

**La Inminente Desaparición Del Paisaje Natural Colombiano: El Caso Del Río Quito En El  
Chocó. Una Aproximación Desde El Dibujo**

**DANIEL ALEJANDRO ECHEVERRI POSADA**

**Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales**

**Asesor**

**Kamel Ilián Carrillo**

**Doctor En Investigación En Humanidades, Arte Y Educación**

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**MEDELLÍN**

**2021**

**La Inminente Desaparición Del Paisaje Natural Colombiano: El Caso Del Río Quito En El  
Chocó. Una Aproximación Desde El Dibujo**

**DANIEL ALEJANDRO ECHEVERRI POSADA**

**Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales**

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**MEDELLÍN**

**2021**

*A mi madre*

## **Agradecimientos**

La formulación y el desarrollo de este proyecto de investigación-creación ha sido conveniente y aportante para culminar los estudios universitarios en Artes Visuales, y nos prepara para los hallazgos de la posteridad. Distintas personas participaron de este proceso, por eso quiero expresar toda mi gratitud a mi madre María Isabel Posada Ramírez, quien me ha acompañado de forma irrestricta durante estos años. Asimismo, agradezco a Kamel Ilián Carrillo, quien fue mi asesor y mi amigo durante el proceso. Por último, agradezco a los maestros y maestras del ITM quienes a lo largo de la carrera posibilitaron la incursión en el arte y en la cultura a través de la lectura incesante.

## Tabla De Contenido

|  |           |
|--|-----------|
| <b>RESUMEN</b>   | <b>6</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b>  | <b>7</b>  |
| <b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>  | <b>10</b> |
| <b>DECLARACIÓN DE ARTISTA</b>  | <b>12</b> |
| <b>JUSTIFICACIÓN</b>   | <b>13</b> |
| <b>OBJETIVOS</b>   | <b>15</b> |
| <b>OBJETIVO GENERAL</b>  | <b>15</b> |
| <b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>   | <b>15</b> |
| <b>1. MARCO TEÓRICO</b>  | <b>16</b> |
| 1.1 EL PAISAJE POLÍTICO  | 16        |
| 1.2 EL PAISAJE POLÍTICO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA RECIENTE EN COLOMBIA                    | 17        |
| 1.3 SOBRE EL DIBUJO  | 27        |
| <b>2. METODOLOGÍA</b>  | <b>30</b> |
| <b>3. CHOCÓ, RIQUEZA NATURAL EN DISPUTA</b>  | <b>32</b> |
| 3.1 GENERALIDADES GEOGRÁFICAS Y AMBIENTALES SOBRE EL CHOCÓ                               | 32        |
| 3.2 RÍO ATRATO. UN RÍO CON DERECHOS  | 33        |
| 3.3 APROXIMACIÓN HISTÓRICA SOBRE LA MINERÍA DE ALUVIÓN EN EL CHOCÓ                       | 35        |
| <b>4. QUITO, UN RÍO DE ORO Y POBREZA</b>   | <b>39</b> |
| 4.1 FACTOR AMBIENTAL   | 39        |
| 4.2 FACTOR SOCIOCULTURAL   | 41        |
| <b>5. CONTEXTUALIZAR Y DIBUJAR</b>   | <b>45</b> |
| 5.1 ANTECEDENTES DIBUJÍSTICOS SOBRE EL PAISAJE NATURAL                                   | 45        |
| 5.2 EL DIBUJO: PRÁCTICA AXIAL EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN SOBRE EL RÍO QUITO | 49        |
| 5.3 HALLAZGOS VISUALES: LA REPRESENTACIÓN DEL RÍO QUITO A TRAVÉS DEL DIBUJO              | 50        |
| <b>6. CONCLUSIONES</b>   | <b>54</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>56</b> |

## Resumen

Este proyecto de investigación-creación presenta al dibujo como proceso de incursión y reflexión sobre el paisaje natural del río Quito en el departamento del Chocó, gran tributario del río Atrato que atraviesa una crisis medioambiental y social como consecuencia de la minería mecanizada ilegal. La indagación comprende la consideración de algunos datos geográficos y ambientales del Departamento ubicado en el Pacífico colombiano, una sucinta revisión histórica sobre sus dinámicas extractivas basadas en la minería de aluvión, y la mención de ciertos impactos en el ámbito natural y sociocultural de estas prácticas en la actualidad. Todo ello para arribar a la concepción de cinco piezas dibujísticas que, fundadas en la interpelación del paisaje, propenden por fragmentarlo y posibilitar el señalamiento del problema.

**Palabras clave:** dibujo, río Quito, paisaje, Chocó, biodiversidad, minería, extinción, crisis medioambiental.

## Introducción

De acuerdo al lugar subyacente que el dibujo ha ocupado a lo largo de su vasta historia, se aborda este “arcaico” lenguaje como proceso central de investigación sobre el paisaje natural transformado del río Quito en el departamento del Chocó. El dibujo, siendo el gestor de la imagen contextual, le da lugar al problema general del presente trabajo. La relación entre arte y contexto es ideal a la luz de la determinación discursiva, no obstante, es poco elemental si tenemos en cuenta las condiciones e implicaciones que rodean y roen el lugar que se habita directa o indirectamente, y las mismas condiciones que posibilitan la profundidad investigativa del dibujo. En el río Quito, nuestra acotación geográfica y gran tributario del río Atrato, el advenimiento desde hace unas dos décadas de la minería mecanizada ilegal ha derivado en una crisis tanto ambiental como social y cultural. En ese sentido, se cuestiona la incidencia de las actividades humanas sobre la degradación del territorio y las irregularidades de un modelo económico extractivo imperante. La pertinencia de este trabajo radica precisamente en el poder reflexivo-subversivo de la imagen dibujística y en las alternativas de reivindicación cultural que sobre el río Quito pudieran emerger. El dibujo, más allá de la ambición política, narrativa y poética en consideración, es memoria contenida tras el inexorable paso del tiempo. Tanto el dibujo como el paisaje natural rioquiteño manifiestan la necesidad de repensar nuestro acontecer histórico. En ese orden de ideas, es menester señalar que esta investigación es periférica porque se ha cimentado sólo a través del abordaje de fuentes académicas y documentales, es decir, no se ha tenido un contacto físico con el lugar estudiado.

El objetivo general del proyecto consistió en estudiar mediante el ejercicio dibujístico las transformaciones visuales del paisaje natural del río Quito como consecuencia de la minería mecanizada ilegal. De allí se derivaron tres objetivos específicos, los cuales consistieron en aproximar una lectura sobre las condiciones ambientales, geográficas e históricas de la minería de

aluvión en el departamento del Chocó, identificar algunas de las afectaciones medioambientales y socioculturales de la minería mecanizada ilegal en el cauce del río Quito, y producir una serie de dibujos donde se reflexione sobre la transformación paisajística de lugar, producto de aquella actividad extractiva. En términos teóricos, se ha considerado una concepción sobre el paisaje en su dimensión política, la referencia a seis obras del arte contemporáneo reciente en Colombia - donde recae aquella dimensión del paisaje- y, por último, una lectura acerca del dibujo como práctica axial dentro de la investigación-creación.

En la primera unidad temática, denominada *Chocó, riqueza natural en disputa*, se identifican aspectos geográficos y ambientales sobre el departamento, donde se destaca una mención sobre el río Atrato y su declaración como sujeto de derechos, consecuencia de la crisis que la minería desaforada ha dispersado en gran parte de departamento del Chocó. Esta es la compleja generalidad de nuestro objeto de estudio. Asimismo, en este capítulo se hace una sucinta contextualización sobre la minería de aluvión en el Chocó desde tiempos coloniales hasta el inicio del siglo XX. En esta parte se da cuenta de la instauración española del modelo extractivo del cual siguen dependiendo la mayoría de las comunidades, la proliferación de la esclavitud y el eventual arribo de africanos al territorio para acarrear la productividad minera; además de considerar el saqueo y la marginación histórica del Chocó.

En la segunda unidad temática, denominada *Quito, un río de oro y pobreza*, partiendo desde el cuerpo causal encarnado en la voracidad de la minería mecanizada ilegal, nos centramos, por un lado, en la consideración de las implicaciones medioambientales en el cauce del río Quito, y la consideración de las implicaciones sociales y culturales en Río Quito, municipio homónimo por donde discurre el río. En general, se hace mención a la alteración natural y paisajística, a la



informalidad que acaece en la supervivencia de las comunidades, y su exposición a la pobreza extrema, a la violencia y a la insalubridad.

En la tercera unidad temática, denominada *Contextualizar y dibujar*, se da cuenta del proceso visual de dibujo. Por una parte, se presentan los procesos que han precedido a la investigación, donde emerge la necesidad por delimitar un espacio geográfico. Estos procesos son generales en el abordaje del paisaje natural y su interpelación. Asimismo, se mencionan las complejidades en las que nos hemos enfrascado con la relación entre dibujo y contexto, y la enunciación del problema. Por último, a partir de cinco configuraciones artísticas logradas hasta el momento, se da cuenta de los hallazgos concernientes al río Quito.

## Planteamiento Del Problema

El eclético ambiente que caracteriza a la práctica artística contemporánea complejiza la posibilidad de su definición y de su clasificación. Evidentemente, esta naturaleza del arte más reciente es derivada del engranaje de una extensa historia. El pasado siempre está presente y el arte es una señal de ello. Si el momento histórico que transcurre manifiesta aparentemente un papel multidisciplinar del artista, preguntarse sobre las formas de indagar y los aspectos formales que estructuran los procesos artísticos posiblemente pueda propiciar una aproximación hacia cierta concepción artística de un período y tiempo determinado.

Si se pensara en un lenguaje predominante y resonante, el dibujo se ubica como predilecto en muchas manifestaciones plásticas. Ese rasgo es significativo porque se reafirma la independencia y autonomía del dibujo en contextos donde suele adaptarse para dinamizar y revitalizar su sentido más tradicional. En ese sentido, las lecturas que se le puedan dar a la práctica del dibujo son tan heterogéneas como el ambiente mismo que caracteriza a la época.

Ante la urgente necesidad por considerar y pensar sobre nuestra realidad o contexto directo, el dibujo se proyecta como alternativa de reflexión y resignificación. Es por ello que este trabajo de investigación-creación pretende presentar el problema del dibujo como gestor de la imagen derivada de la transformación del paisaje natural del río Quito en el departamento del Chocó, dada la crisis medioambiental en uno de los territorios más biodiversos del mundo, como consecuencia de la minería mecanizada ilegal. Así pues, este proyecto se inserta en la consideración sobre el factor social y ecológico del arte. En ese orden de ideas, el dibujo funge como soporte de enunciación y reivindicación de un territorio inminente a la desaparición. Como éste no se habita directamente, el abordaje es periférico, y ese es el riesgo que se corre en los posibles alcances de la investigación.

Partiendo desde una aproximación contextual necesaria para que el dibujo tenga lugar, se plantean los siguientes cuestionamientos: ¿De qué se trata la investigación-creación en dibujo en el marco del mundo contemporáneo? ¿Qué posibilidades situadas en el dibujo plantean alternativas para el arribo a lo simbólico-narrativo, a partir de la relación entre el dibujo y el entorno que concierne al río Quito?

## **Declaración De Artista**

La práctica artística que frecuento se centra en la observación de las posibilidades narrativas y reflexivas del dibujo. Este lenguaje es abordado como sistema de indagación contextual, enmarcado fundamentalmente en la pérdida de biodiversidad y en la degradación de los recursos naturales. En ese sentido, la práctica fluctúa hacia el análisis concreto de la interpelación del paisaje, siendo éste una síntesis narrativa de determinados procesos internos.

El tipo de dibujo, ejercido a través de una dimensión tradicional, figurativa, rudimentaria y en pequeño formato, pretende enmarcarse en una idea o problema para arribar tanto a la delimitación conceptual como a la generación de sentidos. Si bien el ejercicio dibujístico respalda el factor social y ecológico del arte y la cimentación discursiva, está abierto a la heterogeneidad de la búsqueda artística y a la manera en que el dibujo funge como soporte y circulación para la memoria.

En términos referenciales, Toba Khedoori, Óscar Muñoz y José Antonio Suárez Londoño son tres grandes influencias, principalmente por el lugar vigente y revitalizado que el dibujo ocupa en sus respectivas prácticas artísticas, los medios formales que frecuentan, su consistencia poética y la vinculación contemporánea a través de la enunciación del discurso en la instalación.

## **Justificación**

Colombia, entre otras cosas, es un país altamente biodiverso. Eso indica que un gran porcentaje de la riqueza natural universal se encuentra en un lugar relativamente pequeño. Aquí abundan páramos, ríos, plantas y aves, por ejemplo, y todavía queda mucho por descubrir. Ante ese fecundo panorama, la transformación del paisaje natural ha sido incesante como consecuencia directa de las diversas formas de supervivencia que el ser humano hereda y va perfeccionando a través de la experiencia. Tanto en Colombia como en Latinoamérica y el mundo, una amplísima variedad de especies de fauna y flora han desaparecido, y otras corren ese riesgo, ante el despojo desmesurado e incesante de recursos naturales. En ese sentido, el paisaje se proyecta como revelación superlativa de la existencia natural y humana, o como la estructura narrativa de una realidad histórica.

En el arte colombiano contemporáneo tenemos idóneos referentes donde el paisaje es el cuerpo de reflexión concreto. Allí se destaca fundamentalmente la dimensión del paisaje político. Los medios de formalización, aunque variados, posibilitan reflexiones no siempre circunscritas a los discursos artísticos, porque dialogan con campos del saber donde se trabajan los mismos problemas. Ese tipo de intercambios resultan imperiosos, no obstante, los subyace un proceso incesante.

Esta investigación busca traer a colación los problemas de la tierra, que en el río Quito están centrados en la minería desaforada e insostenible. Este modelo extractivo es propenso al colapso y a la negación total del paisaje natural. La pertinencia del tema radica precisamente en el señalamiento general de la crisis medioambiental que atraviesa la cuenca del río Atrato. Así pues, más allá de documentar el paisaje, se propone fragmentarlo y abordarlo desde su inherente heterogeneidad.

Al ser la investigación uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo, podemos considerarla como modelo disciplinar y constituyente del relato histórico. Es por ello que, el presente trabajo pretende pensar en los aportes de estudio cultural que podrían gestarse desde el abordaje del paisaje de la zona geográfica en mención a través de un medio tradicional y rudimentario como lo es el dibujo. Aquellos motivos de investigación podrían aproximarse hacia cierta comprensión transitoria sobre la realidad colombiana, el devenir histórico y la relación que desde siempre tenemos con el arte.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

- Estudiar mediante el ejercicio dibujístico las transformaciones visuales del paisaje natural del río Quito como consecuencia de la minería mecanizada ilegal.

### **Objetivos Específicos**

1. Aproximar una lectura sobre las condiciones ambientales, geográficas e históricas de la minería de aluvión en el departamento del Chocó.
2. Identificar algunas de las afectaciones medioambientales y socioculturales de la minería mecanizada ilegal en el cauce del río Quito.
3. Producir una serie de dibujos donde se reflexione sobre la transformación paisajística del río Quito producto de la minería mecanizada ilegal.

## **1. Marco Teórico**

Se propone una revisión teórica dividida en tres subniveles, donde se intentan desarrollar conceptualmente tres ejes fundamentales del presente trabajo: el paisaje político, su centralización en el arte contemporáneo colombiano y el dibujo como medio independiente en la práctica artística contemporánea.

### **1.1 El Paisaje Político**

Entre la amplia variedad de acepciones sobre el paisaje, López y Pereira (2009) plantean es aquel medio natural donde algo se ha transformado, añadido y extinguido, como consecuencia de la presión del ser humano sobre la tierra que habita (pp. 39-40). Álvarez (2011), por su parte, comprende el paisaje como un entorno cultural e identitario, por ello, insiste en la importancia de preservar el territorio, a pesar de ser nuestra fuente principal de recursos (pp. 75-76). En ese sentido, vemos que el paisaje está determinado por unos procesos internos bien definidos, los cuales se van transformando a partir de temporalidades, lo que lógicamente acarrea la transformación del mismo. Es decir, lo que expone el paisaje es una condición histórica. Según López y Pereira (2009), cuando conocemos esa condición concreta, comprendemos la naturaleza de un paisaje en particular (p. 47). Eso indica que el tipo de relaciones que se gestan con el territorio están definidos por una unidad cultural, y que la incursión en la dimensión histórica del paisaje permite vislumbrar, entre otras cosas, su estructura política, noción a la cual pretendemos aproximarnos. Los mismos autores continúan planteando:

Paisaje político quiere decir paisaje de una sociedad, pero de ello no se deduce que solamente la sociedad sea la responsable de su propio paisaje. En él estarán las huellas de



todo aquello que hace a un grupo humano, a una sociedad organizada como tal, diferente a otras (López y Pereira, 2009, p. 56).

Sin duda alguna, esa unidad política del paisaje incide preponderantemente en su contextura. Consideramos que esos procesos internos que conllevan a la transformación del paisaje son el punto de conexión entre su unidad política y económica, y lo que media principalmente entre ambos es el uso de la tierra y sus eventuales problemas. Así pues, ese cruce entre lo político y lo económico nos dirige hacia las condiciones aparentes de desarrollo y deterioro de un territorio, que es lo que fundamentalmente nos interesa estudiar, donde la presencia de ciertos actores promueve que la unidad cultural de un lugar determinado sea degradada, violentada y desplazada, además de incidir en la sobreexplotación de recursos, el cambio climático o la pérdida de biodiversidad. En definitiva, este poder y dominio se enmarca en la categoría del uso indiscriminado de la tierra, donde unos pocos se benefician a costo de la devastación cultural y ambiental. Según esto, dentro de un paisaje se pueden hallar diferentes unidades políticas, económicas y culturales, y se asume entonces que el territorio que se habita, al estar en constante disputa, no corresponde siempre a una voluntad colectiva, sino que puede ser una realidad impuesta.

## **1.2 El Paisaje Político En La Práctica Artística Reciente En Colombia**

A partir de Mutis (2016), podemos rastrear una plausible perspectiva sobre la realidad colombiana, la cual, es correspondiente con los términos expuestos en el apartado anterior:

Lo que llamamos “el conflicto colombiano” no es más que nuestra manera de concentrar y acrecentar riquezas, para unos, y de sembrar infortunio... en otros, los más, por supuesto:

despojamiento violento, sistemático, brutal... de las tierras campesinas (de la gente del bosque, de los esclavos de la ciudad...) (p. 332).

Por su parte, Didi-Huberman (s. f.), sugiere que la imagen arde cuando tiene contacto con lo real, se transforma así en un campo potencial y latente al contacto con la verdad. El autor se cuestiona por esa característica adquirida, y plantea que la imagen:

Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (...). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy (párr. 30).

Se podría pensar entonces en los rasgos de la imagen ardiente del paisaje natural colombiano, al hacer una sucinta mención sobre algunas y recientes manifestaciones artísticas en el país, donde pueden rastrearse claros intereses por abordar el paisaje como cuerpo político, en esa búsqueda por aproximarse a ciertas realidades que subyacen al mismo y que repercuten en su contextura. Estas prácticas, por un lado, renuevan la concepción tradicional e idealizada del paisaje, al sublevarse ante éste, al interrogarlo y al tratar de descifrarlo; y, por otro lado, se proyectan como espacios de duelo y memoria histórica.

*Sin cielo* (2017), de Clemencia Echeverri, es una pieza audiovisual proyectada a través de una cuadrícula dividida en 9 partes, donde se detalla un complejo de minería aurífera que conlleva progresivamente a la destrucción y a la contaminación ambiental centralizada en el río. Éste (el río) va perdiendo su identidad y se convierte en un cuerpo estéril. La obra augura la muerte lenta no sólo de aquel río sino de aquellos a donde va. Según Roca (2017):

En *Sin Cielo*, el montaje permite a Echeverri crear varias narrativas dentro de la proyección inmersiva, con la ayuda de una banda sonora cuidadosamente compuesta que proporciona otras historias paralelas: extracción, procesamiento y descarga de los subproductos contaminados al río. También muestra cómo el propio territorio desaparece al ser erosionado continuamente en el río abajo (párr. 5).

La mina se ubica en Marmato – Caldas, en una montaña inminente al colapso, sin embargo, es una obra que narra y pone en cuestión un flagelo nacional. Siguiendo a Pini (2021):

Lo que vemos es un paisaje gris, herido, intoxicado por el uso de productos que agreden la montaña, el agua, y el cielo no puede verse frente al polvo gris que sale de la piedra consumida por el uso de ácidos” (p. 29).



**Imagen 1.** Fotogramas de *Sin Cielo* (2017). Videowall en 9 monitores.  
Clemencia Echeverri. Colección del Banco de la República.  
Fuente: <https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/sin-cielo>

*Panorama Catatumbo* (2012 – 2016), de Nohemí Pérez, es una serie de dibujos a gran formato, que juntos conforman una absorbente instalación. En este proyecto, Pérez, oriunda de Tibú, representa, tal y como ella recuerda, fragmentos de selva propios de la subregión del Catatumbo en Norte de Santander – Colombia. Cada dibujo permite adentrarse en aquella espesura

y descifrar lo que esconde: riqueza petrolera y carbonífera, conflicto armado, contrabando, cultivos ilícitos, desplazamiento forzado, entre otros flagelos. Pérez reconstruye su propia memoria, le otorga un soporte y la colectiviza. También hace parte del proyecto un libro de artista, donde Pérez, por medio de recursos escritos y visuales, esboza la realidad histórica del contexto.



**Imagen 2.** Dibujo de la serie *Panorama Catatumbo* (2012 – 2016). Carboncillo sobre tela. Nohemí Pérez. Colección del Banco de la República. Fuente: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/tierra-de-por-medio/panorama-catatumbo>

*Broadway* (1996), de Miguel Ángel Rojas, es una instalación que se mueve de un espacio a otro a partir de la alusión a un camino de hormigas concebido con hojas de coca. El camino conmueve y tiene un trasfondo situado más allá de la cocaína que llega a Nueva York: la hoja de coca que representa a quienes la cultivan y a quienes la usan como parte de una realidad social y espiritual (Wills, 2019). Así pues, en este proyecto se plantea una reflexión sobre el contexto donde se inscribe el apoderamiento de la tierra, su empleo desmedido para el cultivo de coca, y la posterior transformación de la planta en alcaloide, fenómeno político que conlleva a un intercambio abrupto entre los países del primer y tercer mundo.



**Imagen 3.** *Broadway* (1996). Instalación con hoja de coca. Miguel Ángel Rojas.  
Colección del Banco de la República.  
Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/broadway-ed-23-ap5298>



**Imagen 4.** Detalle de *Broadway* (1996). Instalación con hoja de coca. Miguel Ángel Rojas.  
Colección del Banco de la República.  
Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/broadway-ed-23-ap5298>

La obra *Río* (2005), de Alberto Baraya, se deriva de una expedición por el río Putumayo realizada en el año 2004, en la que el artista participó como documentalista a bordo de una nave de la Armada colombiana. Según Baraya (2005):

Mi labor consistía en filmar las condiciones de navegabilidad del río, la vegetación de sus riberas, los animales, los habitantes y visitantes que se nos cruzaran. En los puertos realizaría algunas entrevistas, y seguiría, a modo de cronista, los diferentes acontecimientos del trayecto (p. 51).

En lo que fue un ejercicio de tiro durante la expedición, “todos los marineros dispararon sus fierros contra el agua del río. Desde el techo estuve filmando los estallidos, los *splash* de las balas en el espejo del agua” (Baraya, 2005, p. 53). Este acontecimiento le dio vida a su obra *Río*. En la obra en mención, tras un limitado segmento de tiempo, Baraya manifiesta, quién sabe si de manera fortuita, el aspecto político en el que podría categorizarse no sólo el río Putumayo, sino casi todos los ríos en Colombia, los cuales, claramente, han sido atravesados y violentados por el flagelo del conflicto armado y la sobreexplotación de recursos naturales. Baraya nos presenta la vulnerabilidad de un paisaje superviviente.



**Imagen 5.** Fotograma de *Río* (2005). Vídeo. Alberto Baraya. Colección del Banco de la República. Fuente: <https://vimeo.com/23617621>

*Musa paradisiaca* (1996), de José Alejandro Restrepo, es una obra derivada de una amplia investigación sobre los problemas de la tierra, centrados, en este caso, en el cultivo de banano, que a lo largo de la historia del siglo XX en Colombia ha adquirido connotaciones políticas al estar vinculado con el conflicto armado interno. El germen de la obra será un grabado con el que Restrepo se cruzó en el ejemplar *Viaje a Nueva Granada* (1838), del explorador francés Charles Saffray, donde una mulata descansa bajo la sombra de una planta de banano. Justamente el título del grabado es homónimo al apelativo que el artista le ha dado a su obra. A partir de la imagen y las palabras que lo refieren, Restrepo establece una relación con un fruto prohibido más concreto dentro de nuestro acontecer histórico.

En sus aspectos formales, la obra es una instalación de racimos suspendidos; en la parte inferior de algunos de éstos se sitúa un monitor, donde a través de espejos situados en el suelo se proyectan vídeos de archivo tomados de noticieros, que evidencian la cruda realidad de los contextos relacionados con el cultivo, como aconteció en 1928 con la conocida masacre de las bananeras en Ciénaga, Magdalena, ejecutada por parte de militares colombianos; o las masacres perpetradas en el Urabá por grupos paramilitares en los años 90. Restrepo entonces trae a la sala expositiva un fragmento del paisaje determinado por el monocultivo de banano. Frente a esto, Márquez (2013) plantea:

Basta viajar a la zona bananera para ver como miles de plantas cubren grandes extensiones a lo largo de los distintos pueblos del Urabá Antioqueño sin que la diversidad de la naturaleza parezca existir. El manejo de los monocultivos es singular pues todo debe ser controlado. Las avionetas pasan haciendo fumigaciones rutinarias para las enfermedades del banano, y dentro del cultivo todo aquello que esté vivo y no sirva al cultivo es eliminado como ocurre con las llamadas malezas. Todo lo que no sirva a los intereses económicos es

exterminado quedando el espacio homogéneo de plantas que se repiten como simples números (p. 3).

Por lo tanto, Restrepo pone en juego fundamentalmente dos variantes narrativas que se corresponden entre sí a través de una obra viva, perecedera, que se va consumiendo: por un lado, tenemos el control y la transformación de la tierra por parte de entidades principalmente extranjeras para poder darle lugar al monocultivo, hecho pues que conlleva a la afectación de la biodiversidad; por otro lado, se exponen las condiciones que roen a quienes cultivan o sólo habitan en aquel contexto. Así pues, “naturaleza y cultura como dos partes de una dicotomía se encuentran en la obra para mostrar la tensión entre las plantas y los conflictos políticos existentes en los cultivos agrícolas que han derivado por décadas en violencia y muerte” (Márquez, 2013, p. 2).



**Imagen 6.** *Musa Paradisiaca* (1996). Racimos de banano, monitores y espejos. José Alejandro Restrepo. Colección del Banco de la República.  
Fuente: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/tierra-de-por-medio/musa-paradisiaca>



*Nativas/Foráneas* (2010 – 2014) es un proyecto de la artista Eulalia de Valdenebro que consiste en reintegrar catorce especies de plantas nativas del altiplano donde se ubica la ciudad de Bogotá, las cuales han sido desplazadas o desterradas progresivamente de su hábitat natural ante el advenimiento de procesos de colonización y urbanismo. La cimentación del proyecto inicia en 2010 con dibujos y fotografías en campo para entender el crecimiento de las especies, un mapa a escala real del proyecto formalizado en escultura, otros mapas más pequeños por cada especie y algunos planos para estudiar el lugar de emplazamiento, además de la recolección de ejemplares y, por ende, la concepción de un vivero. Respecto a ello, De Valdenebro (2016) detalla lo siguiente:

Comencé un vivero en mi taller/jardín de Bogotá a partir de semillas recolectadas, plántulas y esquejes, todos de enredaderas nativas del bosque andino. Me fijé en este tipo de plantas seguramente desde mi mirada de dibujante, desde la fascinación por líneas continuas, encantada también por su evidente velocidad en el bosque y porque finalmente son plantas versátiles, ellas toman la forma de la estructura que invaden. Esto me pareció una virtud propia de un material escultórico (El proyecto escultórico, párr. 5).

A lo largo de ese tiempo, los procesos subyacentes de la escultura formal fueron moviéndose en varias exposiciones. Es decir, “la escultura fue un dibujo, un proyecto y un discurso académico por cuatro años” (De Valdenebro, 2016, El proyecto escultórico, párr. 10). En 2014, la escultura viva se siembra en el patio de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Allí se emplaza una estructura metálica y reticular que tiene la forma de la cadena montañosa propia de los cerros orientales de Bogotá. Las plantas han venido creciendo e interactuando desde entonces.

El proyecto propuesto manifiesta una contradicción, ya que las plantas reintegradas parecieran foráneas en su propio espacio natural, situación que dialoga con la construcción cultural del paisaje. En ese sentido, De Valdenebro (2016) plantea que:

Hacer sensible en una escultura esta paradójica situación es un acto político. Es proponer una estética decolonial en donde una parte de la biodiversidad del bosque andino vuelve a tener presencia en el territorio urbano, creciendo en una masa verde de relaciones naturales, un volumen hecho de vida y muerte, de reproducción y competencia; un volumen cambiante que invade (simbólica y realmente) una estructura netamente humana: metálica, industrial y reticulada, producto del diseño de un artista y del trabajo de muchos hacedores” (Lo metantrópico en el proyecto, párr. 2).

De esta manera, se retorna al paisaje natural algo de lo que ha sido despojado dado el despliegue de la imposición, al tiempo que se manifiesta la ausencia del mismo paisaje.



**Imagen 7.** Crecimiento de *Nativas Foráneas* (2010-2014). Diversas especies de enredaderas. Eulalia de Valdenebro. Patio de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Fuente: <https://www.eulaliadevaldenebro.com/escultura.html>



**Imagen 8.** Crecimiento de *Nativas Foráneas* (2010-2014). Diversas especies de enredaderas. Eulalia de Valdenebro. Patio de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.  
Fuente: <https://www.eulaliadevaldenebro.com/escultura.html>

### 1.3 Sobre El Dibujo

Cuando revisamos sucintamente la vasta historia del dibujo, percibimos una constante en su movimiento en el tiempo, la cual, lo ubica como proceso subyacente por estar vinculado a cierta informalidad originaria de procesos más “amplios” y “hegemónicos” que claramente han incidido en su limitada y casi nula figuración. Cabrera (2017) expone que:

Este extraño estatus que reivindica su importancia, que lo nombra imprescindible durante cientos de años, pero que lo invisibiliza a la mirada del espectador, puede ser un lugar propicio desde el cual pensar en su actual *emergencia*. Porque el dibujo fue, al fin y al cabo, el campo de batalla de la producción simbólica visual, la plataforma que dio sostén a todo un discurso hegemónico que capitalizó el poder comunicacional que es inherente a la imagen (p. 150).

Es precisamente el estudio sobre su independencia el que se frecuenta en discusiones contemporáneas. No interesa fundamentalmente asociarnos a conceptualizaciones de esa índole, ya

que, como plantea Agudelo (2013), “falso es que el dibujo sólo es una práctica vacua que soporta la gran obra, falso que sea sólo un ejercicio previo que no diga nada” (p. 2). Así pues, si consideramos la independencia del dibujo, lo estamos propugnando como el recurso axial de una práctica artística formal, es decir, “el dibujo entendido como un fin en sí mismo” (Crespo, 2015, p. 72). Sin embargo, Gómez (1995) plantea que su validez no es precisamente dependiente de esa autonomía, sino de la vinculación del dibujo y su transformación significativa en el proceso (p. 34). Entonces estamos ante el dibujo como problema en sí mismo, porque es el íntimo gestor de la imagen. “Desde ese momento quedan enlazados todos los problemas, visibles todos los elementos que van a permitir ese pequeño milagro” (Gómez, 1995, p. 45).

Para condensar, el dibujo es un problema permanente cuando se asume como recurso central porque es el soporte de la interrelación entre el conocimiento, el pensamiento y las ideas dentro de una atmósfera investigativa particular. Eso no quiere decir que el dibujo que da lugar a la imagen sea siempre posterior a esa interrelación; podría ser precedente, es decir, la imagen antes que la interrelación. En esa línea de reflexión, aunque parezca contradictorio, la presencia de un dibujo sólo puede ser previsible a partir de sus precedentes, siendo al mismo tiempo algo imprevisible porque convoca al encuentro con algo posiblemente inédito. Agudelo (2013) plantea que “el dibujo, como la fotografía, denota y connota. Dice lo que dice al tiempo que habla de otra cosa y re-significa la realidad. La denotación es objetiva, la connotación es histórica y cultural” (p. 2). Así pues, al dibujo lo mueve el sentido o el sin sentido (si pensamos en aquello que lo rodea, su contexto), y busca el sentido desde sus mismas posibilidades. Al acarrear la memoria sistemática del tiempo y de la existencia, el dibujo puede entonces surgir de la nada y ser todo como producto simbólico y reflexivo. “Estimamos que los artistas contemporáneos, al dibujar, hacen mucho más que representar imágenes en el papel con trazos de lápiz: lo que hacen es

rediseñar el mundo desdibujando el orden establecido” (Cabrera, 2017, p. 150), o, como manifiesta Crespo (2015), “el dibujo se constituye como vehículo importantísimo para el conocimiento y análisis de la realidad” (p. 60).

## 2. Metodología

Para el desarrollo de este trabajo se propuso la investigación documental como metodología para la formulación de procesos de investigación-creación en dibujo. Situados en este lenguaje, en el trabajo se presentaron tres fases de análisis basadas en el problema de la transformación del paisaje natural en el río Quito - Chocó, ante el advenimiento del problema de la minería mecanizada ilegal.

En una primera fase se contempló el contexto geográfico, ambiental e histórico de la minería de aluvión en el departamento del Chocó, para procurar una comprensión sobre los antecedentes generales de las dinámicas extractivistas del objeto de estudio. Si bien con la minería de aluvión ya se ha acotado la causa general de la transformación del paisaje natural en el río Quito, en una segunda fase del proceso investigativo se estudiaron las implicaciones medioambientales y sociales de aquella generalidad. En una tercera fase se abordaron los procesos de investigación creación y la formulación conceptual de la práctica del dibujo personal. Se estudió la práctica del dibujo como proceso de incursión en el contexto mencionado y su enunciación en el paisaje. Ello implicó una aproximación sobre la dimensión contemporánea del dibujo, y las dinámicas que lo caracterizan y lo proyectan como modelo disciplinar y central de la investigación en artes. Es por ello que en esta fase fue necesario considerar la referencia de algunos artistas del panorama nacional que están relacionados con ese abordaje contextual desde el dibujo u otros lenguajes, ello con el fin de establecer un marco de comprensión conceptual y formal sobre posibilidades de estudio cultural. En esta etapa, el componente interpretativo y la atmósfera experimental de recursos documentales y visuales resultaron muy convenientes en la producción de sentidos potenciales para la construcción de variantes narrativas, simbólicas y connotativas dentro del campo de la creación visual, teniendo muy presente que “las metodologías de investigación en arte

actualmente parecen oscilar entre los más diversos procedimientos. Esa amplitud refleja la apertura propia del arte contemporáneo y de sus procesos” (Herrán, 2004, p. 60).

A la luz de la priorización del material documental tan heterogéneo que pudo rastrearse en las tres fases mencionadas, esta metodología de investigación conllevó a la sistematización, descubrimiento y análisis informativo para la construcción de conocimiento sobre los ejes referenciales de estudio, para así arribar a la relación entre dibujo y el contexto que concierne al río Quito.

### **3. Chocó, Riqueza Natural En Disputa**

Con el propósito de procurar una aproximación contextual sobre el río Quito, nuestro objeto de estudio principal, en este capítulo se considerará una lectura sobre el Chocó en términos geográficos y ambientales. Asimismo, se considerarán algunos aspectos históricos determinantes para la contextura social y económica de territorio, los cuales están centrados en la minería de aluvión.

#### **3.1 Generalidades Geográficas Y Ambientales Sobre El Chocó**

El Chocó es un departamento situado en la región del Pacífico colombiano; éste se encuentra dividido en 30 municipios y 147 corregimientos, siendo Quibdó es su capital. Se extiende desde el océano pacífico hasta el océano atlántico y es considerada una de las zonas más biodiversas del planeta. “La región es húmeda y caliente y las lluvias torrenciales permiten la existencia de una vegetación tropical muy densa y la formación de innumerables ríos y arroyos” (Sharp, 1976, p. 20). Esa riqueza hídrica es propiciada por la incidencia del potencial relieve de la Cordillera Occidental de los Andes, la serranía del Baudó y la serranía del Darién. En referencia al Atrato y al San Juan, Wokittel (1959) plantea que "estos ríos son los principales canales de drenaje del territorio chocoano, hacia el norte al océano atlántico (Golfo de Urabá) y hacia el Suroeste al océano pacífico” (p. 123), además del río Baudó, que también drena hacia este último océano.

Los ríos hacia el centro del Chocó concentran grandes reservas de oro y platino, y son al tiempo las fuentes económicas y las rutas principales de conexión e intercambio de sus habitantes. Trautwine (1854), citado en Restrepo (1888), en lo concerniente a esa riqueza aluvial del Chocó,



manifiesta que “el oro se encuentra en las cabeceras de todos los tributarios del Atrato que vienen del este. Estos, así como los del San Juan, que también dan mucho oro, nacen todos en la vertiente oeste de la cordillera occidental” (p. 70).

Respecto a su riqueza medioambiental, el Parque Nacional Natural Utría, el Parque Nacional Natural de Los Katíos, el Parque Nacional Tatamá y el Santuario de Fauna y Flora Acandí, Playón y Playona son áreas protegidas del territorio, además de otros ecosistemas que no tienen aún un reconocimiento oficial como parque natural, pero que son igualmente imprescindibles por su biodiversidad, como es el caso del Golfo de Tribugá, entre otros.

### **3.2 Río Atrato. Un Río Con Derechos**

El Atrato nace en la cordillera occidental de los Andes, específicamente en el Cerro del Plateado de los Farallones del Citará, en el linde del municipio chocoano del Carmen de Atrato, y desemboca en el mar Caribe a través de dieciséis bocas. A lo largo de su recorrido, se divide en tres tramos: La zona alta va desde su nacimiento hasta la ciudad de Quibdó (capital chocoana), la zona media va desde Quibdó hasta Bellavista (casco urbano del municipio de Bojayá), y la zona baja va desde Bellavista hasta su desembocadura en el mar Caribe. El río es navegable en el 66% de su extensión de unos 720 km aproximadamente. A su vez, en algunas partes de su recorrido le da lugar a la frontera entre Chocó y Antioquia. Después del río Magdalena y el río Cauca, el Atrato es el cuerpo fluvial más importante de Colombia y uno de los más caudalosos del mundo, ya que produce por segundo entre 4.200 y 4.900 metros cúbicos de agua. Al respecto de su nombre, siguiendo a Isacson (1975), al haber sido, entre otras cosas, el río de la trata de esclavos, es posible que “Atrato”, aquella denominación con la que hoy lo conocemos, se haya derivado de esas circunstancias, salvo otras hipótesis planteadas por el mismo autor.

En representación de las comunidades aledañas al Atrato, y dado el deterioro ambiental del río y su cuenca, el Centro de Estudios para la Justicia Social “Tierra Digna” presentó una acción de tutela que fue respaldada por la Corte Constitucional a través de la Sentencia T622 de 2016, donde se declara al río Atrato como sujeto de derechos, lo cual propicia el despliegue para recuperarlo, preservarlo y reivindicar su valor cultural. La Sentencia comprende los siguientes procedimientos:

Orden 1 - Reconocer al Río Atrato, su cuenca y sus afluentes, como una entidad sujeto de derecho, Orden 2 - Plan para descontaminar las fuentes hídricas del Chocó, comenzando por la Cuenca del Atrato, recuperar sus ecosistemas y evitar daños adicionales, Orden 3 - Plan de acción conjunto para neutralizar y erradicar definitivamente las actividades de minería ilegal en la Cuenca del Atrato y demás afluentes del Chocó, Orden 4 - Plan integral que permita recuperar las formas tradicionales de subsistencia y alimentación en el marco del concepto de etnodesarrollo, que aseguren mínimos de seguridad alimentaria, Orden 5 - Estudios toxicológicos y epidemiológicos del Atrato y sus comunidades, Orden 6 - Proceso de seguimiento y acompañamiento al cumplimiento y ejecución de las órdenes, Orden 7 - Dar efectivo cumplimiento a Recomendaciones de Resolución 064 de 2014 de Defensoría que declaró una crisis ambiental y humanitaria en el Chocó, Orden 8 - Asegurar recursos suficientes y oportunos para cumplimiento de las órdenes (Corte Constitucional de Colombia, 2016, citada en Castañeda *et al.*, 2019, p. 418).

En la reconstrucción del lugar habitado se le debe otorgar gran valor a toda forma de vida, a lo autónomo y colectivo, a las identidades, al paisaje, al patrimonio, descentralizando el enfoque capitalista (Saquet, 2015, citado en Castañeda *et al.*, 2019, p. 420). Por supuesto que el río Atrato y sus afluentes son arterias culturales ávidas de procedimientos dirigidos hacia el desarrollo

sostenible y la democratización del territorio. Sin embargo, considerando el carácter periférico del Chocó en la historia de Colombia, la Sentencia de la Corte Constitucional es evidentemente ambiciosa y compleja en su implementación, ya que se pretende regular la informalidad imperante del modelo económico extractivo del territorio. Por ende, los afloramientos prácticos de la Sentencia sólo serán posibles en el largo plazo.

### **3.3 Aproximación Histórica Sobre La Minería De Aluvión En El Chocó**

Por el potencial ambiental a lo largo y ancho de su territorio, la minería aluvial en el departamento del Chocó es una condición histórica notoria que ha tenido presencia desde tiempos remotos. Será con la irrupción de la empresa colonial que la explotación de oro tendrá un auge sistemático e importancia económica considerable hacia el final del siglo XVII. En principio, en las minas se explotó la mano de obra de las comunidades indígenas de la región, pero la imposibilidad productiva conllevaría a la importación de esclavos para tales fines (Sharp, 1976, p. 21). Así pues, “los indígenas vivían apartados de los pueblos de la sociedad colonial, pero su fuerza de trabajo estaba explotada para la construcción de la vivienda, los acueductos y las canoas, y para el cultivo de la comida para los campamentos mineros” (Wade, 1991, p. 121).

Vemos entonces que desde la llegada de los españoles a tierras chocoanas se empieza a definir un modelo económico particular, ya que no fue paralelo al desarrollo urbano, como sucedió en otras zonas del país. De 1680 a 1810, la región fue una especie de reserva, donde interesaban fundamentalmente las dinámicas de extracción y productividad. “A pesar de las riquezas que producía, el Chocó era una zona marginal del imperio español: su densidad poblacional era muy baja, no tenía ciudades ni prósperas haciendas o puertos bulliciosos” (Leal, 2009, p. 153). No obstante, el arribo y la permanencia de afrodescendientes en la zona resulta ser clave en la

conformación poblacional de la región y en la dependencia territorial en términos culturales a largo plazo, además de la relación constituyente con el río Atrato, ya que fue ésta la ruta de acceso al territorio. Respecto a quienes sustentaban el poder colonizador de la época, Sharp (1976) plantea lo siguiente:

Los blancos que residían en las dos provincias del Chocó, la de San Juan y la del Atrato, eran generalmente pequeños propietarios mineros o capataces, funcionarios de la Corona, sacerdotes o comerciantes. Los más ricos propietarios, dueños de grandes cuadrillas de esclavos, casi invariablemente vivían fuera del Chocó, en las ciudades interiores de la Nueva Granada, especialmente en Buga, Cali, Cartago y Popayán (p. 21).

Esa cuestión marginal del Chocó respondió a ciertos factores, como las condiciones climáticas acuosas, por ejemplo, y con ello la imposibilidad para formalizar proyectos agrícolas. Aunque el asunto no se circunscribe a ello; si bien la minería es condición histórica, también lo es el Chocó como zona periférica saqueada y abandonada estatalmente. La afirmación de Álvarez (1952) parece ser parte del problema:

Geográficamente, pues, el Chocó aparece colocado en posición privilegiada respecto de otras regiones del país, y de seguro que contará hoy con elementos de cultura superiores a los de Cundinamarca o Boyacá, si el clima fuera mediadamente sano para pobladores de raza blanca (p. 85).

Según Álvarez, es como si los afrodescendientes estuvieran imposibilitados para forjar una cultura superior. Su mirada es clasista, racista y occidentalizada. La exclusión que han sufrido las comunidades chocoanas es semejante a la que ha sufrido las comunidades indígenas, lo cual, manifiesta un retroceso en todo posible proceso de desarrollo.

Siguiendo pues con la contextualización que se propone en este apartado, como la minería en tiempos coloniales dependía prácticamente de la mano de obra esclavizada, ésta se precarizó a medida que las cuadrillas se fueron reduciendo. Cuestiones políticas como las guerras de independencia (1810-1824) debilitaron la extracción de oro, además, muchos esclavos habían adquirido su libertad con el trabajo ejercido en las minas durante sus días libres, y ya hacia 1851, la abolición de la esclavitud terminó por formalizar aquel declive; sin embargo, las actividades económicas de la región seguirían centradas en la minería (Leal, 2009, p. 153).

Ante esa circunstancia emancipadora, la extracción aurífera continuó por parte de afrodescendientes, ya fuera en minas abandonadas o en aquellas que les arrendaban. Saffray (1872) citado en Restrepo (1888), manifiesta que “cuando se dio el decreto de libertad, los aluviones más ricos se habían agotado; y los otros yacimientos conocidos no eran bastante productivos para soportar los gastos de un trabajo pagado” (p. 71). Así pues, se hará necesaria la inversión extranjera para explotar con tecnología moderna aquellas zonas inexploradas y de imposible acceso con las técnicas coloniales heredadas. Siguiendo a Leal (2008), ello dará lugar a una proliferación de títulos y concesiones. Muchos de estos procesos legales no surtieron gran efecto, ya que la inversión extranjera fue escasa, salvo el control territorial y la explotación de oro y platino en las cuencas de los ríos Condoto y Timbiquí, a través de la incursión de Dragas de la Chocó Pacífico Mining Company y la incursión de socavones de la Timbiquí New Gold Mines Ltd, donde la resistencia de las comunidades permitió en cierta medida continuar practicando la minería tradicional en los cauces de los ríos (p. 26).

Vemos pues que la esclavitud terminó por promover involuntariamente unas prácticas económicas que confluyen lo étnico. En general, los afrodescendientes pasaron de la esclavitud a la adquisición de cierta autonomía e independencia territorial, donde trabajaron en conjunto con

los blancos a través del intercambio. Aunque, como veremos en un segundo capítulo, los problemas de una minería ilegal y desaforada por parte de foráneos va a acentuar el deterioro ambiental, social y político en el Chocó.

## **4. Quito, Un Río De Oro Y Pobreza**

Partiendo desde la lectura precedente, ahora nos centraremos en nuestro objeto de estudio. Dada la acotación causal en la minería de aluvión, vamos entonces a identificar las afectaciones medioambientales en el río Quito, y las afectaciones socioculturales en Río Quito, municipio homónimo por el que discurre el río.

### **4.1 Factor Ambiental**

El río Quito es uno de los tributarios principales del río Atrato a la altura del municipio de Quibdó. Desde hace un poco más de dos décadas, la irrupción en su cauce de la minería mecanizada ilegal ha provocado que a nivel nacional sea uno de los ríos más devastados ambientalmente. Siendo parte de un territorio rodeado de bosque húmedo tropical y de una amplísima biodiversidad, en el río Quito la deforestación, las alteraciones del cauce y los ciclos naturales, la contaminación del agua con mercurio, el aumento de la sedimentación, la erosión de las riberas, la afectación de la fauna y flora, entre otros síntomas, han provocado cambios austeros en el paisaje natural. A medida que se va extrayendo el material aurífero, el río se transforma en un vertedero, en un cuerpo moribundo.

Si la minería se da vorazmente sobre el cauce y las riberas del río Quito, no es trivial señalar que la devastación ambiental es sistemática. Es decir, se pasa de lo ecosistémico a lo sistemático artificial o antrópico: montañas de sedimentos reemplazan el paisaje tropical, se seca la sangre de la tierra. El Quito es todos los ríos que lo anteceden y lo siguen, es el testigo cuesta abajo de lo causal, e inexorablemente carga con el efecto nocivo impuesto en su cuerpo, como si fuera un cataclismo donde se imposibilita el afloramiento de toda forma de vida. En esa oscuridad se

manifiesta una contradicción antrópica. El río, aun devastado, resiste y es incesante en su narración y confrontación como paisaje. El Quito es lo que han sido los ríos chocoanos: entre más oro se extrae, mayor es la pobreza y el flagelo ambiental. No quisiéramos tornarnos fatalistas y concluyentes, pero no podemos permitirnos exceptuar el crítico panorama.



**Imagen 9.** Cauce natural del río Quito.

Fuente: <https://redjusticiaambientalcolombia.files.wordpress.com/2015/12/sentencia-de-rc3ado-quito-crc3b3nica.pdf>





**Imagen 10.** Alteración del río Quito como consecuencia de la minería mecanizada ilegal.

Fuente: [https://redjusticiaambientalcolombia.files.wordpress.com/2015/12/sentencia-de-rc3ado-quito\\_-crc3b3nica.pdf](https://redjusticiaambientalcolombia.files.wordpress.com/2015/12/sentencia-de-rc3ado-quito_-crc3b3nica.pdf)

## 4.2 Factor Sociocultural

Río Quito es un municipio que hace parte de la subregión del Atrato en el departamento del Chocó. El territorio se encuentra dividido en 10 corregimientos, 9 veredas y 4 resguardos indígenas. El corregimiento de Paimadó es la cabecera municipal. En Río Quito, como en la mayoría de los municipios del Chocó, se ha practicado la minería artesanal y a pequeña escala, que por tradición es legitimada principalmente por ser uno de los medios de subsistencia de las comunidades, aparte de la agricultura, la pesca y la explotación maderera.

Aproximadamente hacia inicios del siglo XXI, esas actividades básicas de subsistencia se fueron desplazando y reduciendo como consecuencia de la actividad minera mecanizada y a gran escala, que es impulsada por mineros foráneos que irrumpieron en el territorio con técnicas y

maquinaria pesada, como es el caso de las dragas y retroexcavadoras, que hacen uso de aquellos terrenos que bordean el río y que son aptos para el cultivo. Lara, Tosi y Altimiras (2020) señalan que “en las explotaciones mineras legales e ilegales, la seguridad suele estar a cargo de organizaciones irregulares –guerrillas y paramilitares– que intimidan a la población rural (afrocolombiana e indígena) y expulsan a los mineros artesanales” (p. 249). Estos grupos cobran “vacunas” para asegurar la movilidad y la logística en los emplazamientos mineros. Asimismo, de parte de los jefes de las minas, los dueños de los terrenos explotados reciben un porcentaje del negocio (Lara, Tosi, Altimiras, 2020). No obstante, es posible que haya emplazamientos mineros administrados directamente por grupos armados, y que no se cuente siempre con la voluntad de los propietarios.

Siguiendo a Mosquera e Hinestroza (2018), la Corte Constitucional a través de la Sentencia T622 de 2016, estudió y detalló que los territorios considerablemente afectados por la minería informal a gran escala son los corregimientos de La Soledad, San Isidro, La Loma Pueblo Nuevo, Villa Conto, Paimadó, las veredas de Guayabalito, La Loma de Barranca, Boca de Paimadó (son veredas de los tres primeros corregimientos que hemos mencionado), el río Pató (afluente del río Quito donde se sitúan los resguardos indígenas de Miasa de Partadó, Gengadó y Quijaradó y San José Amia), y Quibdó (capital del departamento chocoano que limita con el municipio de Río Quito).

Ante la escasez y poca efectividad de procedimientos legislativos y prácticos por parte del Estado, la maquinaria pesada termina “legitimando” el poder, el control de los ríos y las prácticas extractivas. Hay un sistema de corrupción latente, inclusive, parece que la maquinaria que se utiliza es traída por partes desde afuera del territorio. Lo anterior no indica pues que la solución al problema se circunscriba al marco legislativo, ya que la minería legal no siempre está encauzada

en procesos sostenibles; el impacto es alto comparado con la producción. El meollo del problema es estructural e incluso podría ser ideológico; la explotación lucrativa de oro en el Chocó, como vimos muy someramente en el primer capítulo, es una situación encarnada en más de tres siglos, si partimos desde la época colonial. Lo que se podemos ver ahora con mayor claridad es la pérdida de autonomía de las comunidades en el territorio en el que han forjado su cultura. Por ello la necesidad del Acuerdo de Escazú, aquel tratado entre países de América Latina y el Caribe que busca, entre otras cosas, proteger el medio ambiente y a quienes lo defienden, y que las comunidades puedan tener acceso a la información y a la participación activa en todo que podría afectar a su territorio; todo ello para evitar los conflictos ambientales (WWF Colombia, 2021). La urgencia del tratado es nacional, porque según los estudios de la ONG Global Witness, durante los años 2019 y 2020 Colombia ha sido el país más peligroso del mundo para los líderes ambientales.

No obstante, hay que recordar que la minería, a pesar de producir riqueza para unos pocos (aquellos foráneos que poseen los medios para explotar a gran escala), no deja de ser uno de los medios centrales de subsistencia para muchas de las familias en Río Quito, municipio donde se vive en pobreza extrema, lo que conlleva a minear en lo que queda, que es poco o a veces nada. A ello se agrega que tanto los operarios de la maquinaria, como las personas que explotan en los resquicios arriesgan su propia integridad en los procesos extractivos, ya que “debido a la informalidad, en las organizaciones que los cobijan no hay programas de salud ocupacional, y no reciben instrucción en temas de seguridad laboral por parte de las instituciones encargadas” (Lara, Tosi y Altimiras, 2020, p. 248). Así pues, se exponen, entre otras cosas, al mercurio que se utiliza para separar el oro de los sedimentos, el cual termina inevitablemente en el río. Igualmente, la población en general se expone al mercurio, ya sea través de las partículas que quedan en el aire, en el contacto con el río o consumiendo el pescado que se extrae de allí, que está naturalmente

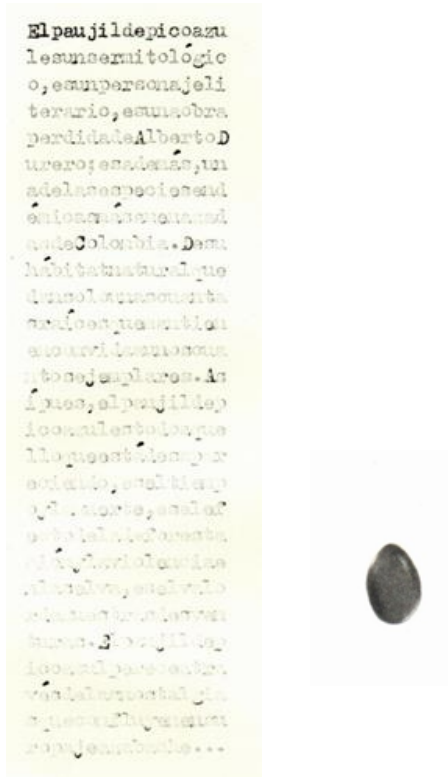
contaminado. Respecto a las afectaciones por mercurio en la salud humana, Ángel *et al.*, (2019) plantea que “en su conjunto, las manifestaciones clínicas de la intoxicación por mercurio se conocen como enfermedad de Minamata, que incluye daño sensorial en las extremidades, problemas de visión y oído, dificultad para caminar, retardo mental y parálisis, entre otros efectos” (p. 47). Asimismo, los pulmones, el sistema digestivo y el sistema renal pueden sufrir afectaciones.

Por otro lado, el municipio no recibe regalías por el oro que se extrae a gran escala. La tierra le pertenece a las comunidades solo cuando un modelo económico extractivo, como el que hemos estado estudiando, se mantiene por fuera de sus límites. La pobreza, la usurparción y la desterritorialización son el flagelo no sólo de las comunidades rioquiteñas, esta una constante expuesta en todo el departamento. Bonet (2007) plantea que “una solución estructural a la problemática chocoana involucra iniciar una senda de crecimiento sostenible que le permita alcanzar los estándares de desarrollo del país” (p. 57). Por supuesto ello es viable, pero es necesario que se dé desde una dimensión integral e incluyente, donde se priorice el mejoramiento de las condiciones de vida de las comunidades. Después de todo, aquella extracción desaforada en el territorio termina por reafirmar el lazo inherente y conflictivo entre lo humano y lo natural. La imposición es la imposibilidad del retorno de lo vital.

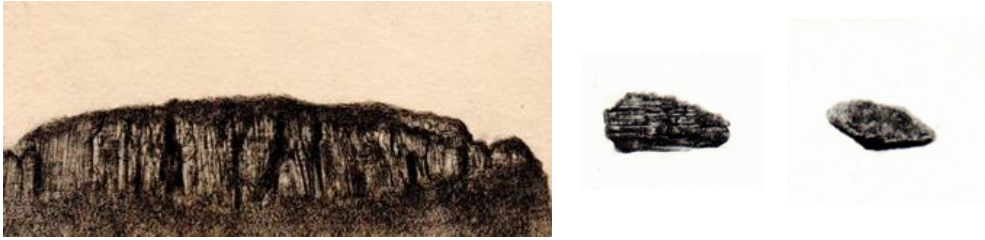
## 5. Contextualizar Y Dibujar

### 5.1 Antecedentes Dibujísticos Sobre El Paisaje Natural

En este apartado se dará cuenta de algunos procesos en términos de dibujo, en los cuales recae un interés por abordar la biodiversidad colombiana y la condición del paisaje natural desde un carácter más bien aleatorio. Es decir, al intentar aunarnos a un problema de contexto llevado al dibujo, se opta por identificar paralelamente especies y lugares vulnerables. Podemos decir entonces que la necesidad de la delimitación del río Quito como espacio geográfico de estudio tiene su origen en los procesos que aquí evidenciamos, y por ello resultan trascendentales.



**Imagen 11.** *Crax alberti* (2020). Lápiz y máquina de escribir sobre papel. Izquierda: 19,3 cms x 11,5 cms / derecha 5 cms x 4 cms. Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 12.** *Minería* (2020). Lápiz sobre papel. Izquierda: 5,5 cms x 11 cms / medio: 4 cms x 9,5 cms / derecha: 4 cms x 4 cms. Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 13.** *Tribugá* (2020). Lápiz sobre papel. 4,7 cms x 4,7 cms. Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 14.** *Bajo Baudó* (2020). Lápiz sobre papel. 6,8 cms x 9,4 cms. Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 15.** *Ibis escarlata* (2021).  
Lápiz sobre papel. 9 cms x 4,9 cms.  
Daniel Posada, colección personal.



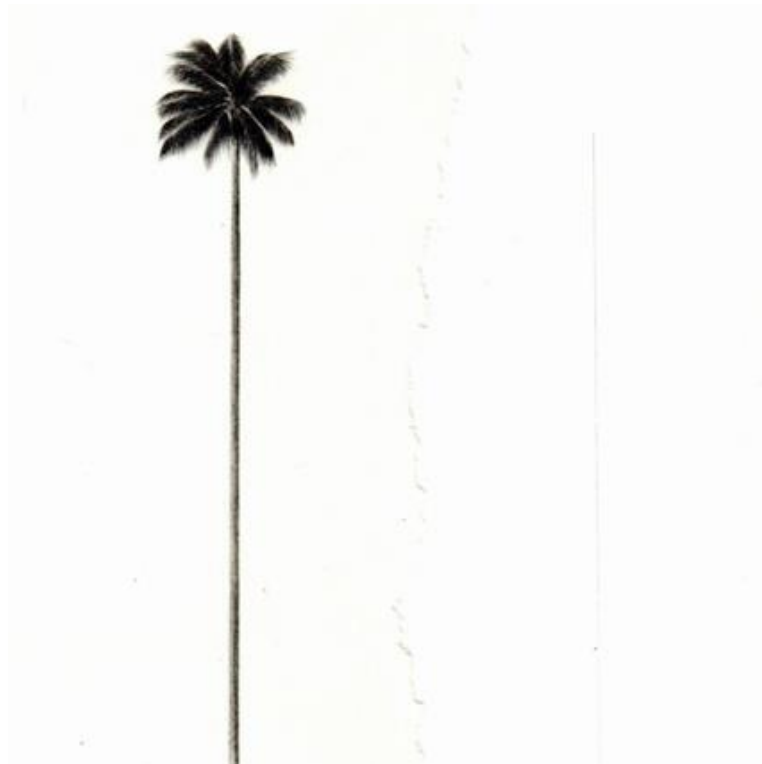
**Imagen 16.** *Copetón común* (2020).  
Lápiz sobre papel. 4,8 cms x 6,6 cms.  
Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 17.** *Ocelote* (2021). Lápiz  
sobre papel. 12,5 cms x 8,5 cms.  
Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 18.** *Tapir amazónico* (2019). Lápiz sobre papel. 7,6 cms x 9,4 cms. Daniel Posada, colección personal.



**Imagen 19.** *Grieta o paisaje en proceso de extinción* (2020). Lápiz sobre papel. 12,4 cms x 13 cms. Daniel Posada, colección personal.





**Imagen 20.** *Infraestructura de río* (2021). Lápiz sobre papel. 8 cms x 12,4 cms. Daniel Posada, colección personal.

## **5.2 El Dibujo: Práctica Axial En El Proceso De Investigación-Creación Sobre El Río Quito**

Desde hace algunos años la incursión en el dibujo es habitual y comprometida, pero con el trabajo monográfico presente se ha experimentado un movimiento alternativo inédito y necesario para encauzar y sistematizar un lenguaje metódico que permita el desarrollo y la cimentación investigativa. Ese movimiento comprende tanto el uso y la renovación de los alcances básicos que se tienen del dibujo, y la acotación de un espacio contextual geográfico, que es en definitiva donde yace el contenido y los motivos de la investigación. Esta consideración es trascendental porque “es únicamente en el reconocimiento de la relación del artista y el contexto y de la injerencia de su quehacer dentro del mismo que este puede llegar a convertirse en un miembro activo de la sociedad” (Herrán, 2004, p. 51). Así pues, al considerar aspectos formales y contextuales, la búsqueda investigativa fluctúa hacia la correspondencia: el dibujo es el lenguaje de enunciación del contexto, como el contexto lo es del dibujo. Arribar a una consistencia de esa índole es el mayor logro de la investigación-creación, pero es al tiempo el mayor desafío.

Aproximarse al río Quito desde recursos académicos y documentales ha sido el encuentro con una realidad periférica que interpela toda posibilidad de reflexión. Sólo podemos reflexionar profundamente sobre un lugar si lo conocemos y si le hemos otorgado un sentido. La relación dibujo y contexto posibilita pues una apertura hacia el conocimiento y comprensión sobre el entorno y nuestra situación aquí y ahora. El panorama que nos atañe es vasto, esta es razón para estar propensos a la intemperie investigativa, aunque “es el proceso y sus etapas son las que conforman finalmente la obra” (Herrán, 2004, p. 53).

### **5.3 Hallazgos Visuales: La Representación Del Río Quito A Través Del Dibujo**

En este apartado se dará cuenta del proceso de dibujo contenido hasta el momento, el cual, es más bien el origen de una investigación que todavía no concluye porque es de largo alcance. Por medio de 5 propuestas de dibujo, en lugar de una reflexión profunda, se señala el problema del río Quito y las posibilidades de investigación que suscita el tema, ya sea desde el arte o desde otros campos del conocimiento. Se ha procurado la representación del río Quito desde la consideración de las relaciones que lo rodean y desde donde podría leerse e interpretarse. Generalmente, en los procesos mencionados, el dibujo es el medio para transmitir ideas desde perspectivas connotativas. No estamos hablando entonces de una representación tradicional paisajística del río, sino de la fragmentación de un paisaje igualmente fragmentado y propenso a la extinción, expuestas las causas de ello en el capítulo anterior.

Desde el recurso de la repetición de una imagen, *Deforestación* trata de reivindicar el valor estructural y funcional de la riqueza natural que rodea las riberas del río Quito, y señala su erradicación a la que luz de la expansión minera desmesurara e insostenible, aunque igualmente señala la posibilidad regenerativa del paisaje. Esta propuesta se enuncia en conjunto con

*Desplazamiento*, propuesta donde se hace referencia a la pérdida forzada del sustento básico, el hábitat y el territorio de las comunidades y las especies de fauna y flora.



**Imagen 21.** *Deforestación* (2021). Lápiz sobre papel. Izquierda: 5,5 cms x 9,2 cms / derecha: 6,5 cms x 8,5 cms. Daniel Posada, colección personal.



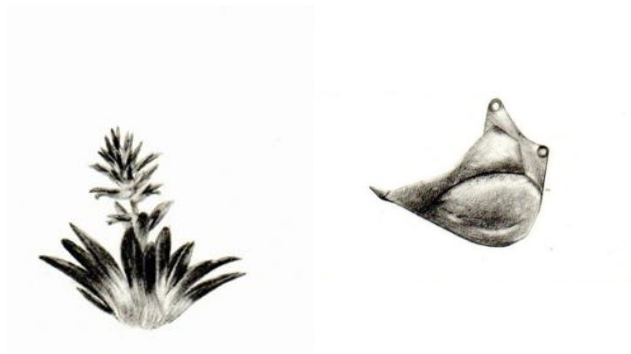
**Imagen 22.** *Desplazamiento* (2021). Lápiz sobre papel. Izquierda: 12,2 cms x 8,7 cms / derecha: 8,5 cms x 4,5 cms. Daniel Posada, colección personal.

*Fragmentos de un río sin agua* se compone de doce piedras aleatorias que manifiestan la imagen del río Quito devastado e imposibilitado para la proyección de la vida y el paisaje mismo; y se compone, asimismo, de un fragmento de mangle, que inserta la cuestión sistemática y, por ende, el flagelo consecuente que se dispersa aguas abajo.



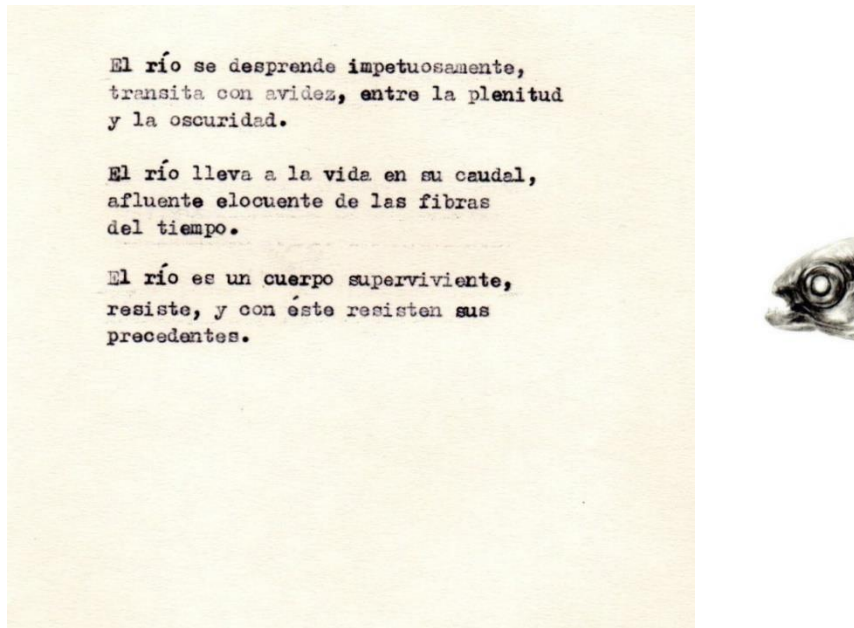
**Imagen 23.** *Fragmentos de un río sin agua* (2021). Lápiz sobre papel. Izquierda: 6,5 cms x 7 cms / derecha: 7 cms x 10 cms. Daniel Posada, colección personal.

*Tesis y Antítesis* se compone de una bromelia epífita, planta biológicamente receptora del recurso hídrico, cuyo rasgo la convierte en microhábitat de otras especies. Esta imagen es el equivalente del río Quito dentro de la idea de dibujo. La pieza que la agrupa se refiere de forma general a la contraposición del paisaje natural por cuenta de la maquinaria y las técnicas que se adelantan sobre el cauce y las riberas del río para extraer el material aurífero.



**Imagen 24.** *Tesis y antítesis* (2021). Lápiz sobre papel. Izquierda: 9,5 x 6 cms / derecha: 4 cms x 7,2 cms. Daniel Posada, colección personal.

*Afluencia bajo amenaza* se compone de un texto y de una imagen que tienen en común al río Quito. El texto intenta ser narrativo y la imagen representa una parte del mismo. La alusión al mercurio es tácita, no obstante, está encarnada en ambas imágenes.



**Imagen 25.** *Afluencia bajo amenaza* (2021). Lápiz sobre papel. Izquierda: 12,5 cms x 12,8 cms / derecha: 8,8 cms x 4 cms. Daniel Posada, colección personal.

## 6. Conclusiones

La indagación sobre el río Quito ha sido el encuentro con una realidad paralelizable y hasta habitual en el departamento del Choco y en otras zonas denominadas periféricas de nuestro país. Las comunidades viven en medio del conflicto, la disputa y el despojo consecuente de la riqueza medioambiental del territorio; panorama contradictorio donde sucumben las posibilidades para mejorar las condiciones de vida.

El río Quito despliega una interrogación superlativa más global, es un manifiesto implacable de lo que carcome y no cesa, de problemas encarnados que parecen no tener fin o al final son irresolubles. En casos como este se evidencia más bien la ineficacia e imparcialidad de supuestos modelos de desarrollo. El abandono de las zonas periféricas se acentúa en la práctica, pero a través de la investigación se les otorga movimiento y valor a determinados sistemas culturales asociados a aquellas zonas. Ello, aunque no soluciona mucho en la práctica, nos abre los ojos ante el mundo. La investigación es pues una posibilidad educativa de desarrollo crítico ciudadano, si estamos de cara a la misma.

El nexos ambicioso entre dibujo y el contexto paisajístico del río Quito que comprende este proyecto ha acarreado lo que es una crisis sobre la crisis, porque el dibujo ya es un problema. Este problema instaurado le ha dado lugar a desafíos constantes en lo que respecta a la búsqueda y al desarrollo pleno de la práctica artística. El dibujo, incipientemente, ha logrado dar cuenta de su independencia y de su pertinencia en el marco de la investigación-creación, y nos ha permitido considerar la función social y ecológica del arte, al tratar acometer la búsqueda y reflexionar desde un carácter connotativo y fragmentario sobre la negación total del paisaje natural que suscita la crítica situación del río Quito. El dibujo se ha presentado como una manera de perpetuar, de reconstruir, de afianzar y de reivindicar la denuncia de aquel paisaje. Es decir, el dibujo es una

posibilidad ante la imposibilidad que roe al territorio estudiado. Finalmente, es menester afirmar que hay una estela de inquietudes latentes y que aún no se logra solidificar la enunciación del lugar estudiado. La única conclusión es que la investigación no concluye aquí, que estamos solo ante un estímulo. No obstante, los hallazgos son significativos porque posibilitaron una búsqueda de sentido renovada.

## Bibliografía

Agudelo, P. (2013). *La retracción del dibujo. Óscar Muñoz dibujante*. Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 1-15.

Recuperado en:

<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=la-retraccion-del-dibujo>

Álvarez, J. (1952). Generalidades sobre el Chocó. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, 10 (2), pp. 85-91. Recuperado en:

[https://www.sogeocol.edu.co/documentos/gen\\_choco.pdf](https://www.sogeocol.edu.co/documentos/gen_choco.pdf)

Álvarez, L. (2011). La categoría de paisaje cultural. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 6 (1), pp. 57-80. Recuperado en:

<https://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf>

Ángel, J., Ordoñez, M., Olivero, J., Echavarría, C., Ayala, H. & Cabrera, M. (2019). *Consideraciones sobre la minería en el departamento del Chocó y recomendaciones para mejorar la gestión*. Cali: Geopatrimonio - Universidad de Cartagena – IIAP - WWF, pp. 9-58. Recuperado en:

[https://wwflac.awsassets.panda.org/downloads/consideraciones\\_sobre\\_la\\_mineria\\_en\\_el\\_departamento\\_del\\_choco\\_doble\\_pagina.pdf](https://wwflac.awsassets.panda.org/downloads/consideraciones_sobre_la_mineria_en_el_departamento_del_choco_doble_pagina.pdf)

Baraya, A. (2005). El río: guía de expedición por el Putumayo. *Pie de Página*, pp. 51-53.

Recuperado en:

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1132176#c=&m=&s=&cv=&xywh=1116%2C0%2C3930%2C2199>



- Bonet, J. (2007). Por qué es pobre el Chocó. *Documentos de Trabajo Sobre Economía Regional*, (90), pp. 1-64. Recuperado en:  
<https://www.banrep.gov.co/es/pobre-el-choco>
- Cabrera, G. (2017). El potencial subversivo de dibujo. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, (8), pp. 147-169. Recuperado en:  
<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/2017-1.htm>
- Castañeda, H., Gómez, A., Pérez, H. & Herrera, J. (2020). La declaratoria del río Atrato como entidad sujeta de derechos: una oportunidad para la construcción de un proyecto presente-futuro de territorio sustentable. *Revista Kavilando*, 11(2), pp. 417-433. Recuperado en:  
<https://kavilando.org/revista/index.php/kavilando/article/view/358>
- Crespo, B. (2015). El dibujo. Un cuerpo de doctrina. Líneas y trazos revisionistas del concepto de dibujo. *Observar*, (9), pp. 58-74. Recuperado en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6369771>
- Daza, S. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 11 (1), pp. 87-92. Recuperado en:  
<https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>
- De Valdenebro, E. (2016). *Nativas/Foráneas. Un principio metantrópico*, en *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. Recuperado en:  
<https://www.eulaliadevaldenebro.com/archivos/Nativas.pdf>
- Didi-Huberman, G. (Sin fecha). Cuando las imágenes tocan lo real. Recuperado en:  
<http://maestriaenesteticaycreacion.com.co/blog/wp-content/uploads/2020/05/George-Didi-Huberman-Cuando-las-imagenes-tocan-lo-real.pdf>

- Global Witness. (2021). Última línea de defensa. Las industrias que causan la crisis climática y los ataques contra personas defensoras de la tierra y el medioambiente. Recuperado en:  
<https://www.globalwitness.org/es/last-line-defence-es/>
- Gómez, J. (coord.). (1995). *El concepto del dibujo*, en *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.  
Recuperado en:  
<https://es.scribd.com/document/362078964/Las-lecciones-del-dibujo-Go-mez-Molina>
- Herrán, J. (2004a). *Investigación y procesos artísticos*, En *X salones regionales de artistas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 50-62. Recuperado en:  
[https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/catalogo\\_10\\_salones\\_regionales](https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/catalogo_10_salones_regionales)
- Isacson, S. (1975). Biografía Atrateña. La formación de un topónimo indígena bajo el impacto español (Chocó, Colombia). *Indiana*, (3), pp. 93-110. Recuperado en:  
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1609>
- Lara, J., Tosi, A. & Altimiras, A. (2020). Minería del platino y el oro en el Chocó: pobreza, riqueza natural e informalidad. *Revista de Economía Institucional*, 22 (42), pp. 241-268.  
Recuperado en:  
<https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/6261>
- Leal, C. (2009). La Compañía Minera Chocó Pacífico y el auge del platino en Colombia, 1897, 1930. *Historia Crítica*, (39), pp. 150-164. Recuperado en:  
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/histcrit39E.2009.08>
- Leal, C. (2016). Libertad en la selva. La formación de un campesinado negro en el pacífico colombiano, 1850-1930. *Revista CS*, (20), pp. 15-36. Recuperado en:  
[https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista\\_cs/article/view/1861](https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1861)

- López, P. & Pereira, G. (2009). La tierra y los hombres. Paisaje político, paisaje histórico. *Studia Histórica. Historia Antigua*, 13, pp. 39-60. Recuperado en:  
<https://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/4158>
- Márquez, M. (2013). *El elemento vivo en la obra de arte. "Musa paradisiaca" de José Alejandro Restrepo*. Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 1-5. Recuperado en:  
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=el-elemento-vivo-en-la-obra-de-arte-musa-paradisiaca-del-artista-colombiano-jose-alejandro-restrepo>
- Mosquera, E. e Hinestroza, L. (2018). Eficacia de los mecanismos jurídicos para la protección de los derechos de las comunidades negras vulnerados por la actividad minera: el caso del municipio de Río Quito, Chocó. *Opinión Jurídica*, 17 (33), pp. 235-254. Recuperado en:  
<https://revistas.udem.edu.co/index.php/opinion/article/view/2511>
- Mutis, S. (2016). Ante la imagen. 42 adagios (acerca de la obra de Óscar Muñoz). *Desde el jardín de Freud*, (16), pp. 323-334. Recuperado en:  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/58172>
- Pini, I. (2021). Clemencia Echeverri. La capacidad de conmovir. *ArtNexus*, (116), pp. 26-30.
- Restrepo, V. (1888). *Lo que dicen los extranjeros de la riqueza en el Chocó*, en *Estudio sobre las minas de oro y plata de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, pp. 69-75.  
Recuperado en:  
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3876>

- Roca, J. (2017). Clemencia Echeverri: unrestful waters. Notes for the exhibition at Sicardi Gallery, Houston. Recuperado en:  
<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/articulos>
- Sharp, W. (1976). La rentabilidad de la esclavitud en el Chocó, 1680 – 1890. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (8), pp. 19-45. Recuperado en:  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36323>
- Wade, P. (1991). El Chocó: una región negra. *Boletín Museo Del Oro*, (29), pp. 121-149. Recuperado en:  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7042>
- Wills, M. (2019). Una nueva exposición sobre el campo colombiano. *Semana*. Recuperado en:  
<https://www.semana.com/arte/articulo/una-nueva-exposicion-sobre-el-campo-colombiano/75725/>
- Wokittel, R. (1959). Geología económica del Chocó. Bibliografía geológica-minera del Chocó. *Boletín Geológico*, 7(1-3), pp. 119-162. Recuperado en:  
<https://revistas.sgc.gov.co/index.php/boletingeo/article/view/415>
- WWF. (2021). Acuerdo de Escazú ahora: El mensaje de la Alianza por este tratado en el Día Mundial del Medio Ambiente. Recuperado en:  
<https://www.wwf.org.co/?367213/Acuerdo-de-Escazu-ahora-el-mensaje-de-la-Alianza-por-este-tratado-en-el-Dia-Mundial-del-Medio-Ambiente>