

Pablo Alvarez-Mesa

La laguna del soldado, capture vidéo |
video still, à venir | forthcoming 2024.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Gwynne

Nos hydro-
communs
violents

Fulton



Le monde n'est pas un. Comme l'onde elle-même, les mondes sont irréductiblement pluriels. L'idée qu'une réalité unique existe devant nous – un monde à-un-seul-monde – n'est ni universelle ni naturelle; elle est née, comme le soutient l'anthropologue colombien Arturo Escobar, d'une histoire particulière, dont la conquête de l'Amérique est un jalon révélateur¹.

¹ – Arturo Escobar, «Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South», *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, n° 1 (janvier-avril 2016), p. 11-32, accessible en ligne.



L'extractivisme de l'eau, sous toutes ses formes, est la suite de cette occupation des territoires par un monde qui s'arroge le droit d'assimiler les réalités locales au nom du « bien commun » que représenterait le progrès. La privatisation de l'eau, les pipelines et les infrastructures gigantesques qui ensevelissent et contaminent les cours d'eau sont le legs toujours vivant de la doctrine coloniale de la *terra nullius*, qui produit activement de l'espace pour l'expansion d'un monde-à-un-monde *en fabriquant l'absence* des autres mondes, en les rendant absents.

Partout sur l'île de la Tortue/Abya Yala – des territoires mapuches du Wallmapu, au Chili, aux territoires des Wet'suwet'en, au Canada –, les luttes actuelles pour l'eau sont luttes également pour *des mondes*, ou ce que la chercheuse hydroféministe Astrida Neimanis appelle les « *hydrocommons*² » – les ressources hydriques en tant que biens communs de l'humanité. Les artistes de Colombie prennent part à ces luttes en invitant à des « récréations de mondes », c'est-à-dire au rétablissement de rapports différents avec l'eau, les poissons, les aliments et le reste, à travers la différence, en aval des violences intersectionnelles qui forcent des mondes à disparaître. *La laguna del soldado* (*La lagune du soldat*, à venir en 2024), documentaire expérimental du réalisateur Pablo Alvarez-Mesa, de Tiohtiá:ke/Montréal, et *Cuerpo permeable IX: Laguna* (*Corps perméable IX : Lagune*, 2021), performance vidéo de l'artiste multidisciplinaire Eulalia De Valdenebro, basée à Bogotá, mobilisent l'hydrologie des *páramos* andins, écosystèmes de

prairies en haute altitude qui sont les sources de nombreuses rivières colombiennes alimentant la consommation domestique, agricole et industrielle.

Ces œuvres, suivant les cours d'eau depuis leur source, le long des rivières et des canaux urbains, déclenchent un processus double qu'Escobar appelle une « politique ontologique ». En attirant notre attention sur l'ontologie du projet néolibéral mondialisant de marchés planétaires, producteur actif de mondes disparus, elles incarnent dans une performance l'endurance des mondes hydriques ancestraux de l'*Altiplano cundiboyacense*, sur les terres ancestrales des Muiscas dont le territoire a été modelé par le circuit qu'emprunte l'eau à travers le ciel, la surface de la terre, le monde souterrain et les créatures humaines et non humaines, du *páramo* à la savane de Bogotá. Les ontologies politiques de l'eau qui émergent de ces œuvres s'inscrivent dans un processus de justice réparatrice, qui reconnaît les territoires aquatiques comme des victimes d'un conflit armé vieux de dizaines d'années.

Depuis dix ans, De Valdenebro déchiffre les ontologies relationnelles du *páramo*. Son œuvre *Cuerpos permeables* (*Corps perméables*, 2011-2021) consiste en une série d'actions performatives qui régénèrent une connexion intime avec le *páramo*, au moyen d'une exploration des continuités entre le corps de l'artiste et l'écosystème hydraulique qui absorbe l'eau de pluie dans ses riches sols andins tropicaux. Dans cette suite de signes expérimentaux, De Valdenebro décentre son agencement et son autorité, et met

en évidence ses relations avec les pierres, le vent et la lagune. Son œuvre, en intervenant dans les tropes visuels du paysage cartographique et de l'illustration botanique introduits par les expéditions coloniales, désorganise les traditions esthétiques qui, en représentant les territoires, cherchent à mieux les occuper et les exploiter. L'artiste, avec *Cuerpos permeables* dessine plutôt la perméabilité des mondes humains et non-humains, laissant les êtres élémentaires qu'elle croise dans l'écosystème hydraulique – où les *frailejones*, espèce végétale endémique, canalisent l'eau qui vient du ciel vers les veines de la terre – traverser son corps. Tout, ici, existe dans un réseau de forces vives. Ses actions performatives ne sont pas des représentations du territoire, selon la commissaire Lisa Blackmore, mais des immersions en lui – une pratique hydrique du « faire commun ».

Le site consacré à l'activité de commissaire de Blackmore, *entre-ríos* (entre-rivières), est une confluence de projets, dont *Cuerpos permeables*, qui cultivent la durabilité par des collaborations avec les cours d'eau de Colombie. Traitant les rivières comme des agents esthétiques et politiques capables de transformer les paysages et de modeler la mémoire historique, Blackmore adapte le concept de Neimanis, celui qui pense le commun hydrique comme une structure d'exposition. Mobilisant la matérialité de l'eau, Neimanis dépeint une transition entre les conceptions individualistes de l'identité et une approche plus relationnelle, sorte d'« ontologie mouillée » ancrée dans les fluides que partagent

– même asymétriquement – les corps composés d'eau. Nous avons dans nos débuts liquides la même histoire, soutient-elle, même si « tout le monde n'est pas à la dérive de la même façon³ ». Afin de s'orienter dans ces relations, elle propose une pratique, une éthique et une poétique de l'hydrocommun incarné radicalement. Réfléchir « en commun » aux corps d'eau qui s'écoulent : voilà qui offre à Neimanis une solution de rechange écopolitique aux économies mondialisées et aux cultures de l'eau dominantes. Quand elle rend hommage à l'eau en tant qu'hydrocommun – « ce qui traverse et rend possible toute vie » –, De Valdenebro se trouve à remonter vers les sources de la rivière et à rendre claire l'ontologie mouillée du monde-*páramo*⁴.

Mais l'hydrocommun n'est pas sans présenter des sous-courants tumultueux. Son but de reconnaître une continuité liquide entre les corps d'eau est bien proche du projet homogénéisateur du monde-à-un-monde, qui s'accomplit par effacement des ontologies ou des mondes qui ne sont pas lui. C'est le côté obscur des communs, qui ne le deviennent que par l'expulsion des expériences non conformes à la vision eurocentrique dominante. Des artistes de Colombie ont étudié la violence des communs hydriques dans des œuvres filmiques et médiatiques qui s'intéressent aux relations entre les rivières, la violence politique et la mémoire

historique. Dans une vidéo datant de 2005, *Río/River*, l'artiste conceptuel Alberto Baraya rompt la surface opaque de la rivière Putumayo par l'éclat d'un coup de feu qui évoque le rôle de cette voie navigable dans le narcotrafic, l'abandon par l'État et les luttes territoriales entre milices paramilitaires et groupes guérilléros. Dans son installation vidéo à grande échelle *Treno (canto fúnebre/chant funèbre)* (2007), Clemencia Echeverri s'intéresse à l'implication des rivières dans les disparitions forcées. Depuis des dizaines d'années, elles servent de fosses communes à une campagne nécropolitique qui instaure la loi de la terreur et rend le deuil impossible. En quête de traces des disparues, l'artiste drague la rivière Cauca et met en scène, sur des écrans gigantesques, un dialogue entre ses deux rives. Celui-ci submerge le public d'un chant funèbre pour catastrophe politique.

Dans *La laguna del soldado*, Pablo Alvarez-Mesa remonte ces courants de violence politique jusqu'à l'endroit où naissent les rivières. Le film est la deuxième partie d'une trilogie sur le legs de la campagne de libération de Simón Bolívar, en 1819. Il suit le parcours des troupes de Bolívar depuis les plaines du *páramo* de Pisba, dans la cordillère orientale des Andes, où les forces révolutionnaires ont dû affronter des pluies glaciales et un brouillard dense en essayant de rejoindre Santafé de Bogotá – exploit militaire

d'une grande audace, qui scella l'indépendance de la Colombie par rapport à la Couronne espagnole. Le film montre les rivières de brouillard flottant qui se condensent, puis irriguent les sols et s'accumulent dans les lagunes que le peuple muisca considère de tout temps comme sacrées, avant de s'écouler dans les rivières Arzobispo et Cravo Sur, qui, à leur tour, alimentent le bassin de l'Orénoque.

« On les a dompés ici, dit la voix. Il y a beaucoup de souffrance dans ces montagnes. » Le film est une étude de lieu : ancré très haut dans

2 — Astrida Neimanis, « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (printemps. 2009), p. 161-82, accessible en ligne.

3 — Astrida Neimanis, « We Are All at Sea: Practice, Ethics, and Poetic of "Hydrocommons" », *RIBOCA2—2nd Riga International Biennial of Contemporary Art 2020, Mousse*, 17 novembre 2020, accessible en ligne.

4 — Lisa Blackmore, *Cuerpos Permeables: Páramos, Arte y Ciencia en Diálogo con las Obras de Eulalia De Valdenebro*, Bogotá : Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt et entornos, 2021, p. 5.

Eulalia De Valdenebro

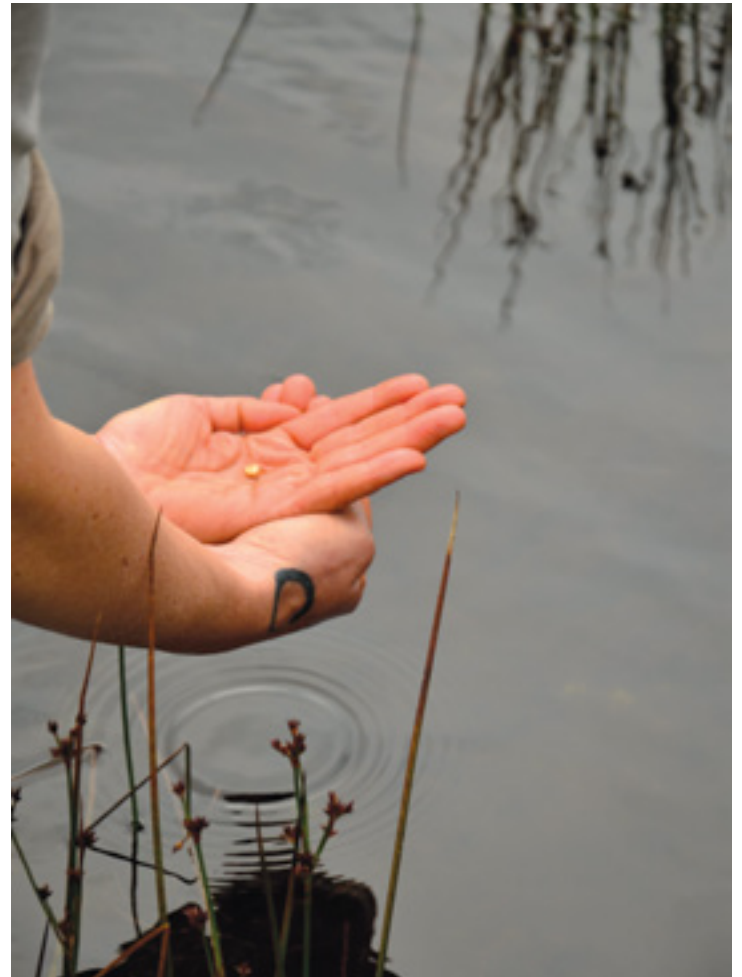
↗ Études pour frailejónmétrie comparative sc 1:1 | studies for frailejónmetric comparative sc 1:1, 2020.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Eulalia De Valdenebro

↗ *Cuerpo permeable IX: Laguna*, capture vidéo | video still, 2021.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist





Capture vidéo issue du projet | video still from the project *Live Streams*, commissionné par | curated by Lisa Blackmore, Emilio Chapela & Diego Chocano, Art Exchange, Colchester & entre-rios.net, 2021.

Photo : permission de | courtesy of Lisa Blackmore

les marais andins, un monument indique, dans les nuages, la fosse commune où l'armée révolutionnaire a disposé les corps de centaines de soldats ayant succombé au froid et à la faim pendant la traversée. Le monument s'efforce de retenir les mort-es à leur place. Mais l'eau glisse, intrinsèquement imprévisible, elle méprise les frontières. Alors que l'ontologie mouillée de Neimanis nous relie matériellement dans un hydrocommun aqueux, la « hantologie » d'Alvarez-Mesa puise dans la matérialité spectrale de l'eau pour s'occuper des mort-es qui hantent les cours d'eau de Colombie – où, encore aujourd'hui, les rivières servent de cimetières à d'innombrables victimes. Qu'arrive-t-il à nos corps d'eau quand les rivières servent à déverser la violence ?

Le portrait de ce territoire hydraulique par Alvarez-Mesa vient troubler l'hydrocommun – il nous en fait voir le courant sous-jacent. Le film, en quête de traces fantomatiques dans l'eau, invoque de nombreuses temporalités de la violence. Il fait apparaître le fantôme de Bolívar pour l'inculper du legs de violence déchainé par sa campagne de libération, qu'il rattache à l'état actuel de violence écologique et politique. Il fait remarquer que cette violence, quand on la laisse en friche, se mêle intimement à nos corps d'eau et circule entre les générations et les espaces géographiques. Si Christina Sharpe, spécialiste des études sur les Noir-es, décrit l'océan

comme une archive toujours animée par l'esclavage et le sentiment antinoir qui persiste dans son sillage⁵, Alvarez-Mesa trouve que les cours d'eau de Colombie regorgent de ces morts qui s'écoulent de la fosse commune : les corps en décomposition des soldats trépassés deviennent les nutriments qui suivent le cycle de l'eau, des étangs aux rivières. Nous les buvons. L'artiste développe la pellicule de son film analogique dedans. C'est ainsi que les actes violents qui sont au fondement de la nation sont incorporés, dans les corps comme dans le corps politique. Et c'est aussi une sorte d'hydrocommun : « Quand la violence est la forme sous laquelle les gens partagent leur monde, écrit Ariella Aïsha Azoulay dans *Potential History*, la violence est la forme que prennent les communs⁶. » Si Neimanis a raison de dire que les communs « ne s'arrêtent pas à la lisière de la peau⁷ », l'ontologie spectrale de *La laguna del soldado* va encore plus loin : dans les territoires encore marqués par la colonialité, la violence est en gestation dans l'hydrocommun.

La laguna del soldado rappelle la temporalité étrange du *páramo*. L'œuvre entrelace des couches d'histoire, distinctes, mais qui se chevauchent, depuis l'arrivée en 1538 des conquistadors espagnols en territoire muisca, à la recherche de l'El Dorado mythique, jusqu'à l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne, en 1819, quand les élites créoles qui s'étaient emparées du pouvoir proclamèrent l'universalité des droits

de l'Homme, au moment même où elles réinstauraient les distinctions de caste du modèle colonial qui placent la blancheur tout en haut de l'échelle du pouvoir, du statut social et de la richesse. Les rivières étant peu à peu enfouies sous la ville, les créatures aquatiques disparaissent. Ces temporalités distinctes de la violence convergent et se condensent. En revisitant ces conjonctures brutales, le film, tranquillement, mais sans équivoque, s'affaire à désapprendre la violence de nos hydrocommuns. Il trace un territoire psychogéographique de résistance, à la fois intime et profondément politique, pour ce que Sharpe appelle le « travail d'aval » – une façon d'habiter et de réimaginer la vie en aval de la violence.

Le film d'Alvarez-Mesa fait de l'eau un « incommun ». Il ouvre un espace critique où se négocient des alliances stratégiques entre les acteurs et actrices hétérogènes d'un monde où beaucoup de mondes ont leur place : les environmentalistes, les anciens combattants, les campesinos et campesinas, les descendant-es des Muiscas, sans oublier les mort-es, recyclés dans le flot des infrastructures hydriques. Un groupe d'écologistes qui baguent des oiseaux et enregistrent les infrasons des chauvesouris forment avec les communautés des alliances stratégiques pour défendre l'eau. Des paysans-mineurs décrivent leurs procédés fort anciens, qui se font à petite échelle, comme une forme de résistance à l'extraction réglementée pratiquée par les

En traitant concrètement de l'absence présente des mort-es, Alvarez-Mesa et De Valdenebro nous donnent l'occasion de sentir les autres mondes qui sont submergés dans les cours d'eau de la Colombie.

entreprises. Un ex-soldat cherche à se réconcilier avec lui-même et avec la terre en replantant les *frailejones*, plante cueillie autrefois par les troupes pour ses feuilles duveteuses qui tiennent chaud. Ce que le film donne à voir, ce n'est pas « une pluralité de vues sur un monde unique, mais une vue unique sur une pluralité de mondes⁸ ». Collectivement, ces acteurs divergents cultivent une relation intime avec le *páramo* en l'étudiant et en en prenant soin, exemplifiant par leur action ce que l'anthropologue péruvienne Marisol de la Cadena appelle le « faire incommun » – une façon de produire les biens communs dans la divergence⁹.

Dans sa réflexion sur le caché, qui lui confère autant de réalité qu'au visible, Alvarez-Mesa déploie le son, puis l'image, afin de nous immerger dans l'étang. Sous l'eau, il invente une autre issue pour les englouti-es. Alliant les techniques structuralistes ou matérialistes à une sensibilité au paysage, une séquence de permutations de couleur propose une bifurcation du temps visuelle et sonore qui revient nourrir mon corps d'eau, me rappeler que je suis, moi aussi, porteuse de ces cycles de violence nourris par la demande insatiable du Nord mondialisé pour des « ressources » – visuelles, intellectuelles et spirituelles, dans ce cas-ci. Bien qu'il traite de la violence, *La laguna del soldado* est un film poétique et lent, un film d'observation. Sa substance, fluide, se dissout et ses lueurs bougent avec la brume, construisant des surfaces et des opacités stratégiques qui obstruent ma vision. L'eau met en place sa propre résistance magique : pas même des images, dit-elle, peuvent être extraites de ces terres sacrées où les Muisca enterraient leurs mort-es : « Parce qu'ici se situe l'origine de tout – l'origine de l'eau. » Sa poétique audiovisuelle de la liquidité sonde les courants sous-marins de la violence, mais elle est tournée vers l'avenir, en définitive, vers l'exigence des mondes hydriques emmêlés pour une justice temporelle, écologique et raciale à venir nécessairement plus vaste que le présent.

Dans un mouvement parallèle, l'œuvre *Cuerpo permeable IX : Laguna* de De Valdenebro interprète un acte performatif en expiation de la violence de notre hydrocommun. Une vidéo documente la déconstruction méticuleuse des boutons de manchette en or de son grand-père, ornés des armoiries colombiennes – symboles de la *patria*, à la fois pays du père et nation. Les boutons appartenaient au général Carlos Albán, figure éminente du Parti conservateur, mort au combat au cours de l'une des nombreuses guerres civiles qu'a connues la Colombie. Après avoir retiré les boutons de leur boîtier de velours bleu, De Valdenebro les écarte délicatement. Elle fond les boucliers patriotiques jumeaux dans une flamme bleue irradiante, jusqu'à ce qu'ils soient réduits à une petite boule d'or, qu'elle rend aux eaux d'une lagune du *páramo* de Guasca, dans un geste de dépatiation. Renversant la logique de l'extractivisme, son action performative rend l'or pillé, en un geste de reconnaissance de la responsabilité intergénérationnelle pour la violence coloniale qui cherche à régénérer la relation à l'eau.

Alvarez-Mesa et De Valdenebro déploient les stratégies jumelles de l'ontologie politique : leurs hantologies mouillées viennent troubler l'hydrocommun, éclairant les cycles de violence qui, dans un effort pour faire d'une république un bien commun (*res publica*), ont rendu non existant le monde des Muisca. Les deux artistes réfléchissent aux forces coloniales qui circulent dans l'image que la Colombie a d'elle-même en tant que nation, de l'indépendance menée par l'élite créole à la période de bouleversements des guerres civiles sous la férule du général Albán, jusqu'au conflit actuel qui s'abreuve à même les eaux qui lui servent de tombeau. En même temps, il et elle rétablissent les mondes relationnels du *páramo*. En traitant concrètement de l'absence présente des mort-es, Alvarez-Mesa et De Valdenebro nous donnent l'occasion de sentir les autres mondes qui sont submergés dans les cours d'eau de la Colombie. Ces petits gestes politiques consistant à faire incommun commencent à régénérer la relation à l'eau, en accueillant les étangs et le brouillard dans la caméra, avec les souffrances qu'ils contiennent, suivant un processus de marche, d'observation et d'écoute qui s'inscrit dans la durée.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press, 2016.

6 — Ariella Aisha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York : Verso, 2019, p. 143.

7 — Neimanis, « Bodies of Water », p. 178.

8 — Voir Eduardo Viveiros de Castro, « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2, n° 1 (1^{er} juin 2004), p. 6.

9 — Marisol de la Cadena, « Uncommoning Nature », *e-flux* 65, mai 2015, accessible en ligne.

Our Violent Hydrocommons

Gwynne Fulton

The world is not one. Like water itself, worlds are irreducibly plural. The understanding that there is a single reality in front of us—a “one-world world”—is neither universal nor natural; as Colombian anthropologist Arturo Escobar argues, it is the result of a particular history for which the Conquest of America serves as a pivotal index.¹

Water extractivism, in all its varied forms, continues this occupation of territories by a world that gives itself the right to assimilate local realities in the name of the “common good” of progress. Water privatization, pipelines, and large-scale infrastructures that bury and contaminate bodies of water are the ongoing legacy of the colonial doctrine of *terra nullius*, which actively produces space for the expansion of a one-world world, by *making absent* other worlds.

Contemporary struggles to defend water across Turtle Island/Abya Yala—from Mapuche territories of Wallmapu (Chile) through Wet’suwet’en territory (Canada)—are also struggles for *worlds*, or what hydrofeminist scholar Astrida Neimanis calls the “hydrocommons.”² Colombian artists participate in these struggles by inviting *reworldings*—the recovery of alternate ways of relating to water, fish, food, and others across difference, in the wake of intersecting forms of violence that forcefully disappear worlds. *La laguna del soldado/Soldier’s Lagoon* (forthcoming 2024), an experimental nonfiction film by Tiohtiá:ke/Montréal-based filmmaker Pablo Alvarez-Mesa, and *Cuerpo permeable IX: Laguna/Permeable Body IX: Lagoon* (2021), a performance video by Bogotá-based multidisciplinary artist Eulalia De Valdenebro, engage the hydrology of the Andean *páramos*—high-altitude grassland ecosystems that are the headwaters of many of Colombia’s rivers, providing a major water source for domestic, agricultural, and industrial consumption.

Tracing waterways from their headwaters through rivers and urban channels, these works engage a double process that Escobar calls “ontological politics.” Calling our attention to the ontology of the neoliberal globalizing project of world markets that actively produces the disappearance of worlds, they performatively enact the endurance of ancestral water-worlds across the *Altiplano Cundiboyacense* in the ancient lands of the Muisca people, whose territory was traced by the system of paths that water took across the sky, the earth’s surface, the infraworld, and within human and non-human beings, from the *páramo* to the Bogotá savanna. The political ontologies of water that emerge from these works are part of a reparative

justice process that recognizes watery territories as victims of the decades-long armed conflict.

Over the last decade, artist Eulalia De Valdenebro has elucidated the relational ontologies of the *páramo*. *Cuerpos permeables/Permeable Bodies* (2011–21) includes a series of performative actions that regenerate an intimate connection with the *páramo* by exploring continuities between her body and the hydraulic ecosystem that absorbs rainwater into its rich Andean tropical soils. In her series of experimental gestures, De Valdenebro decentres her own agency and authority, emphasizing her permeable relations with the rocks, the winds, and the lagoon. Intervening in the visual tropes of landscape cartography and botanical illustration introduced through colonial expeditions, her work disrupts aesthetic traditions that represent territories in order to occupy and profit from them. Instead, in *Cuerpos permeables*, she traces the permeability of human and nonhuman worlds as her body is traversed by the elemental beings that she encounters in the hydraulic ecosystem where *frailejones*—a plant species endemic to the region—channel water from the sky into the veins of the earth. Here, everything is revealed as a web of living forces. Her performative actions are not representations of territory, curator Lisa Blackmore argues, but immersions within it—a practice of “hydrocommoning.”

Blackmore’s online curatorial platform *entre—ríos/between—rivers* gathers a confluence of projects, including *Cuerpos permeables*, that foster sustainability through collaborations with bodies of water in Colombia. Treating rivers as aesthetic and political agents that transform landscapes and shape historical memory, Blackmore adapts Neimanis’s concept of the hydrocommons as a curatorial frame. Mobilizing water’s materiality, Neimanis describes a shift from individualistic ways of conceiving identity toward a more relational approach; a “wet ontology” grounded in the fluids that are shared—however asymmetrically—between our watery bodies. We share a common history in our watery beginnings, she argues, even though “we are not all equally adrift.”³ To negotiate these relations, she proposes a practice, an ethics, and a poetics of a radically embodied

The political ontologies of water that emerge from these works are part of a reparative justice process that recognizes watery territories as victims of the decades-long armed conflict.

Pablo Alvarez-Mesa

La laguna del soldado, captures vidéos |
video stills, à venir | forthcoming 2024.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



hydrocommons. Thinking about leaky bodies of water “in common” offers Neimanis an ecopolitical alternative to dominant globalized economies and cultures of water. Honouring water as the hydrocommons—“that which traverses and enables all life”—De Valdenebro returns to the river’s headwaters to elucidate a wet ontology of the *páramo*-world.⁴

The hydrocommons, however, is not without its turbulent undercurrents. Its aim of recognizing fluid continuities across watery bodies sits close to the homogenizing project of the one-world world that produces itself by erasing alternative ontologies or worlds. This is the darker side of the commons, which becomes common only by expelling experiences that do not conform to a dominant Eurocentric worldview. Colombian artists have examined the violence of the hydrocommons in film and media works that examine the relations among rivers, political violence, and historical memory. In his 2005 video *Río/River*, conceptual artist Alberto Baraya interrupts the opaque surface of the Putumayo River with a burst of gunfire that evokes the waterway’s role in narcotrafficking, state abandonment, and territorial struggles

between paramilitary and guerrilla groups. In her large-scale video installation *Treno (canto fúnebre/funeral song)* (2007), Clemencia Echeverri examines how rivers have been implicated in forced disappearances. For decades, they have been made into mass graves in a necropolitical campaign to promulgate terror and render mourning impossible. Dredging the Cauca River for the traces of the disappeared, she stages a dialogue between its two banks on monumental screens, submerging the spectator in a funeral dirge for a political catastrophe.

In *La laguna del soldado*, Pablo Alvarez-Mesa traces these currents of political violence back to the place where rivers are born. The film is the second part of a trilogy about the legacies of Simón Bolívar’s 1819 liberation campaign. It retraces the path of Bolívar’s troops from the plains to the Páramo de Pisba in the Eastern Cordillera of the Andes, where the revolutionary forces encountered freezing rains and dense fog as they tried to reach Santafé de Bogotá, in a daring military feat that sealed the independence of Colombia from the Spanish Crown. *La laguna del soldado* registers floating rivers of mist as they condense into waters, irrigating the soils

1 — Arturo Escobar, “Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South,” *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, no. 1 (January–April 2016): 11–32, accessible online.

2 — Astrida Neimanis, “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons,” *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (Spring 2009): 161–82, accessible online.

3 — Astrida Neimanis, “We Are All at Sea: Practice, Ethics, and Poetics of ‘Hydrocommons,’” RIBOCA2—2nd Riga International Biennial of Contemporary Art 2020, *Mousse*, November 17, 2020, accessible online.

4 — Lisa Blackmore, *Cuerpos Permeables: Páramos, Arte y Ciencia en Diálogo con las Obras de Eulalia De Valdenebro* (Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt and entre—ríos, 2021), 5.



Eulalia De Valdenebro

← Test de couleurs pour frailejónmétrie comparative | color testing for frailejónmetric comparative & étude pour frailejónmétrie comparative sc 1:1 | study for frailejónmetric comparative sc 1:1, 2020.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Eulalia De Valdenebro

↘ *Cuerpo permeable VIII (niebla)*, *Cuerpo permeable V (liquen)* & *Cuerpo permeable II (roca)*, vue d'installation | installation view, Museo de artes visuales, Bogotá, 2021.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

and accumulating in lagoons long considered sacred by the Muisca people, before spilling down into the Arzobispo and Cravo Sur rivers that provide water to the Orinoco River basin.

“They were dumped here,” the voice tells us. “There is a lot of pain in these mountains.” The film is a study of place: anchored high in the Andean marshlands, a monument marks a mass grave in the clouds where the revolutionary army disposed of hundreds of troops who succumbed to cold and hunger during the crossing. The monument tries to hold the dead to their place. But water is slippery, intrinsically unpredictable, irreverent of boundaries. Whereas Neimanis’s wet ontology connects us materially in an aqueous hydrocommons, Alvarez-Mesa’s wet hauntology draws on water’s spectral materiality to attend to the dead that haunt waterways of Colombia—a country where, to this day, rivers are the cemeteries for countless victims. What happens to our watery bodies when rivers are made to circulate violence?

Alvarez-Mesa’s portrait of this hydraulic territory unsettles the hydrocommons—showing us its underflow. The film goes searching for spectral traces in water, invoking multiple temporalities of violence. It conjures Bolívar’s ghost to hold him accountable for the patrimony of violence he unleashed in his liberation campaign, linking it to the present state of ecological and political violence. It observes the ways that violence, when left untended, is encrypted within our watery bodies and diffused across generations and geographies. Black studies scholar Christina

Sharpe describes the ocean as an archive that is still animated by slavery and the antiblackness that persists in its wake, but Alvarez-Mesa finds the waterways of Colombia teeming with the dead that leak out of this mass grave: the decomposing bodies of these dead soldiers become the nutrients that cycle through the lagoons into rivers.⁵ We are drinking them. Alvarez-Mesa develops his analogue film in them. In this way, the violent acts at the foundation of the nation get incorporated into bodies and into the body politic. This, too, is a form of the hydrocommons: “When violence is the form under which people share their world,” writes Ariella Aïsha Azoulay in *Potential History*, “violence is the form the commons take.”⁶ Neimanis is right that the commons “does not stop at our skin.”⁷ *La laguna del soldado*’s spectral ontology shows this to be truer still. In territories still marked by coloniality, the hydrocommons gestates violence.

La laguna del soldado evokes the strange temporality of the páramo. It interweaves discrete yet overlapping layers of history, spanning the 1538 arrival of Spanish conquistadors in Muisca territories in search of the mythical El Dorado and the 1819 independence from Spain, when Criollo elites that assumed power proclaimed the universal rights of man while reinstating the same caste distinctions of the colonial model in which whiteness sits at the apex of power, status, and wealth. As rivers are buried below the city, the water beings disappear. These discrete temporalities of violence converge and condense. In revisiting

these violent conjunctures, the film quietly but unequivocally goes about unlearning our violent hydrocommons. It traces an intimate but deeply political psycho-geographic territory of resistance for what Sharpe calls “wake work”—a mode of inhabiting and reimagining life in the wake of violence.

Alvarez-Mesa’s film “uncommons” water. It opens a critical space for negotiating strategic alliances between heterogeneous actors in a world where many worlds fit: environmentalists, ex-combatants, campesinos, Muisca descendants, and the dead, who are being recycled through water infrastructures. A group of ecologists marking birds and archiving the infrasounds of bats work with communities to form strategic alliances to defend water. Peasant coal miners describe their small-scale, heirloom operations as a form of resistance against regulated, corporate extraction. An ex-soldier seeks reconciliation with himself and with the earth by replanting the *frailejones* that were once harvested by troops for their warm, furry leaves. What the film makes present is “not a plurality of views of a single world, but a single view of different worlds.”⁸ Collectively these divergent actors cultivate intimate relationships with the páramo by studying and caring for it, exemplifying what Peruvian anthropologist Marisol de la Cadena calls “uncommoning”—a mode of producing the commons in divergence.⁹

Reflecting on the hidden, which is given as much reality as the visible, Alvarez-Mesa deploys sound and then image to submerge us

into the lagoon. Underwater, he invents another outcome for the sunken. Combining structuralist/materialist techniques with a sensitivity to landscape, a sequence of colour permutations opens a visual and sonorous bifurcation of time that feeds back through my watery body, reminding me that I too am gestating these cycles of violence fed by the Global North's insatiable demand for "resources"—in this case visual, intellectual, spiritual. For a film that deals with violence, *La laguna del soldado* is poetic, slow, and observational. Its fluid dissolves and flares move with the mists to build surfaces and strategic opacities that obstruct my vision. The water enacts its own magical resistance: not even images, it says, can be extracted from these sacred lands where the Muisca buried their dead, "Because here is the origin of everything—the origin of water." Its audiovisual poetics of liquidity plumbs the undertows of violence, but it is ultimately turned to the future, to the demand of entangled water-worlds for a temporal, ecological, and racial justice *to come* that necessarily exceeds the present.

In a parallel gesture, De Valdenebro's *Cuerpo permeable IX: Laguna* performs an action to atone for our violent hydrocommons. A video documents the meticulous deconstruction of her grandfather's gold cufflinks bearing the Colombian coat of arms—a symbol of *patria*, fatherland and nation. The cufflinks belonged

to General Carlos Albán, a prominent leader in the Conservative Party, who died in combat during one of Colombia's many civil wars. Removing the cufflinks from their blue-velvet case, De Valdenebro carefully pries them open. She smelts the twin patriotic shields in a searing blue flame until they are reduced to a small gold ball, which she returns to the waters of a lagoon in Páramo de Guasca in a gesture of de-patriation. Reversing the logic of extractivism, her performative action returns plundered gold in an act of intergenerational responsibility for colonial violence that seeks to regenerate a relation with waters.

Alvarez-Mesa and De Valdenebro deploy the twin strategies of political ontology: their wet hauntologies unsettle the hydrocommons, elucidating the cycles of violence that have produced the Muisca world as nonexistent in the effort to make a republic a commons (*res publica*). They reflect on the colonial forces that flow through Colombia's image of itself as a nation, from the independence led by elite Criollos, through the turbulent period of the civil wars that General Albán commanded, to the present conflict that drinks from the very waters it uses as its grave. At the same time, they recover the relational worlds of the *páramo*. Engaging the present absence of the dead, they give us an opportunity to feel other worlds submerged in the open waterways of Colombia. These small political

acts of uncommoning begin to regenerate a relationship with water, with the lagoons and the fog that they invite into the camera, and the pains they hold, through a durational process of walking, observing, and listening. ●

5 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

6 — Ariella Aisha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Verso, 2019), 143.

7 — Neimanis, "Bodies of Water," 178.

8 — See Eduardo Viveiros de Castro, "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation," *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2, no. 1 (June 1, 2004): 6.

9 — Marisol de la Cadena, "Uncommoning Nature," *e-flux* 65, May 2015, accessible online.

