Espesuras. Habitar un mundo herido, curaduría de Melissa Aguilar y Carolina Chacón

Octubre de 2024-marzo de 2025, Museo La Tertulia, Cali; mayo-agosto de 2025, Parque Explora, Medellín

Oscar Mauricio Ardila Luna
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

DOI: https://doi.org/10.25025/hart.12713

Un ecosistema de significados

A mediados de 2024, en el Museo La Tertulia en Cali, y posteriormente, durante 2025, en el Parque Explora de Medellín, se presentó *Espesuras. Habitar un mundo herido*, una exposición organizada por ambas instituciones y curada por Melissa Aguilar y Carolina Chacón. El subtítulo de la muestra, *Habitar un mundo herido*, estaba inspirado en Donna Haraway e invitaba a mirar la catástrofe ambiental desde una perspectiva constructiva, sin eludir lo inquietante que resulta un presente marcado por el deterioro y la crisis climática. La muestra formulaba entonces un cuestionamiento profundo y perturbador sobre nuestra relación contemporánea con la naturaleza, al confrontarnos con las nostalgias y preocupaciones de un entorno en desaparición.

No obstante, esta perturbación contrastaba con un efecto de extrema vitalidad evidente en el espacio expositivo. La primera impresión al entrar a la muestra era la de estar en un ambiente inmersivo semejante a un espacio vivo o a un ecosistema en constante movimiento. Por ejemplo, la sala principal en el Parque Explora sugería una intensa atmósfera paisajística y ritual, resaltada por el goteo amplificado de la arquitectura sonora *Templo del agua de Sumapaz* del artista Leonel Vásquez. En este mismo espacio irrumpía dramáticamente sobre el público un cardumen —*Peces del Amazonas* de Enrique Hernández Macuritof— compuesto por una serie de aproximadamente 200 peces en madera policromada que colgaban a gran altura en medio de la sala. Al mismo tiempo, el espacio se



Imagen 1. Detalle del montaje de *Peces del Amazonas*, de Enrique Hernández Macuritof, en Parque Explora. Foto cortesía Parque Explora.

llenaba con el revoloteo aparentemente descontrolado de *Pájaro intestino* de Miguel Escobar, quien situaba un ambiente selvático lleno de aves ficticias y exóticas en clave de videojuego y videoinstalación.

Ese contraste entre perturbación y vitalidad implicaba desplazarse desde una perspectiva estrictamente antropocéntrica hacia una más vinculada a la interdependencia y lo ecosistémico. En ello residía una de las claves de *Espesuras*: en la proyección del espacio expositivo como un *ecosistema de significados*, es decir, un entramado en el que montaje, obras, mediación y archivos se afectaban mutuamente y producían sentido de forma relacional. Así, se invitaba al público a reinterpretar el régimen moderno de visibilidad de la naturaleza —que la presentaba como paisaje ilustrativo, recurso de explotación y "objeto" de contemplación o de estudio científico— y aproximarse a la percepción de un sistema vivo como problema visual y político.

Desplazamientos museográficos

La curaduría se desplegó en dos instituciones con gramáticas expositivas distintas: el Museo La Tertulia en clave de arte contemporáneo y, más tarde, el Parque

Explora, anclado principalmente en la divulgación científica. Lejos de un detalle logístico, este desdoblamiento operó como dispositivo crítico; esto obligaba a recalibrar en cada lugar el montaje, los ritmos y las mediaciones para interrogar cómo se construían las imágenes de *lo natural* en marcos museográficos divergentes. El museo —contenedor de la muestra— se transformaba así en un espacio ambiguo, por momentos cercano al arte contemporáneo y por momentos a la historia natural, en un movimiento que fomentaba la fricción entre archivos, imágenes y materialidades documentales entendidas como herramientas críticas articuladas.

En una dirección, este desplazamiento museográfico permitía experimentar aquello que no se presenta habitualmente en un contexto de arte contemporáneo: materiales orgánicos, tradiciones vivas u orales, o registros de carácter científico o seudocientífico pasaban a formar parte de este *ecosistema de significados*. En esa línea, por ejemplo, el *Museo de la madera del bosque* de la Organización Tropenbos Colombia —una red internacional de organizaciones



Imagen 2. Vista de *Museo de la madera del bosque*, de la organización Tropenbos Colombia, en Parque Explora. Foto cortesía Parque Explora.

locales que fomentan la conservación de los bosques tropicales y la vida de las comunidades que dependen de ellos— presentaba un archivo de carácter científico donde se conservan y catalogan muestras de distintas maderas nacionales. Gracias a un montaje abierto de sus contenidos este archivo ampliaba su lectura al ir más allá de los datos científicos y realzar aspectos como el ritmo cromático, los olores y las texturas de las muestras de madera. A esta experiencia, que se acercaba por momentos a algo puramente estético, se le sumaba la perturbación que resultaba al identificar muestras de árboles en peligro por la deforestación constante o las alteraciones de su entorno. Asimismo, *Relaciones cultivo-animal* de Diego Román —una serie de acuarelas vinculadas a observaciones taxonómicas y a conocimientos empíricos locales— dejaba de lado su significado puramente ilustrativo cuando se revelaban la tradición oral y los saberes que aludían a la interdependencia de la fauna local con árboles específicos. Otro trabajo —*Caminos de agua,* de María Buenaventura en conjunto con el Colectivo Zanjas y Camellones— conectaba aspectos científicos y culturales de un territorio al vincular una arqueología de tradiciones agrícolas ancestrales con la cultura gastronómica del altiplano cundiboyacense en torno al pez capitán, una especie en peligro de desaparecer.

Este desplazamiento museográfico implicó introducir en el museo un formato de laboratorio vivo —cercano a la idea de "laboratorios domésticos" de Clémentine Deliss— que permitía visibilizar procedimientos de comparación y registro científico como parte de las obras. *Espesuras* presentó trabajos que desdibujaban la frontera moderna entre arte y ciencia al adoptar herramientas de observación y ensayo propias de las ciencias naturales y trasladarlas al campo de las artes. Tal era el caso del trabajo de María Fernanda Cardoso con *Órgano intromitente de Phallomedusa sólida*, una taxonomía de los órganos sexuales de un caracol nativo de Sídney, Australia, basada en registros fotográficos de carácter científico que acercaban archivo y obra para pensar la sexualidad y la morfología no humanas. Algo similar ocurría con el trabajo de Camilo Echavarría en *Cauca*, una observación aérea del río que lleva el mismo nombre basada en un registro fotográfico de larga exposición. Editadas en un video, estas imágenes ralentizaban la mirada y revelaban ritmos, sedimentos y huellas del territorio. Asimismo, los estudios de Eulalia de Valdenebro, *Frailejonmetría comparada (esc. 1:1)* y *Mapa de relaciones táctiles (esc 1:1)*, eran dispositivos que comparaban la escala de un frailejón con la de un cuerpo humano y proponían una cartografía táctil de medidas y cuidados compartidos. En estos tres casos lo procesual ocupaba el lugar del "resultado". El efecto era claro: la exposición no ilustraba qué es la naturaleza; en lugar de ello experimentaba y desplazaba la autoridad del saber hacia la experiencia del visitante, que salía de la sala más como co-investigador que como espectador pasivo.



Imagen 3. Detalle de *Frailejonmetría comparada (esc. 1:1) / Mapa de relaciones táctiles (esc. 1:1)*, de Eulalia de Valdenebro. Foto cortesía Parque Explora.

En la otra dirección, este desplazamiento museográfico permitía proyectar cuestionamientos sobre los saberes ancestrales más allá del encasillamiento etnográfico o científico, evadiendo así la rigidez disciplinar que caracteriza a un museo de este tipo o de historia natural. En ese marco, *Drexciya* de Astrid González reimaginaba el océano como archivo de violencia y de futuro, desplazando la mirada eurocéntrica del "vacío" mediante genealogías acuáticas y cuerpos en tránsito; por su parte, *Resiliencia tlacuache* de Naomi Rincón Gallardo activaba mitologías mesoamericanas y alianzas entre lo humano y lo no humano para desmontar la frontera entre cultura y naturaleza y proponer un cuidado situado. Ambas piezas remitían a tradiciones orales —míticas— articuladas ahora para el público bajo una visión de interdependencia con la naturaleza.

Estos desplazamientos situaron en un mismo plano la ciencia, el arte y los saberes ancestrales, activando así un gesto clave: el de desaprender lo que dábamos por sentado sobre la naturaleza desde una perspectiva moderna, colonial, fragmentaria y extractivista. Sin asumir necesariamente un tono moralizante, la

muestra se proponía reorganizar lenguajes y dispositivos para que la naturaleza reapareciera como un sistema vivo en disputa al que estamos inevitablemente integrados.

Esta disputa estaba presente de forma evidente en el museo donde, por ejemplo, se presentaron obras que trataban el agua como territorio de activismo u objeto de explotación. *Mi linaje femenino de la resistencia ambiental* y *Serpent River Book*, de Carolina Caycedo, trazaban genealogías de defensa del río y cartografías de extracción. Otros trabajos abordaban la memoria territorial del conflicto; *La masacre de Bojayá* (de la serie *Escándalos*) de Jorge Julián Aristizábal miraba el conflicto desde el río para mostrar cómo la violencia marca la geografía y convierte el duelo comunitario en mapa del territorio.

Políticas de interdependencia

Al final, *Espesuras* no clausura una tesis, en su lugar abre un ánimo de práctica; invita a pensar *lo natural* no como fetiche ni como recurso, sino como relación en curso que exige atención, cuidado y acuerdos. Gracias a ese *ecosistema de significados* el museo operaba como una plataforma para negociar las diferencias sin jerarquías rígidas y redefinir los modos de mirar, nombrar y relacionarnos con el entorno. Se trataba entonces de compartir decisiones, tiempos y cuidados, y de proyectar acuerdos personales más allá de la sala. Si la *política del espectador* de Claire Bishop desplazó parte de la autoría hacia el público más allá del campo museal, aquí el salto era hacia *una política de la interdependencia*, es decir, hacia una conciencia de una ética basada en la corresponsabilidad entre público, institución, artistas, comunidades y territorios, alrededor de lo viviente y de las disputas que esto representa.

• • •