subrayando el papel de las prácticas curatoriales en el replanteamiento del lugar de la humanidad dentro de los sistemas planetarios, en el *co-habitar-se* la Tierra.

Nota

1. La escritura de “Tierra” con mayúscula inicial, busca señalarla simultáneamente como suelo, planeta y territorio habitado y disputado. Este uso activa una sintaxis visual que enlaza tellus (suelo), terra (planeta) y Tierra (territorio) como dimensiones imbricadas de una misma configuración, subrayando las implicaciones políticas, históricas y afectivas de los vínculos entre humanos y mundo.

Referencias bibliográficas

1. CORTÉS Severino, C. (2019). *Hacia el giro corporal en la antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Universidad Nacional de Colombia.
2. ELHAIK, T. y Marcus, G. E. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, (42), 89-104. <https://doi.org/10.17141/iconos.42.2012.363>
3. ELHAIK, T. y Marcus, G. (2024). Diseños curatoriales: acto II. *post(s)*, 10, 20-35. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3439](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3439)
4. HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
5. HOORN, C. (2006). The Birth of the Mighty Amazon. *Scientific American*, 294, 52-59. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0506-52>
6. HOORN, C. (2023, 18 de agosto). *La Amazonia a través del tiempo. Evolución del paisaje y la biodiversidad* [Conferencia]. Cátedra Nacional de la Orden Gerardo Molina “Amazonia: entretrejo ambiental y social para Colombia”. https://www.youtube.com/watch?v=vg_QpGhQOzU
7. INGOLD, T. (2004). Culture on the Ground: The World Perceived through the Feet. *Journal of Material Culture*, 9(3), 315-340. <https://doi.org/10.1177/1359183504046896>
8. INGOLD, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>
9. INGOLD, T. (2015). Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real. *Nómadas*, (42), 13-31.
10. KOHN, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano* (M. Cuéllar Gempeler y B. A. Sánchez, trads.). Abya-Yala.
11. MANDOKI, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (2.ª ed.). Conaculta; Fonca; Siglo XXI.
12. MARCUS, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
13. MARCUS, G. E. (2017). Arte/etnografía/diseño: reconfigurando el arte y la antropología hoy. En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial de la PUCP. <https://doi.org/10.18800/9786123172275.001>
14. PALLASMAA, J. (2020). *Animales arquitectos*. Gustavo Gili.
15. PUIG De La Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.1017/S2753906700002096>
16. ROJAS Sabana, F. A. (1997). *Ciencias naturales en la mitología curripaco*. Programa Fondo Amazónico; Fundación Etnollano; Programa Coama.
17. ROMERO Raffo, M. (2003). *Malikai: el canto del malirri; formas narrativas en un mito amazónico*. Parature; CEREC.
18. STRADELLI, E. (1929). Vocabulários da língua geral português-nheengatú e nheengatú-português, precedidos de um esboço de Grammatica nheenga-umbuê-sáua mirí e seguidos de contos em língua geral nheengatú poranduaa. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 104(158), 9-768.
19. VASCO Uribe, L. G. (2002). *Entre selva y páramo: viviendo y pensando la lucha india*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
20. VIVEIROS De Castro, E. (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
21. WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (M. Warnke, C. Brinker, y F. Checa Cremades, eds.; J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.



DE LA SERIE: NOCROMA REALIDAD. John Nomesqui, 2013.