



ART E NATUREZA



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL

---

Reitor

**Rui Vicente Oppermann**

Vice-Reitora e Pró-Reitora  
de Coordenação Acadêmica

**Jane Fraga Tutikian**

---

EDITORA DA UFRGS

Diretor

**Alex Niche Teixeira**

Conselho Editorial

**Álvaro R. C. Merlo**

**Augusto Jaeger Junior**

**Enio Passiani**

**José Rivair Macedo**

**Lia Levy**

**Márcia Ivana de Lima e Silva**

**Naira Maria Balzaretto**

**Paulo César Ribeiro Gomes**

**Rafael Brunhara**

**Tania D. M. Salgado**

**Alex Niche Teixeira, presidente**

KA'A  
ARTE E NATUREZA

PROGRAMA DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA  
INTERNACIONAL DO INSTITUTO YVY MARAEY

---

K11 Ka'a: arte e natureza [recurso eletrônico] / organizadores Maria Amélia Bulhões [e] Denis Rodriguez ; tradutor José Vicente Ballester. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.  
166 p. : pdf

(Série Visualidade)

Programa de Residência Artística Internacional do Instituto Yvy Maraeý.

Inclui versão em espanhol.

Inclui biografias e bibliografia selecionada.

1. Artes. 2. Arte Contemporânea. 3. Residência de artistas. 4. Arte – Natureza.  
I. Bulhões, Maria Amélia. II. Rodriguez, Denis. III. Ballester, José Vicente.  
IV. Instituto Yvy Maraeý. V. Série.

CDU 7.039

---

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.  
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-003-7

Um programa dessa natureza não seria possível sem o auxílio e a generosidade de inúmeros agentes, artistas e amigos. Gostaríamos de agradecer calorosamente a todas as pessoas que nos ajudaram e colaboraram para que esse projeto chegasse até o seu final.

|   |                                |
|---|--------------------------------|
| Ademar Fraga (Guga)                                       | Jacques Leenhardt              |
| André Venzon  | José Vicente Ballester         |
| Ane Rodríguez Armendariz                                  | Laura Moglia                   |
| Antonia Wallig  | Luísa Especial                 |
| Associação Cultural Vila Flores                           | Márcia Braga                   |
| Ateliê Ko   | Marco Antônio Sório            |
| Benjamin Seroussi   | Maria Arminda Peduzzi Protskof |
| Bruna Fetter  | Maria Elisa Dantas             |
| Catarina Duncan   | Maria Isabel Rueda             |
| Centro de Acercamiento a lo Rural (Inland, Campo Adentro) | Mariana Bandarra               |
| Chimène Costa   | Marina Ludemann                |
| Cladi e Vilson Remor                                      | Michelle Sommer                |
| Clarite Gritti  | Mônica Zielinsky               |
| COINCIDENCIA São Paulo                                    | Olaría Tropical                |
| Cristina Ribas  | Pauline Julier                 |
| Deneli Rodriguez  | Paulo Backes                   |
| Elton Rosso   | Paulo Silveira                 |
| Emilia Hissami Aso Ehara                                  | Pousada Rural Haras Cambará    |
| Equipe do Haras Shunkawakan                               | Regina Protskof                |
| Fernanda Pujol  | Renata Branco                  |
| Frederico Ruas  | Renata Fontoura                |
| Graziela Gallicchio                                       | Ricardo Carneiro da Fontoura   |
| Goethe Institut Porto Alegre                              | Richard Le Quellec             |
| Henrique Viegas   | Tabaré Reynoso                 |
| Herica Lima de Oliveira                                   | Tomohiro Ehara                 |
| Iran Rosa   | Vera Lucia André Parra de Rio  |
| Isabel Waquil   | Zeca Brito                     |

|   |     |
|---|-----|
| PREFÁCIO <b>UM SONHO SE FAZ REALIDADE</b> IRINEU GARCIA   | 7   |
| APRESENTAÇÃO <b>RESIDÊNCIA RURAL: ARTE E NATUREZA EM DIVERSAS PERSPECTIVAS</b> MARIA AMELIA BULHÕES   | 10  |
| INTRODUÇÃO <b>SIMBIOSE</b> DENIS RODRIGUEZ  | 16  |
|   |     |
| TRAMAS ENTRECruzADAS DE UMA TRAVESSIA COMPARTILHADA   |     |
| <b>SOBRE COMO CONHECI E EXPERIMENTEI KA'A ANE</b> RODRÍGUEZ ARMENDARIZ  | 29  |
| <b>FLORESTA EXUBERANTE</b> RICHARD LE QUELLEC   | 33  |
| <b>PAISAGEM, PERCEPÇÃO E CONHECIMENTO</b> PAULO BACKES  | 37  |
| <b>COMIDA SAGRADA</b> AYRSON HERACLITO  | 38  |
| <b>O MUNDO DOS SERES. UM TRIÁLOGO SOBRE VIDÊNCIA, ENERGIA POSITIVA E O DIREITO À VIDA DAS PLANTAS</b><br>MARIA ISABEL RUEDA, LEONARDO REMOR E DENIS RODRIGUEZ | 41  |
|   |     |
| ZONA VERDE, ENTREVISTAS COM OS RESIDENTES   |     |
| <b>ÍO</b>   | 54  |
| <b>CARLOS MONLEÓN</b>   | 70  |
| <b>RUMEN DIMITROV</b>   | 79  |
| <b>MIRIAM SIMUN</b>   | 84  |
|   |     |
| <b>BIOGRAFIAS</b>   | 91  |
| <b>BIBLIOGRAFIA SELECIONADA</b>   | 102 |
| <b>VERSÍÓN EN ESPAÑOL</b>   | 105 |
| <b>CRÉDITOS DE IMAGENS</b>  | 164 |
| <b>CRÉDITOS DE EQUIPE</b>   | 166 |

Iniciei minha vida artística no final dos anos 1960, início dos 1970, participando de muitos movimentos, preocupado por sentir que não era suficiente produzir um trabalho, que era necessário pensar na sua relação com o contexto social. Por questões pessoais, me envolvi com o meio artístico uruguaio, terra de meus familiares. Percebi ali que havia uma lacuna na formação universitária em Porto Alegre, onde a tônica da cena artística era modernista e mais individualista, centrada na produção de objetos. Sentia necessidade de trabalhar com grupos, discussões, comunicação e trocas entre pares. Minha formação se fazia voltada para as experiências que vivia em Montevidéu. Tive ali grandes mestres, como Américo Spósito e Miguel Ángel Pareja, que romperam com minha pretensão de ser artista, fornecendo as bases de uma nova reflexão, numa perspectiva mais ampla da arte. Decidi seguir o curso de arquitetura, para pensar os espaços e a nossa inserção dentro deles.

Desde aquela época, sentia a necessidade de um lugar alternativo, onde os artistas pudessem compartilhar experiências de forma mais horizontal, como vivenciara no Uruguai. Estava lançada a semente de um desejo.

Desejo que sempre esteve presente em mim, mesmo quando minha vida profissional me levou por diversos países do mundo. Vendo o que ocorria

em outros territórios e outras culturas, sentia a necessidade de um maior convívio entre os nossos artistas, diante da falta de espaços de convivência, de trocas e de realização de experiências.

Minha identificação com a preservação do meio ambiente talvez venha de minha formação como arquiteto, ou de minha vivência infantojuvenil na região da Campanha, em intensa interação com as forças vitais da natureza. A relação arte e natureza para mim é um termo genérico, que se refere a uma gama de projetos que ajudam a melhorar nossa relação com o mundo natural. Podem ser demonstrativos/denunciadores de problemas ambientais ou ativistas na restauração do meio ambiente. Práticas artísticas como a *land art*, o *slow fashion*, o *codesign*, a *bioarte* e outras podem ser consideradas como parte desse processo cultural maior que vemos hoje se alastrando pelo mundo. Talvez sejam uma reação à ação devastadora que o ser humano vem impondo ao planeta Terra por muitos anos.

Inserido nestes processos, vi uma oportunidade de realizar meu antigo desejo de partilhar um espaço de experiência com outros artistas quando comprei uma terra na zona rural de Porto Alegre, mais especificamente no Cantagalo, e comecei ali a desenvolver o projeto de um Instituto de arte e natureza. Neste projeto, contei com a parceria de amigos também identificados com este desejo. Assim, em 2015, foi

registrado juridicamente o Instituto Yvy Maraey, batizado com o nome Guarani que designa a terra sem males, por eles procurada como um paraíso.

O espaço físico do sítio que abriga o Instituto foi organizado respeitando o meio ambiente, com preservação de matas nativas, espaços de pastagem, espaços de plantio, corredores e banhado para animais silvestres e áreas de residência e ateliê. Houve um trabalho de drenagem de águas e construção de açudes, visando o controle e o aproveitamento das chuvas.

As atividades do Instituto, dentro de sua filosofia de aglutinação e trocas entre pares, foram, inicialmente, três “Compartilhamentos”, com a participação de artistas locais e convidados nacionais e estrangeiros de visita na cidade. A documentação destas atividades se encontra no site do Instituto – [www.institutoyvymaraey.org.br](http://www.institutoyvymaraey.org.br). Mesmo tendo como foco a natureza, a conexão com os recursos da tecnologia esteve presente como uma parte importante do projeto do Instituto. A Residência Ka’a se apresentou como um desdobramento natural e desejado no processo de expansão de nossas atividades.

Receber o financiamento do governo do Estado do Rio Grande do Sul por meio do Pró-Cultura RS FAC – Fundo de Apoio à Cultura e contar com o apoio do programa COINCIDÊNCIA, um programa de intercâmbios na América do Sul da fundação suíça para a

cultura Pro Helvetia, foi fundamental para o desenvolvimento de nosso ambicioso projeto. Contamos com um júri internacional que avaliou quase 300 portfólios de artistas dos mais diferentes países, para selecionar, ao final, os quatro que participaram da residência. Foram escolhidos: uma artista norte-americana, um espanhol, um búlgaro e uma dupla gaúcha (estava prevista no projeto a participação de um artista local), que durante 30 dias compartilharam conosco suas vidas, seus trabalhos e reflexões. Eles exploraram o território do Instituto e também seus arredores – visitaram a reserva ambiental de Itapuã, a reserva indígena do Cantagalo, uma olaria, entre tantos outros deslocamentos.

O projeto da residência não pressupunha a obrigação do artista de deixar ali uma obra, mas experimentar a vivência de uma zona rural, fazendo entrecruzamentos com suas experiências pessoais. No início, senti eles muito ligados aos seus computadores, mas aos poucos foram reconhecendo o território e abrindo-se para a natureza que os envolvia. Também foi importante a experiência com os artistas e críticos visitantes, que de certa forma realizaram aquilo que sempre esperei desta proposta: trocas entre pares, debates e muita reflexão. Os resultados estão documentados no site do Instituto e também nesta publicação.

Objetivos alcançados! Vamos para uma próxima experiência, e esperamos que estejam conosco.





As origens deste projeto remontam a 1992, quando tive pela primeira vez a oportunidade de estar em um simpósio internacional de escultura no Chile, com apoio da UNESCO, e lá perceber a importância e as repercussões de uma vivência coletiva de artistas. Eles estiveram juntos durante 45 dias de trabalho e trocas em diferentes níveis, uma experiência que deixou marcas em cada um dos participantes, como pude avaliar em outros momentos em que tive a oportunidade de reencontrar alguns deles. Além dessa primeira e surpreendente experiência com esse tipo de vivência conjunta de artistas, voltei a participar, juntamente com Irineu Garcia, em inúmeras oportunidades de contato que tive com a rede de simpósios internacionais de escultura. Em alguns deles, bem mais curtos (variando em torno de 15 dias), observei a necessidade expressa pelos participantes de terem mais espaço e tempo para discussões e trocas. Os simpósios, entretanto, exigem de cada artista a realização de uma obra, o que os coloca em situação de estresse, reduzindo suas disponibilidades para maiores e mais aprofundados diálogos.

Uma segunda fonte de inspiração para o projeto da residência Kaá foi meu trabalho como orientadora de Bettina Rupp<sup>1</sup>, que desenvolveu sua tese de doutorado sobre residências de artistas. Nesse estudo, ela fez um amplo levantamento desse tipo de evento focado em artes visuais, no Brasil e no mundo, identificando suas origens e desdobramentos. A partir desse primeiro

levantamento, ela abordou detalhadamente algumas experiências realizadas no Brasil, desde as mais antigas nos anos 1950 até outras bem atuais. Bettina me apresentou vasta bibliografia sobre residências de artistas em todo o mundo, com fartas informações sobre elas. Acompanhando seu trabalho, pude conhecer a diversidade desse tipo de experiência, assim como conhecer com mais detalhes o funcionamento de algumas delas, em seus aspectos positivos e seus problemas.

Munida pelos subsídios desses dois tipos de experiências e convivendo com o desejo de Irineu Garcia de aprofundar os Compartilhamentos já realizados no espaço do Instituto Yvy Maraey, convidei o então meu orientando de mestrado, Denis Rodriguez, para elaborarmos em conjunto uma proposta de residência internacional de artistas. Ele estava pesquisando sobre atividades contra-hegemônicas na arte contemporânea e tinha experienciado a realização desse tipo de evento na Galeria Península, espaço que dirigira com dois outros artistas. Achei que seria um bom parceiro.

Juntos iniciamos a elaboração do projeto, a partir de algumas premissas. A primeira e decisiva foi a de que o foco do projeto seria Arte e Natureza, pela própria definição da missão do Instituto Yvy Maraey. Assim, tudo foi pensado a partir desse eixo. A segunda foi que deveríamos considerar a configuração rural da localização do Instituto. Essa era uma importante

questão, pois a zona rural de Porto Alegre é uma conquista arduamente defendida pelos moradores dessa região e pelo sindicato rural do qual Irineu Garcia é membro da diretoria. Preponderantemente constituída por pequenos e médios produtores rurais e com duas reservas indígenas em seu espaço, essa comunidade está sendo constantemente ameaçada pela expansão imobiliária, que almeja terrenos para urbanização e assim pressiona a Câmara de Vereadores para extinguir sua condição especial e incorporá-la ao espaço urbano da cidade. A residência foi pensada, também, como uma forma de valorização dessa condição e de reforço para a continuidade de sua existência. Nesse sentido, foram planejadas atividades de conexão com o contexto local, prevendo visitas dos artistas residentes a diferentes espaços e instituições da comunidade e a divulgação desta condição de zona rural em todos os possíveis momentos de visibilidade do evento.

Em contraponto a essa conexão local do projeto, foi articulada sua inserção internacional, todo o processo realizou-se online, em português e inglês. Houve uma ampla divulgação das inscrições no site do Instituto e inúmeras redes sociais e o resultado nos surpreendeu, recebemos quase 300 inscrições de diferentes regiões do mundo, superando, em muito, nossas expectativas e dando um enorme trabalho para nossos jurados. Houve aqui um equívoco de nossa parte, pois prevíamos preponderantemente o envio de

candidaturas de artistas latino-americanos, o que não ocorreu, criando um *gap* em nosso orçamento de passagens. Afinal, planejamento e realidade às vezes diferem muito.

Convidando para o júri de seleção críticos de diferentes países, todos eles de alguma forma ligados a experiências de residências e de práticas de Arte e Natureza. Participaram do processo de avaliação: Luísa Especial (Portugal), Jacques Leenhardt (França), Richard Le Quellec (Suíça), Maria Isabel Rueda (Colômbia), Ane Armendariz (Espanha) e os brasileiros Bruna Fetter, Michele Sommer, Irineu Garcia, Denis Rodriguez e eu mesma. Todos tiveram acesso à totalidade dos portfólios enviados e selecionaram cada um deles dez artistas que consideraram mais qualificados para a proposta da residência, dando a eles uma nota de 0 a 10. Foi feita a tabulação destas notas, chegando ao nome dos quatro finalistas, que participaram da residência. Importante destacar que, visando uma integração local/internacional, no projeto foi previsto que uma vaga seria destinada a um artista do Rio Grande do Sul. Ao final da avaliação os artistas selecionados foram: Rumen Dimitrov, da Bulgária, Carlos Monleón, da Espanha, Miriam Simun, dos Estados Unidos, e Laura Cattani (Ío), do Brasil.

Partindo das origens do projeto que coloquei no início deste texto, pensamos em uma residência que não exigisse dos artistas um projeto a ser executado,

dando ênfase em suas experiências anteriores realizadas e na possibilidade de experimentarem o território do Instituto como um deflagrador de reflexões e de enriquecimento de seus processos artísticos. O objetivo da proposta se concentrou nas trocas entre eles, deles com os convidados visitantes e deles com a comunidade local, artística e em geral.

Para estimular as reflexões com os artistas residentes e com a comunidade artística local propusemos no projeto a participação de artistas e críticos visitantes, cada um deles passando em torno de uma semana na residência, em intenso convívio e, em alguns casos, realizando eventos abertos ao público. Como artistas visitantes tivemos Ayrson Heráclito e Leonardo Remor. Heráclito, além do convívio com os artistas, executou uma performance desenvolvida em dois dias, que denominou *Comida Sagrada*, quando apresentou ao público os princípios de relação com a natureza nas religiões afro-brasileiras e em como seu trabalho artístico dialoga com esses princípios. Além desta apresentação acompanhada de slides, elaborou com a ajuda de todos os participantes uma série de comidas de Orixás, que foram sendo comentadas por ele e depois degustadas por todos. Como desdobramentos de sua presença no Instituto Yvy Maraey, os pesquisadores de arte afro-brasileira Celia Antonacci de Florianópolis e Igor Simões de Porto Alegre desenvolveram algumas atividades com ele. Antonacci

elaborou um vídeo sobre a performance, que se encontra disponível no site do Instituto, e Simões realizou uma entrevista que fará parte do desenvolvimento de sua atual pesquisa.

No intento de colocar os artistas residentes em contato com o contexto local, foi prevista a realização de algumas visitas, como, por exemplo, ao Parque Ecológico de Itapuã, a uma olaria, a um haras, a uma reserva indígena e a um centro holístico. Todos esses espaços fazem parte do entorno do Instituto, e de alguma forma dialogam com o mesmo. As visitas, por um lado, propiciaram aos artistas uma maior inserção no meio local, e, por outro, oportunizaram à comunidade vicinal conhecer melhor o Instituto e a experiência de uma residência internacional de artes visuais. Além das visitas ao entorno do Instituto, os artistas fizeram também um reconhecimento do Centro Histórico de Porto Alegre, visitando a Usina do Gasômetro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e a Casa de Cultura Mario Quintana, onde se encontra o Museu de Arte Contemporânea. O contato dos artistas com essas instituições foi também uma forma de valorização da cultura da cidade. Essas interações fizeram parte de um pensar dialógico presente no projeto da residência desde sua origem até seus últimos momentos.

Dentro do projeto, ainda, estiveram previstas atividades abertas à comunidade em geral e artística mais especificamente, em que destacamos a mesa de

abertura, realizada na Associação Cultural Vila Flores, quando foi apresentada a proposta da residência e o trabalho anterior de cada um dos artistas. Com os visitantes, tivemos os já comentados dois dias de *Comida Sagrada*, duas palestras no Instituto Yvy Maraey, uma com Maria Isabel Rueda, coordenada por Cristina Ribas e; a outra com Michelle Sommer; além de uma visita guiada no espaço do Instituto, coordenada pelo agrônomo ambientalista Paulo Backes, vice-presidente do Instituto. Aconteceu ainda a mesa de encerramento, no auditório do Goethe Institut, na qual comentamos o desenvolvimento da residência e cada um dos artistas apresentou suas reflexões, experiências e trabalhos realizados. Como fechamento das atividades ocorreu o Open Studio, uma atividade desenvolvida durante todo um dia, na sede do Instituto Yvy Maraey, quando o público teve a oportunidade de conversar com os artistas e ver os projetos desenvolvidos por cada um deles.

Finalizando esta apresentação relato, gostaria de salientar que todas as atividades da residência foram acompanhadas por fotógrafos e cineastas, que documentaram o passo a passo do projeto. Essa documentação se encontra disponível no site do Instituto <http://www.institutoyvymaraey.org.br/> e serve de subsídio para esta publicação, que conta com textos e entrevistas dos artistas e críticos que estiveram envolvidos nesse ambicioso projeto. Acompanha esse material, um farto levantamento bibliográfico sobre o tema

Arte e Natureza, que subsidiou algumas das reflexões realizadas ao longo deste frutífero mês de convivências.

Cumpramos destacar na realização de todo este conjunto de atividades, as parcerias com que o evento contou, como foi o caso do Associação Cultural Vila Flores e o Goethe Institut, que cedendo seus espaços para as mesas de abertura e encerramento da residência oportunizaram também aos artistas conhecer melhor as instituições artísticas de Porto Alegre.

O Instituto Cultural Cervantes foi outro parceiro, pois desde a apresentação de nosso projeto seu diretor acompanhou as nossas atividades e está oferecendo a tradução para espanhol do texto desta publicação. O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS esteve conosco na figura de professores e ex-alunos que participaram da residência em diferentes momentos de seu desenvolvimento. Os autores do projeto foram um professor e um aluno do Programa, dois críticos visitantes são doutores ali formados, assim como o artista residente local foi um duo constituído por dois doutores também ali formados e, ainda neste momento final, assume a publicação deste relato sob a forma de e-book. Embora toda essa inserção no ambiente cultural da cidade não tenha sido totalmente prevista no projeto, ela estava nos objetivos a serem alcançados. Somente podemos nos regozijar de que eles tenham sido além de nossas expectativas.

A muitos teremos que agradecer por tudo de

bom que ocorreu, e esperamos lembrá-los todos nos nossos agradecimentos. O mais importante, no entanto, é destacar que este projeto não teria saído do papel sem o financiamento do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do governo do estado do RS e o apoio do programa COINCIDÊNCIA da fundação suíça Pro Helvetia, que ofereceram os recursos para a sua efetivação.

Finalizando esta apresentação, gostaria de comentar que um projeto é sempre uma utopia, e que toda experiência coletiva encerra as contradições de seus participantes, de maneira que os resultados alcançados podem atender ou não às expectativas de cada um. No entanto, este tipo de vivência é fundamental para o exercício das práticas de arte que envolvem a natureza, para que aprimoremos nossa condição sensível. Por isso, sempre vale a pena.

1 RUPP, Bettina. Residências em Arte Contemporânea: Espaço, Tempo e Interlocação. 394 f. (tese) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2017





*“Ahora, la lengua flota a la deriva dispersa  
en tonos locales, en desinencias dispersas,  
en significados inagotables, en fragmentos:  
no se dice el sentido de una vez ni para  
siempre – en ningún lugar. Al contrario, todo  
habla es fragmento de un discurso inacabado,  
aplazamiento del sentido siempre abierto  
a interminables reutilizaciones.”*

**José Luis Brea**

Existe uma história em curso na qual somos figurantes e outra que protagonizamos e onde somos aniquiladores. A primeira é a do planeta Terra, uma esfera ígnea vagando no universo infinito... e a segunda é o acidente cósmico que gerou a vida na Terra, produzindo a atmosfera, o clima, o meio ambiente e, portanto, todos os vivos. Dentre eles, nós, os principais agentes de mudança do planeta, deslocando o mundo do período relativamente estável do Holoceno para uma nova era geológica, esse novo mundo de mudanças climáticas e de extinção em massa denominado Antropoceno.

Existe ainda outra história em curso que coloca cultura e natureza como campos opostos e homogêneos. Nessa história as ideias e os desdobramentos das discussões sobre a paisagem têm distanciado os artistas, os agentes da arte e a própria humanidade da percepção de nossa integridade com o globo. Portanto,

uma visão de natureza completamente estetizada que adquiriu o encanto profundo e íntimo de uma antiga lenda, mas uma lenda na qual acreditamos, como já afirmava o sociólogo Gabriel Tarde<sup>2</sup>, há mais de cem anos. E assim seguimos... principalmente quando nos movemos pela cronologia hegemônica da história da arte dos últimos quinhentos anos, partindo da representação da natureza no Renascimento, nos assombrando com o sublime da pintura romântica e aplaudindo a potência da operação humana sobre a paisagem nas ações da Land Art.

Este pensamento no campo da Arte segue apenas os reflexos de um autêntico estado de exceção ontológico que se funda na separação entre natureza e história.

A esse enredo devemos adicionar ainda o excepcionalismo humano<sup>3</sup>. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro apresentam como tradução militante deste paradigma a imagem prometeica do homem como conquistador da natureza: o homem como aquele ser que, emergindo do desamparo animal originário, se perdeu do mundo apenas para retornar a ele melhor, como seu senhor.

Por outro lado, as culturas ameríndias jamais se apartaram da natureza. Nunca a perderam, mesmo diante das pressões, expulsões, violências e genocídio praticado pelos colonizadores, lembrando que esse contexto de guerra e extermínio ainda não acabou e



segue vivo, como, por exemplo, nas ações e omissões do estado-nacional brasileiro neste exato momento. As cosmovisões desses povos nos brindam com a indiscernibilidade ontológica entre espécies, vida e mundo. Visões que aniquilam o distanciamento entre a ordem cosmológica e a antropológica, pois para essas culturas, humanidade e mundo são inseparáveis e de destinos compartilhados, colocando em xeque, portanto, a divisão binária entre natureza e sociedade.

Essas considerações iniciais ilustram algumas das ideias que acompanharam a estruturação do projeto Ka'a, um programa de residência internacional que nos meses de março e abril de 2019 recebeu artistas, curadores e público para partilhar a produção artística em ambiente rural na cidade de Porto Alegre.

A capital do Rio Grande do Sul dispõe de qualidade singular entre as capitais brasileiras, a presença de zona rural na área metropolitana. E além disso, possui terras indígenas demarcadas nesse mesmo perímetro. Esse duplo atributo fez com que decidíssemos discutir, refletir e repensar as complexas relações do binômio Arte e Natureza a partir desse lugar.

O contexto do Instituto Yvy Maraey, situado na zona rural e vizinho à terra indígena Cantagalo, como também a própria etimologia de seu nome – que, como explica Ailton Krenak, integra a cosmovisão guarani e trata-se de um lugar que é um espelho da Terra, mas

sem todos os seus defeitos, ou simplesmente “a terra sem males” – deflagraram uma das ideias centrais do programa, que foi a de compartilhar a compreensão de interdependência ancestral entre humanidade e meio ambiente presente nessa cosmologia.

Ka'a, do guarani, mato, planta, derivação da expressão, Ka'a-lya, que na mitologia guarani significa o lugar onde se encontra a riqueza, no sentido de abundância de recursos naturais; e no guarani contemporâneo é compreendida também como quem preserva a natureza.

A esse campo de referências cruzadas, relacionadas tanto à cosmovisão guarani quanto ao contexto do Instituto Yvy Maraey, devemos acrescentar o desejo de se promover práticas artísticas que destacam a presença da natureza e que são capazes de nos deixar mais conscientes deste nosso novo lugar – com a natureza, como a natureza, somos natureza! A natureza como plataforma existencial em que os artistas nos fizessem mergulhar nas contradições desse deslocamento tão necessário no campo da arte. Dentro desse escopo, nosso júri internacional decidiu visibilizar as práticas capazes de ensejar reflexões, questionamentos e novos ativismos. Nesse percurso optamos também por resgatar o sentido original de ecologia, conceito criado há exatos 150 anos pelo biólogo alemão Ernst Haeckel, que significa a totalidade das relações entre um organismo e o seu mundo exterior.

O ensaísta e curador canadense John K. Grande afirma que “(...) é preciso entender que a natureza é a arte da qual fazemos parte. Isso pode parecer uma grande generalização. Mas, apesar de generalização, faz todo o sentido. Nossos corpos comem a natureza como alimento. Respiramos ar. Os carros que dirigimos são projetados de acordo com a natureza. Nossos pensamentos inconscientes, nossos sonhos, nosso entorno e experiências imediatas não escapam a essa lógica, são também natureza”<sup>4</sup>.

Mas não temos essa percepção proposta por Grande por sermos identidades construídas sob o filtro do pensamento europeu branco colonial, no qual “natureza é o resto do mundo que não tem como fatores os seres humanos pensantes e atuantes”<sup>5</sup>. E nesse mundo em que estamos apartados e nomeamos tudo ao nosso redor – antes mesmo de experimentá-lo, já temos uma resposta cognitiva-semântica para todas as coisas que vemos e vivemos –, é fundamental transformarmos nossas convicções e propagarmos a compreensão de que não há alteridade, nem senhores. Apenas um todo.

Diante disso, caberia à arte contemporânea questionar a disfuncional fantasia de autonomia que nos posiciona como viventes fora do mundo? E qual a importância de se abraçar os fenômenos naturais como parte permanente e urgente de um diálogo entre arte, humanidade e preservação do meio ambiente? Seria

a arte capaz de induzir a um giro de percepção e expressar a mudança através de suas práticas? Existiria relevância em se etiquetar e separar as palavras cultura, natureza e arte nos dias de hoje? E Biologia e História da Arte? Seriam campos distantes? Ou apenas campos específicos e muito próximos sob o guarda-chuva da história hegemônica colonial? Qual a importância da arte que trata das experiências com a natureza num mundo que se reconhece nas ideias de desenvolvimento, progresso e inovação tecnológica?

Pensar algumas respostas para essas indagações acabou por condicionar a seleção dos artistas residentes e convidados, como também o extenso calendário de atividades públicas promovido pelo programa Ka’a.

É interessante observar como os artistas operam na natureza, lugar que explicita a nuvem ética que sempre acompanha a prática artística. A artista catalã Fina Miralles afirma que em suas ações na natureza “(...) ela busca colocar em evidência as relações do homem com as matérias naturais, entretanto sem exercer nenhum domínio, apenas intervindo de forma natural como um outro elemento”<sup>6</sup>. O alemão Nils-Udo que desde os anos 1960 vem contribuindo com o seu trabalho para a expansão das ideias ligadas à nomenclatura *Environmental Art*, opera na natureza reorganizando elementos naturais encontrados, mas também trabalha com o cultivo de novas espécies,

as quais ele introduz ou reintroduz formando novas paisagens, em uma prática em que a natureza continua a criar essas obras, confrontando, portanto, a noção de arte como um empreendimento altamente especializado, distinto da natureza.

Em uma pequena reserva natural, como é o caso do Instituto Yvy Maraey, a atividade da natureza tem expressão, ali cultivam-se árvores e alimento, preserva-se o banhado<sup>7</sup>, uma variedade de animais, cavalos, vacas, galinhas, cães, gatos são abrigados, além de corujas e toda uma fauna silvestre da região, é importante destacar que o Instituto é vizinho da Reserva Ambiental de Itapuã, local onde organizamos um piquenique com direito a mergulho no Guaíba, no segundo dia da residência.

Por outro lado, a situação de uma edição inaugural e a inovação de ser a primeira residência artística rural localizada ao lado de um território indígena e de missões religiosas ofereceu uma visão complexa, descontinua e controversa de um novo mundo diferente do idealizado, no qual rural, indígena e religião não correspondem a categorias homogêneas, introduzindo participantes e visitantes a infinitos labirintos culturais, sociais e éticos.

Se observarmos a História da Arte hegemônica, podemos claramente perceber dois modelos tradicionais de comportamento dos artistas em relação ao meio ambiente<sup>8</sup>. O primeiro é o modelo instrumental,

que decorre do desejo de colonizar o território. Nele, o artista quer dominar a natureza através dos conhecimentos científicos e tecnológicos, como nos trabalhos de Robert Smithson, Nancy Holt ou James Turrell.

Tomemos como exemplo o notório *Spiral Jetty*, um trabalho que envolveu tecnologia de aterramento para a construção de uma espiral de pedras no lago Great Salt em Utah. A viabilização do trabalho só foi possível devido ao substancial aporte financeiro da mecenas por trás de Smithson, a galerista Virginia Dwan, herdeira da transnacional 3M. Dwan foi a grande incentivadora da *Land Art* norte-americana e comissionou a maioria dos artistas do movimento, incluindo Michael Heizer. Consideremos agora outros dois trabalhos do modelo instrumental, *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt, no qual a artista fez uso de técnicas de cimento armado da construção civil para criar quatro cilindros de concreto, de 5,5m de comprimento por 2,8m de diâmetro, no Deserto da Grande Bacia, uma extensa e desoladora região localizada em sete estados estadunidenses. Os “Túneis de Sol” foram organizados em formato de cruz aberta e alinhados para enquadrar o Sol no horizonte durante o solstício de verão e de inverno. Também com cimento armado, *Roden Crater*, de James Turrell, um projeto ainda mais ambicioso e em desenvolvimento desde 1977, vem edificando túneis e aberturas num vulcão extinto, com o objetivo de promover diferentes percepções da luz aos visitantes.

O segundo modelo é o romântico, que envolve a fantasia do não pertencer, como nas pinturas dos artistas viajantes; ou a ilustração de retorno a um estado primitivo, idealizado, de envolvimento permanente com a natureza. Enquadram-se aqui todas as práticas artísticas ligadas a representação da paisagem, da pintura à fotografia, como também os atos de presença da performance, desde o recorte corpo e paisagem até as instalações contemporâneas, como *Riverbed* de Olafur Eliasson.

Em Ka'a foi possível observar a validade desse pensamento que ainda subjaz ao amplo espectro de práticas artísticas definidas pelo meio ambiente. Entretanto nossos residentes adicionaram uma variedade de camadas conceituais que escapam ao limitado binarismo proposto pela teórica Boetzkes.

O duo Ío, formado por Laura Cattani e Munir Klant, os representantes locais da residência, contribuíram para as discussões sobre Arte e Natureza ao explicitarem sua visão sobre a magnitude da perenidade da extinção na história da vida. Desaparecimento e fim seriam, em última análise, o principal denominador comum das espécies que habitaram e habitam a Terra.

Outra contribuição existencial do duo nos convocou a refletir sobre o acaso e, nessa esteira, sobre a imprevisibilidade dos encontros e dos acontecimentos num mundo racional e altamente planejado como

o nosso. Os artistas sublinharam a relevância de se trazer a consciência de que pequenas variações nos acontecimentos teriam consequências muito distintas, contudo irrelevantes, já que esta percepção seria incapaz de alterar a realidade.

Entre cavalgadas, treinamento de animais, no sentido de se criar uma coreografia com uma égua, além da confecção de ninhos de pássaros feitos dos mais diversos materiais encontrados no Instituto, a dupla vivenciou um tempo vagaroso e acelerado, condicionado pelo tempo compartilhado com os outros residentes e o extenso calendário de visitas do programa, como também, pela percepção de que para os animais, além da confiança, o tempo adquire dilatada dimensão. Nesta publicação os artistas dialogam sobre os dias passados entre ossos, pedras, cavalos, ninhos e suas implicações semânticas, além de conceitos e relatos subjacentes.

O paralelismo entre combustão e digestão aproxima os corpos celestes ao nosso corpo físico. As pesquisas e práticas de Carlos Monleón abraçam o metabolismo e suas consequências, e, ao transferi-lo a diferentes escalas, o artista nos convoca a compreender a vida como uma pequena entranha do vasto metabolismo do Universo.

Nesta perspectiva, Monleón nos alerta que as patologias do planeta, como o aquecimento global ou a contaminação das águas, estão diretamente



associadas às patologias dos sujeitos, uma vez que as influências tóxicas estão conectadas pelo clima e pela agricultura, afetando, portanto, ambientes e organismos. Na seção *Zona Verde*, o artista relata os seus dias passados entre modelagens de argila e queimas em diferentes fornos artesanais – da macroescala do gigantesco forno da Olaria Tropical, vizinha ao Instituto, à microescala dos minigamas japoneses – em uma prática em que novos hábitos de saúde pessoal e trabalho artístico se retroalimentaram.

Na primeira apresentação pública do programa Ka'a fora do Instituto, ocorrida na Associação Vila Flores logo no início da residência, a norte-americana Miriam Simun destacou em sua apresentação duas questões sobre as práticas artísticas na natureza. Na primeira, questionou a inócua separação dos materiais de produção, entre sintéticos e naturais, pois para a artista, os materiais sintéticos, em última análise, derivam e são compostos por matéria-prima natural. O que seria sintético se tudo o que existe está disponibilizado como elemento químico ou mineral em nosso planeta? O que implicaria, portanto, na invalidade dessa dicotomia. E na segunda refletiu sobre a arraigada ideia de controle da humanidade, cujas bases se encontrariam na passagem do homem coletador-caçador para a vida agrária. Logo em seguida, Simun focalizou a linha do tempo desses dois modos de existir, apontando que fomos coletadores-caçadores por 200 mil anos e

controlamos a natureza, via agricultura, há apenas dez mil. Concluindo sua apresentação com a indagação de como o nosso corpo e o nosso DNA retiveram as informações duracionais dessas experiências. Em seu capítulo, a artista questiona a noção de Antropoceno e aponta inconsistências na estrutura do programa, entendendo a experiência da residência como um circuito fechado excessivamente permeado por interações coletivas e pouco comprometido em proporcionar um espaço seguro, positivo e produtivo do ponto de vista emocional.

A rotina de café da manhã do Ka'a se iniciava com o tradicional mate e com conversas preguiçosas com os residentes que surgiam e desapareciam durante esse importante horário de encontro e de trocas. Pão de queijo assado na hora, ovos mexidos, bolos preparados na noite anterior, frutas e café quentinho compunham um ritual cotidiano, no qual a ausência do divertido e caloroso Rumen Dimitrov era facilmente percebida. Só encontraríamos Dimitrov ao soar dos sinos do almoço posto.

Como é típica da zona rural, o cotidiano da residência acompanhava o horário da luz, e, por estarmos em latitude sul e em zona temperada, esses dias eram longos, com até 14 horas de sol. Rumen passou todas as manhãs preparando e executando as duas monumentais esculturas feitas de eucalipto apresentadas no último dia do programa, o Open Studio,

no qual recebemos a comunidade vizinha ao Instituto, além de muitos amigos artistas e agentes da arte.

Com Dimitrov aprendemos sobre disciplina e foco, sobre o trabalho incansável para se atingir objetivos ambiciosos. Trabalhar em ampla escala implica pouca margem para a realização de outros projetos caso o desejo inicial, a ideia que se persegue, não funcione. Deve-se sempre seguir adiante e tomar decisões face a quaisquer adversidades. Nesta publicação, Dimitrov revelou detalhes de sua política de uso de materiais naturais e seus destinos, em uma prática artística que toma o público como objetivo específico do trabalho a ser apresentado.

A produção dos residentes no programa estruturou, portanto, a seção *Zona Verde* desta publicação, na qual as curadoras visitantes Ane Rodríguez Armendariz, Bruna Fetter e Michelle Sommer entrevistaram os quatro artistas, alimentando conversas e discussões sobre processos criativos, metodologias de trabalho, linhas de pesquisa e trabalhos pgressos.

A publicação conta também com relatos e impressões de alguns dos curadores visitantes do programa, além de documentar duas oficinas e uma conversa. A seção *Tramas Entrecruzadas de Uma Travessia Compartilhada* apresenta dois relatos em primeira pessoa, o primeiro da curadora visitante Ane Rodríguez Armendariz e o segundo do gestor cultural suíço Richard Le Quellec. Já a oficina *Comida Sagrada*,

organizada pelo artista visitante Ayrson Heráclito, compartilhou práticas ritualísticas do Candomblé ligadas a comida. E entre ingredientes, preparo coletivo dos alimentos, música e mitos sobre os Orixás, o artista ponderou sobre essa cosmologia que entende, como a guarani, a inseparabilidade do cosmos, da natureza e da experiência humana. Aos conversarmos com os orixás, divindades ligadas aos fenômenos naturais, somos capazes de nos conectar com as mais diversas forças vitais e podemos extrair desses vínculos a determinação para o enfrentamento dos dilemas e revezes cotidianos.

O agrônomo Paulo Backes foi o propositor e coordenador da segunda oficina da residência, um mergulho na paisagem da zona rural de Porto Alegre, que visibilizou as forças físicas e biológicas envolvidas em um ecossistema ligado às dinâmicas do lago Guaíba e da lagoa dos Patos.

O último capítulo da seção *Tramas Entrecruzadas* reúne uma série de percepções, prosa poética, referências e provocações compartilhadas comigo durante dois meses e nas quais participaram ativamente a curadora visitante Maria Isabel Rueda e o artista visitante Leonardo Remor. Nesta triangulação, intitulada *O Mundo dos Seres. Um Triálogo sobre Vidência, Energia Positiva e o Direito à Vida das Plantas*, debatemos sobre acontecimentos e eventos da residência, inspirados pelas ideias do livro *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre*

*os Medos e os Fins*, de Danowski e Viveiros de Castro.

Desde o início da conceituação do projeto Ka'a em novembro de 2017, as evidências científicas sobre a realidade das mudanças climáticas tornaram-se cada vez mais irrefutáveis, e os efeitos do aquecimento global se manifestam com mais clareza em nosso cotidiano. Há também uma crescente insurgência de ativismo, praticada por uma comunidade de jovens entre 15 e 25 anos, que atua em rede nas mais diversas localidades do globo.

Os recordes de temperatura dos últimos quatro anos, além da contaminação atmosférica<sup>9</sup>, apontam para a urgência de novos parâmetros para o mundo, o que não exclui as práticas artísticas na paisagem. Os antigos paradigmas da *Land Art* e da *Environmental Art* já não dão conta à complexidade das intervenções artísticas possíveis no meio ambiente. As antigas considerações poéticas ligadas à passagem do tempo, aos fenômenos meteorológicos, à observação da vegetação, à qualidade e à intensidade da luz demonstram-se pouco contundentes neste contexto alarmante de desmatamentos reiterados, de incêndios florestais recorrentes e de contaminação das águas em escala global.

A gradual erosão de nossa separação com a natureza, que nos une à respiração da terra e nos insere ao todo que jamais evadimos, é um importante passo. Mas insuficiente. Já que a arte precisa desconstruir também as ideias ligadas ao progresso e ao crescimen-

to, porque, quando falamos de crescimento, ainda pensamos exclusivamente no econômico. E se estilhaçássemos essa correlação? Por que essa ordem imposta nos parece natural? E se tivéssemos a convicção de que sozinhos, em grupo ou todos juntos pudéssemos mudar a maneira como as coisas ocorrem ou são produzidas no mundo? Por que preferimos optar pela ditadura do mercado sobre as nossas necessidades do que acreditar na existência de um lugar para a cidadania fora do consumismo? Por que toleramos a impotência em vez de confiarmos em nossas forças imaginativas e na nossa capacidade de ação? E se as pautas macropolíticas germinassem o crescimento humano, no sentido educacional, cultural, e expandissem as reservas ambientais?

O que buscamos nesta publicação foi dar registro a um conjunto de diferentes visões de mundo e de posturas próprias, que obviamente implicam éticas pessoais e culturais, a fim de organizar um painel plural sobre as novas relações do recorte Arte e Natureza. Nas páginas seguintes, convidamos o leitor a conhecer a produção de cada um dos artistas residentes, como também a ler registros, anotações e diálogos entre os participantes e os organizadores do programa.

Desejamos a todos uma boa leitura!



2 DOTTI, Marco. Frammenti di Felicità Futura. Gabriel Tarde e L'histoire. <[https://www.academia.edu/9962602/Frammenti\\_di\\_felicit%C3%A0\\_futura.\\_Gabriel\\_Tarde\\_e\\_L'histoire](https://www.academia.edu/9962602/Frammenti_di_felicit%C3%A0_futura._Gabriel_Tarde_e_L'histoire)>.

3 DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. ¿Hay Mundo por Venir? Ensayo sobre los Miedos y los Fines. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.

4 GRANDE, John K. Diálogos Arte Naturaleza. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.

5 BAUMAN, Zygmunt. Em Busca da Política. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

6 DEXEUS, Victoria Combalá; QUERALT, Rosa. El Arte Sucede. Origen de las Prácticas Conceptuales en España, 1965-1980. Madrid: Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Reina Sofía, 2005.

7 O banhado é um ambiente úmido, com macrófitas aquáticas e, geralmente, com solo não drenado, que integra o ecossistema do Pampa – as

planícies férteis da América do Sul que cobrem mais de 750.000km<sup>2</sup> e incluem as províncias argentinas de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fé, Entre Ríos e Córdoba; todo o Uruguai; e parte do Rio Grande do Sul, no Brasil.

8 Perspectivas apresentadas pela pesquisadora norte-americana Amanda Boetzkes, nas quais ela divide as atitudes dos artistas na natureza entre instrumentais e românticas. A teórica, através desses dois modelos de trabalho, pondera sobre as implicações éticas da arte no ambiente natural. BOETZKES, Amanda. The Ethics of Earth Art. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

9 Conforme os relatórios do IPCC, the Intergovernmental Panel on Climate Change –<<https://www.ipcc.ch/>>.







## APRESENTAÇÕES

A primeira vez que ouvi falar do Instituto Iy Maraey e da residência que queriam organizar foi em fevereiro de 2018, durante a ARCO. Conheci o Denis Rodriguez em uma reunião do setor de arte contemporânea organizada pela iniciativa independente Open Studio com a colaboração da Ação Cultural Espanhola, com o objetivo de colocar profissionais espanhóis em contato com um grupo de convidados internacionais da feira ARCO.

Eu, então, era diretora cultural do Tabakalera, o centro internacional de cultura contemporânea de San Sebastián, no norte da Espanha, um centro que só funcionava há dois anos e meio. Entre seus principais objetivos, sem dúvida alguma, sempre foi o de apoiar o desenvolvimento das carreiras dos artistas e de suas práticas, através da formação, com acompanhamento de projetos e programas de residência.

Após a rodada de apresentações, abordamos imediatamente o interesse mútuo pelo conhecimento de diferentes modelos de residências e pela possibilidade de realizar trocas. Às vezes, essas conversas não dão em nada. Bem, nunca em nada, já que a partir desses encontros damos forma ao nosso pensamento e prática. Estamos trabalhando para o mesmo coletivo,

o artístico, e o intercâmbio de perspectivas, de maneiras de fazer, acaba sempre por reafirmar, questionar ou modificar os nossos próprios modelos.

## O CONVITE

No verão de 2018, recebi o convite para fazer parte do júri de seleção da primeira edição desta residência, que receberia quatro artistas por quatro semanas cujos projetos estariam ligados às discussões sobre arte e natureza e seriam realizados em uma fazenda na área metropolitana de Porto Alegre, Brasil.

Eu aceitei por várias razões. Por um lado, sempre acho estimulante ter a oportunidade de conhecer novos artistas, seus projetos ou os projetos que estão sendo desenvolvidos por artistas que eu já conheço. Sempre termino essas experiências com a sensação de ter aprendido coisas novas, graças às conversas e discussões mantidas com os outros jurados.

Em segundo lugar, conheço as dificuldades envolvidas no lançamento de um projeto com essas características e, portanto, a importância de se ter um grupo de pessoas que certifiquem e apostem em seu nascimento. Isso merecia meu apoio, ainda mais por ser um projeto independente, nascido do desejo e da convicção de um artista, Irineu García, e de uma pesquisa-

dora, Maria Amélia Bulhões, que desde a maturidade de suas carreiras se propuseram a gerar um espaço de retorno para a comunidade artística, criando um lugar de trabalho e diálogo tão generoso.

Por razões de logística, a convocatória foi prorrogada até o início da primavera de 2019 (outono no Brasil). O volume e a diversidade de propostas recebidas foram muito indicativos da necessidade de espaços como este que acompanham os artistas em seus processos de criação e execução de projetos.

#### A RESIDÊNCIA

Tive o prazer de acompanhar os artistas selecionados e os organizadores na quarta e última semana de residência, e para tanto decidi fazer uma pequena pausa e realocar a minha base de trabalho. Neste mundo acelerado, orientado para a produtividade, a arte e as suas diretrizes também se somaram a esse ritmo frenético. Dispor, nesse sentido, de uma semana para manter conversas de acompanhamento, passear na natureza, fazer leituras e ter encontros de trocas que enriquecem a prática de cada um foi realmente um luxo. Sem dúvida, devemos militar na recuperação de espaços considerados “improdutivos” (do ponto de vista fordiano), que realmente são porque nos colocam em

contato com a natureza, com o nosso interior e o nosso próprio pensamento.

Quando cheguei, os artistas estavam com seus processos avançados, embora de maneira desigual. Uma residência com essas características deve fornecer espaço para pesquisa e experimentação, reflexão e criação, para o tempo produtivo e para o não produtivo. Cada projeto, por sua própria natureza, requer diferentes processos de produção e tempos.

Quando um artista se inscreve em um programa como este, ele não enfrenta apenas seu próprio trabalho, a uma possível folha em branco, mas também aos outros artistas, às conversas, às visões externas, às críticas e ao que vem pela frente. Uma das vantagens do ambiente rural é que ele contribui para uma outra percepção do tempo, o que requer uma adequação ao ritmo biológico do campo – os cantos do galo, o chamado da luz natural, mas também os mosquitos e a dependência da mobilidade.

O programa foi acompanhado por diferentes visitas de profissionais e atividades que nutriram os projetos sob diferentes perspectivas. Uma parte muito importante do que ocorria, no meu ponto de vista, foi precisamente o que aconteceu fora dessas atividades programadas – na convivência e no relacionamento

diário entre os artistas, entre os artistas e os organizadores, entre mulheres que cozinhavam e os artistas, entre os organizadores e os convidados... múltiplas variações que se cruzavam e se encontravam em um lugar muito importante em qualquer residência: a cozinha.

Pessoalmente, e pela minha experiência profissional, acho que as conversas mais interessantes ocorrem em espaços não formais, não regulamentados para esse fim. Espontaneidade, proximidade e afetos facilitam um espaço flexível no qual todos temos algo em comum, a comida. A cozinha aberta do Instituto facilitou as conversas, a possibilidade de cozinhar, de fazer você mesmo ou de estar sob os cuidados das pessoas encarregadas de preparar todas as refeições do dia.

A residência terminou também na cozinha, já que no dia da apresentação final, tanto os artistas residentes quanto os profissionais convidados, além dos vizinhos da fazenda e inclusive os trabalhadores do Instituto, comeram e conversaram antes ou depois de dar um passeio pelas terras da fazenda, descobrindo as instalações dos residentes.

## PROJETOS NECESSÁRIOS

Uma residência requer algo mais do que planejamento e tempo para sua execução. Requer recursos materiais e intangíveis, a viabilização de espaço de trabalho, ferramentas, mas também acompanhamento e capacidade de responder às demandas de produção de cada artista. Esta primeira edição da Residência Ka'a já fez o mais importante: iniciar uma infraestrutura acompanhada de uma rede de relacionamentos e testar a capacidade e as possibilidades do contexto rural quando orientado às práticas artísticas.

Em tempos como os de agora, de dificuldade política e social, lugares de troca e de produção de conhecimento como este são cada vez mais essenciais, a ação em pequena escala afeta imediatamente os contextos vizinhos. Esses projetos não apenas beneficiam um contexto artístico, mas também promovem o desenvolvimento de uma sociedade com pensamento mais crítico e autônomo.





Cheguei em Porto Alegre após uma curta estadia de quatro dias no Rio de Janeiro. Esta foi minha primeira viagem ao Brasil, e esses quatro dias foram uma fonte de admiração e tristeza para mim. Maravilhamento diante da beleza da fauna e da flora, como também da arquitetura das construções nos altos de Santa Teresa e em certos bairros. Tristeza diante de tanta pobreza. A palavra pobreza é um termo que eu não gosto. Assim como o termo miséria, muito usado pelos ocidentais ricos para avaliar uma relação de acessibilidade ao modelo de consumo capitalista. Seria mais politicamente correto falar em precariedade, mas o termo precário implica um estado temporário. Mas a situação econômica que vi no Rio, depois na região do Rio Grande do Sul, não reflete de forma alguma uma miséria temporária, mas um estado geral de deterioração inexorável que arruína as pessoas, a infraestrutura e a “natureza”. Coloco a natureza entre aspas, porque sabemos hoje como esse termo define mais uma ideia romântica de um espaço virgem na mão do homem do que um conjunto de elementos não humanos e suas inter-relações. Também a situação no Brasil me mostrou que, quando o homem se adapta ao seu ambiente, ele adapta o entorno ao máximo que pode à sua própria pessoa.

Na viagem de carro a caminho do Instituto, que durou cerca de uma hora e meia, perguntei ao Irineu, meu anfitrião, se ele tinha cavalos. Enquanto evoquei a cumplicidade possível de se criar com esse animal extremamente inteligente, Irineu me falou da importância da doma. Se nenhum de nós questionou o ponto de vista um do outro, a maneira como mencionamos a parte mais característica da nossa própria relação evidenciava o tipo de mudança que estava em marcha e que se operaria em diferentes níveis e aspectos da minha estadia.

Gostei do Irineu de imediato e acredito que foi recíproco. Ele é uma pessoa áspera e teimosa, com uma maneira muito própria de ver e fazer as coisas. É um artista como eram os artistas do século XIX, bruscos, mas generosos. Brusca e generosa é também como eu denominaria a vegetação dessa região.

Minha visão de “turista” recém-desembarcado foi um pouco decepcionante. Devo admitir que essa viagem de dez dias envolveu muito trabalho antes da minha partida e que eu não havia lido nada sobre essa parte do Brasil, exceto as três páginas que recebi do Denis e que falavam de uma comunidade guarani sobre a qual eu tinha lido alguns artigos, e

também havia lido algumas páginas de um guia de viagens sobre o Brasil que peguei emprestado na biblioteca e que não falava quase nada sobre esse lugar em que eu estava agora.

Eu imaginava encontrar uma residência artística no meio da floresta. Devo admitir que fiquei um pouco decepcionado, não havia floresta, nem animais ou frutas silvestres particulares, exceto no supermercado. Bem... havia uma aranha venenosa onde fazíamos as refeições diárias. O funcionário guarani do Instituto me disse que sua picada era mortal. Ela ficava a 1m50 de altura, alguém poderia facilmente passar e ser picado, mas isso não parecia incomodar ninguém. A indiferença brasileira evidencia também uma forma de se relacionar com o meio ambiente e com a vida que funciona em outra escala.

Agora quero contar um caso que aconteceu alguns dias antes da minha partida. Estávamos em Porto Alegre e voltávamos com um táxi para o haras, onde ficavam os curadores visitantes do programa. O motorista parecia um pouco perdido e dirigia devagar, quando um carro nos ultrapassou e bloqueou a estrada. Cinco pessoas encapuzadas e armadas nos abordaram, renderam o motorista e os três passageiros do táxi, eu, o Léo, um dos artistas do pro-

grama, e o Denis, um dos organizadores da residência. Eles fizeram com que todos os passageiros descessem do carro, exceto o motorista. E nos fizeram andar com a cabeça baixa sob a mira de uma arma até o banco traseiro do automóvel que bloqueava a rua. Cerraram as portas do veículo, deixando-nos ali com o motorista e outro homem armado. De repente, as portas traseiras se abrem e gritando eles nos dizem para sair. Quando saímos, vimos uma motocicleta se aproximar, e o carro que cortava a estrada parte (talvez para que ninguém veja a placa do carro). Vi, então, o motorista do táxi correr a pé para uma estrada lateral. Um dos agressores sobe no táxi enquanto os outros atacam os passageiros da motocicleta, que se defendem. Um dos agressores dispara vários tiros no chão. Os motociclistas recuam. E os ladrões roubam a moto e o táxi com as nossas malas dentro. Caminhamos uma hora até chegar no haras e praticamente não dormimos.

Na manhã seguinte, registramos um boletim de ocorrência. O policial me fez lembrar do Tommy Lee Jones. Policial bacana, mas desiludido com a falta de estrutura e de recursos, além da violência gerada pela pobreza. Ele recebeu nossa queixa, nos fez assinar e, quando o Leo perguntou se haveria

uma investigação, ele respondeu: “Sem morte, sem ferimentos... sem investigação”. Ele quase se desculpou por essa franqueza, mas, após termos passado por uma outra delegacia antes dessa, eu já entendia o que ele queria dizer. Ao sairmos, uma fila havia se formado para registrar outras queixas. No dia seguinte nos lembramos de que o fone do Denis roubado tinha geolocalizador e, assim, localizamos pela internet onde estava o celular. Sabíamos exatamente em que casa estava. Ligamos para a delegacia. Um policial nos disse que deveria haver um mandado de prisão. E isso foi se arrastando, e, mesmo com as ligações do consulado da Suíça, nada foi feito e isso me tranquilizou um pouco.

Não contei esse caso para fazer um espetáculo. Também não foi para afirmar que o Brasil é perigoso, mas para dizer que esses eventos foram a melhor experiência de um relacionamento com a “natureza” que já vivi. Coloquei a natureza entre aspas porque sei que hoje jamais poderia imaginar uma floresta exuberante como imaginava o Brasil, sem me acordar de que o homem é inevitavelmente parte dessa natureza.





A abordagem interdisciplinar sobre a natureza é uma necessidade para entendermos a paisagem que nos cerca. Usar os sentidos em consonância com o conhecimento científico faz com que haja um salto na compreensão do todo, das interconexões do mundo natural e humano. Goethe e Humboldt foram alguns dos pioneiros nesse tipo de abordagem do final do século XVIII e início do XIX.

E ambos influenciaram Darwin, que graças aos *insights* de Humboldt teve a inspiração e a coragem para escrever *A Origem das Espécies*. Arte e Ecologia andam juntas já faz um bom tempo, uma subsidiando a outra, e essa integração inspirou o criador da ciência e da palavra ecologia, Ernst Haeckel.

De maneira semelhante a esses naturalistas e viajantes de séculos passados, percorrer um território novo, desconhecido, continua sendo fascinante e desafiador. Desvendar e conhecer o todo de uma paisagem sem o auxílio dos sentidos é tarefa impossível, ainda mais em nossos tempos de ciência fragmentada, cheia de especialistas.

A paisagem de Porto Alegre é um território de encontro de eras geológicas com diferença de centenas de milhões de anos de idade. Velhos granitos convivem com jovens planícies aluviais. Por essa riqueza geobotânica viceja uma biota originária de quase todos os biomas sul-americanos. Florestas, savanas e campos coexistem espalhados em mosai-

co pelo território.

Na oficina *Paisagem, Percepção e Conhecimento* abordei essa natureza da paisagem do Instituto Yvy Maraey, seu entorno imediato e seu contexto regional.

Examinamos a integração entre Arte e Ecologia, na qual o reconhecimento da paisagem tornou-se mais que urgente nos dias atuais. Em um mundo de pós-verdades, a desconexão das pessoas com a natureza aumenta significativamente. E entender a paisagem, a natureza, seus protagonistas e como eles interagem formando os espaços é uma das tarefas da ecologia. Trazer reflexões através da percepção e da sensibilização sobre a paisagem é um belo papel que a arte pode exercer.

A oficina ministrada durante a Residência Ka'a visou conectar os participantes com o território do Instituto, com seus protagonistas naturais, através de caminhadas e rodas de discussão acompanhadas de textos e imagens. Nas mesas, alguns "amansa-burros" referenciais para consultas e pesquisas.

Quem são esses protagonistas, suas origens, como agem, que forças físicas e biológicas estão envolvidas? Essas e outras foram algumas das questões trabalhadas, sempre com uma abordagem sensorial e cognitiva.





Nos dias 2 e 3 de abril organizei uma oficina que apresentou de forma introdutória e didática o sentido mítico e o preparo de alguns pratos ofertados às divindades africanas como o Amalá para Xangô e o Omolokum para Oxum. Preparamos também a tradicional moqueca de peixe baiana para oferecermos a Oxum e a Iemanjá. É possível oferecer a moqueca a todas as divindades ligadas ao elemento água.

A comida nas práticas religiosas afro-brasileiras desempenha um sentido polivalente ritualístico, no qual, além do corpo físico, o corpo espiritual também é alimentado. Oferecer comida para as divindades negras é nutrir a nossa alma e evocar proteção. Todos os elementos e etapas que constituem as oferendas da culinária sagrada exprimem desejos comuns a todas as pessoas, como tranquilidade, paz, saúde, prosperidade, riqueza, boa sorte, amor, longevidade.

Além disso, como é sabido, as divindades africanas, ou simplesmente os Orixás, representam fenômenos da natureza, refletindo uma cosmologia que entende a inseparabilidade do cosmos, da natureza e da experiência humana. Uma integridade interdependente e em equilíbrio. Portanto, no Candomblé, são os espíritos da natureza que são cultuados. Sendo assim, a prática de oferecer comida aos deuses é uma maneira de se conectar à natureza, o que exige uma tranquilidade, uma reconexão com os ciclos naturais da vida. É para tirar proveito máximo

desses elementos naturais, desse encontro com a potência vital, precisamos conversar com a natureza e extrair desse vínculo a força que cada ser vivente tem para nos oferecer.

Nos dois dias de encontro realizados na cozinha aberta do Instituto Yvy Maraey, ingredientes, preparo coletivo dos alimentos, música e mitos sobre os orixás embalaram essa ação participativa que ao final ofertou comida aos deuses, mas também alimentou os novos amigos e colaboradores. Diferentemente da cozinha sagrada ritualística ou da cozinha dos terreiros – que é conduzida e, portanto, sob responsabilidade das ekedis, que normalmente são as anciãs da comunidade –, me comprometi a compartilhar o lado permitido dos rituais sagrados, que contam também com uma série de tradições ocultas e disponíveis apenas aos iniciados. É essencial o cuidado e a atenção com cada uma das etapas de preparação das oferendas na cozinha sagrada, pois a negligência pode resultar em futuros problemas com o orixá.

A oficina *Comida Sagrada* foi um percurso artístico construído de forma simbólica a partir dos alimentos que fazem parte da cultura das comunidades religiosas. Uma cultura calcada na oralidade, na qual a comida oferecida às divindades é também um caminho de aprendizado e de troca de conhecimento entre os praticantes do Candomblé.





Esta conversa surgiu do desejo de repensarmos juntos alguns fatos e situações ocorridos na residência passados cinco meses de seu encarceramento. Ela teve também por objetivo dar registro a algumas emoções e memórias que se encontravam ainda sem lugar.

**Maria Isabel Rueda** propôs uma dinâmica de perguntas relacionadas ao livro *Há Mundo por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, que coincidentemente liamos os três a essa altura. **Leonardo Remor** sugeriu que, além das respostas, fizéssemos comentários e complementações. E que pensássemos esta escritura coletiva como um recurso de autocuidado.

E a mim coube o pontapé inicial.

**Denis Rodriguez:** Maria Isabel gostaria de iniciar o nosso triálogo te contando uma situação que aconteceu durante a residência, mas antes disso quero compartilhar contigo um fragmento do lindo texto do Emmanuele Coccia, *Mente e Matéria ou a Vida das Plantas*<sup>10</sup>, com o desejo de criar uma moldura para a nossa conversa,

(...) é na frente das plantas que resulta necessário perguntar-se o que seja um vivente e o que significa estar no mundo. É observando

e estudando as plantas que vamos conseguir entender do que é capaz de verdade a mente, e o que pode o espírito. Afetam uma soberana indiferença: ao nosso mundo de homens, à cultura dos povos, à sucessão dos reinos e das épocas do espírito. Podem ser muitos elegantes, mas não seguem modas. Contudo, nenhum outro ser vivo contribui tanto quanto elas para a qualidade estética do cosmo. Parecem ausentes, como blindadas no seu sonho químico. Não têm sentidos. Mas não é fechamento: ninguém mais que elas adere ao mundo ao seu redor. Estão perenemente, constantemente expostas ao mundo e ao próprio ambiente. Não precisam de órgãos de sentidos porque – à diferença da maioria dos animais superiores – não têm uma relação seletiva com o mundo ao seu redor. São a vida em exposição global, em continuidade absoluta, em comunhão absoluta com aquilo que as circundam. Por isso não precisam mover-se. Não se mover significa *aderir completamente àquilo que acontece e ao que as rodeia*. Uma planta não é separável do mundo que a recebe. É a forma mais intensa e paradigmática do ser-no-mundo.

Achei importante reproduzir esse trecho do texto do Coccia para te introduzir ao episódio da

derrubada do eucalipto performada pelo residente Rumen Dimitrov, material com que ele produziu duas instalações apresentadas ao final da residência.

A morte do eucalipto gerou um super mal-estar entre os residentes, principalmente entre os dois vindos do hemisfério norte, que no jantar da noite da queda da árvore usaram palavras fortes como assassinato, descaso e incoerência dos coordenadores do programa por permitirem tal ato. Laura Cattani do duo lo fotografou o tronco caído instantes depois da derrubada. Nessas imagens, o miolo do vegetal assemelhava-se a uma artéria aberta de cor vermelha intensa. A argumentação dos artistas escandalizados gravitou em torno de uma espécie de radical denúncia ecológica, de um dano irreparável ao meio ambiente e, portanto, inaceitável em uma residência que pretendia discutir as sensíveis e ambivalentes relações do campo Arte e Natureza. Não houve menção à metafísica vegetal presente no pensamento de Coccia, nem a nossa evidente demanda por nutrição, a qual nos faz matar e dominar todas as espécies de plantas e árvores, nem o fato de as árvores fazerem parte da nossa cultura, em termos arquitetônicos, de paisagismo, ligadas ao mobiliário etc. Gostaria de ouvir os teus comentários sobre esse breve impasse ocorrido logo no início da residência.

**Maria Isabel Rueda:** Un pájaro estrelló violentamente esta mañana en mi casa contra la puerta de vidrio que me permite ver el hermoso jardín en el que vivo, mientras tomaba mi café en el desayuno. Estaba admirando la humilde belleza del amanecer. Y un pájaro murió. No detectó el límite, transparente, engañoso.

Lo enterré al lado de la mata de coca que está creciendo de forma extremadamente lenta en el mismo jardín que me deleitaba esta mañana mientras tomaba café.

Justo al lado está enterrado Norman, mi adorado gato. Murió hace dos años de sida felino al igual que mi mejor amigo Wil, que no está enterrado en mi jardín.

Me deleito pensando que algún día mascaré las hojas de coca que me regalará el árbol y absorberé un poquito de mi gato y del pájaro muerto.

Quién domina nuestros límites cuando nos son invisibles? Quién los custodia? Dónde empieza la planta y termina el humano y comienza lo muerto y termina lo vivo?

Todo está inescrupulosamente interconectado. Somos el pájaro, el vidrio, la muerte, el café, la hoja de coca, el gato, la tierra y la mujer que mira el hermoso amanecer.

Toda ética que aplicamos hacia nosotros

mismos debe contemplar el vuelo de los demás. No podemos pasar a través y salir ilesos.

Un humano derribó un antiguo eucalipto y diseñó una gran silla. Qué humano ocupará semejante puesto? Háblame un poco cómo imaginas el humano por venir...se habló de eso en la residencia? Eramos los residentes y los invitados mismos una apuesta. En que sentido?

**Leonardo Remor:** El humano por venir? O outro por vir é um mundo. Um mundo sem a nossa presença. Um novo mundo após nossa lenta autoextinção. É justo que depois de extinguirmos tantas outras espécies animais, vegetais, minerais... sejamos extintos. Autoextermínio como cura do planeta.

A cadeira do Rumen vai estar vazia e não existirá ninguém capaz de reconhecer essa forma. A cadeira ainda é o eucalipto. E seguirá – como tudo e todos – num processo contínuo de transformação. Da madeira ao fogo, das cinzas à terra. Felizmente tudo se decompõe. Alimento para as vidas por vir.

Recentemente participei do segundo *Sensing Salon*<sup>11</sup>, com Valentina Desideri e Denise Ferreira da Silva, um programa que fez uso do Reiki como técnica para expansão das possibilidades de práticas artísticas. Em certo momento, foi decidido pelo grupo canalizar as energias vitais do Reiki para o

aquecimento global. Lemos então o texto *On Heat*<sup>12</sup>, no qual Denise nos convida a pensar como as mudanças climáticas correspondem a extensiva e intensiva exploração dos recursos, das matérias-primas aos meios de produção, incluindo nesta perspectiva a energia interna dos escravos africanos e das terras indígenas, que agora existem na forma de capital global. Depois de uma sessão de autoprática, vislumbrei – e entendi – o aquecimento global como um processo de autocura do planeta.

A escritura pode ser essa ferramenta que torna conscientes nossas experiências, ampliando o nosso entendimento sobre o que vivemos. Que tal usarmos este espaço, estas linhas, para – além de compartilhar – promover a cura de algumas das experiências vividas durante a residência?

**Denis Rodriguez:** Ainda sobre a cadeira, eu diria que muitos outros ainda ocuparão esse lugar, Maria Isabel. Desses, poucos sobreviverão à longa vida do eucalipto-cadeira. O ecocídio praticado clama à urgência do ativismo, das afirmações éticas sobre um mundo no qual pensamentos próximos frequentemente ocupam posições adversariais. O ativismo praticado na mesa de jantar, na mesa do bar ou nas restritas bolhas algorítmicas das redes sociais raramente alcança os verdadeiros adversários que

seguem esmagando conquistas e direitos e praticando o ecocídio em escala massiva, como o aviltante, triste e verdadeiro crime denominado o “dia do fogo”<sup>13</sup>, praticado há menos de dois meses no norte do Brasil. No entanto, não estou defendendo que não valha a pena militar pela vida de uma única árvore, mas me interrogando se a interrupção dessa vida foi capaz de contribuir de alguma forma para a expansão do pensamento e da criação artística. Essa me parece a reflexão central... O que fica também evidente é a transparência da subjetividade de cada artista nas obras na natureza ou com a natureza, já que eles aportam suas crenças e experiências na hora de influir e de se relacionar com ela.

Sobre os residentes e convidados serem uma aposta e em que sentido, claro que sim, e, mesmo se eu não quisesse, seria. A união de pessoas em um mesmo lugar por um curto período de tempo é sempre uma aposta. Juntar amigos em uma mesma festa é outra aposta. Viajar com um grupo de pessoas é aposta também. A todo tempo lidamos com os limites visíveis e invisíveis das pessoas, com os limites conhecidos e desconhecidos, que serão revelados ao longo da trajetória comum. Gosto muito das estratégias que fomentam a circulação de uma variedade de narrativas, de pontos de vista que lidam a compreensão da multiplicidade de verdades

sobre um mesmo fenômeno.

E o que gera mais conversa é o consenso ou o dissenso? Com quem aprendo mais? Com os que são mais próximos e com os quais compartilho das mesmas ideias? Ou com os que são diferentes e me apresentam novas possibilidades? Organizar uma residência é conviver com o diferente e muitas vezes surpreender-se com as distintas reações diante de uma mesma situação compartilhada. Pode ser doloroso e te deixar vulnerável, já que não há fórmula mágica e talvez seja através do fracasso que venha a aprendizagem. Essa situação um tanto quanto limítrofe de se ter que residir em apostas e, como apostas, perceber que o longo esforço de juntar essas pessoas talvez não tenha valido a pena. Ou será que valeu? Esse frágil equilíbrio de se colocar desejos em ação, o pensado/planejado em feito... e, de repente, perceber-se atropelado pelos próprios sonhos, numa espécie de concretização caótica do idealizado, ou simplesmente no fluxo da vida. Ver-se impotente e frustrado no momento em que idealmente seria o regozijo. Ao mesmo tempo em que algo novo sempre se cria nesses encontros, pois por pior que eles sejam, por mais nefastas que tenham sido as experiências, elas inseriram um novo dado na consciência de cada um. Propiciar encontros e novas parcerias é o lado ultrapositivo das apostas. O negativo, é perce-



Pirâmide das Cúruas  
Mesa Cúrua

ber que esse outro em que se aposta, e que queremos conhecer, chega com juízos prontos, insensível às diferenças culturais, sociais e estruturais, enfim, diferenças modeladas pelas trajetórias, memórias e emoções que cada um carrega. Além da identificação, acredito também em pactos de convivência coletiva.

Na esteira disso que acabei de te contar, palavras que de certa forma respondem também à proposta de autocura do Leo, gostaria de seguir insistindo nesse ponto da unicidade da interpretação da experiência diante do mesmo fenômeno, e trazer à conversa nossa visita coletiva ao Templo da Magia, um desvio que produziu consequências terríveis em quase todos os visitantes. Gostaria de usar a tua linda imagem de limites invisíveis para falar dessa visita. Naquele dia, biografias ocultas dos residentes e visitantes foram reveladas. Talvez Leo e eu tenhamos sido os mais prejudicados com a confirmação da previsão do roubo e das perdas materiais, além do trauma reiterado, já que somos alvo frequente de ações violentas no Brasil. Ao mesmo tempo em que, no nosso trabalho de artista, esse lado subjetivo, intuitivo, mágico, essa conexão com o não racional é essencial e enriquecedora. Gostaria de saber as tuas impressões, percepções e *insights* sobre esse dia. Gostaria de saber se de alguma forma o que ali

foi revelado tu carregastes por algum tempo e por quanto? Como tu te colocas diante da magia e clarividência? E de saber se a receita da bruxa curou a tua enxaqueca. E por fim, Maria Isabel, hoje residindo aqui em Madri, percebo como o nosso dia a dia na América do Sul é permeado pelas ideias de energia boa e energia ruim, como gravitamos nessas polaridades e como estamos sujeitos e nos sujeitamos a elas. Ou não? Queremos te escutar.

**Maria Isabel Rueda:** Podemos entonces empezar a hablar de un antropocentrismo invertido<sup>14</sup> donde podríamos permitirnos incluir también el reino de lo sobrenatural, ya que podría decirse que este también pertenece a una epistemología no antropocéntrica. En un mundo que actualmente enfrenta los efectos irreversibles de la destrucción humana de los recursos naturales, un enfoque hacia “todas” las dimensiones descartadas por el pensamiento occidental hegemónico de biopolíticas capitalistas, donde lo que prima es la producción y la acumulación, resulta acertadamente pertinente tomar en consideración la participación activa de estos otros reinos.

Como respuesta a tu pregunta....

Sí! La receta de la vidente ha resultado una solución efectiva a mis migrañas.

**Denis Rodriguez:** ¿De verdad? ¡¡Que maravilla!!

Pero no hablastes de tus impresiones, percepciones y puntos de vista sobre ese día fatídico. Estoy curioso y sigo preguntando si de alguna manera lo que se reveló allí llevaste por algún tiempo y por cuánto. ¿Cuáles son tus relaciones con las prácticas mágicas y la clarividencia? ¿Es interesada en el campo de la magia? Y finalmente, María Isabel, ahora que vivo aquí en Madrid, me doy cuenta de cómo nuestra vida diaria en Sudamérica está impregnada de las ideas de buena y mala energía, cómo gravitamos hacia estas polaridades y cómo somos sujetos y nos sometemos a eso.

**María Isabel Rueda:** Bueno... la visita al templo, a diferencia del resto del grupo, me resultó bastante interesante y de una gran belleza estética.

El templo del amor con los cuarzos rosa en las paredes donde nos recibió la vidente me pareció bellísimo, alucinante, me sentí en el set de una película de Almodóvar.

Desde niña he tenido contacto con otras dimensiones y en esta etapa de mi vida encuentro fascinante la comunicación con el mundo mineral, así que para mí estar ahí con todos esos cuarzos fue fabuloso.

La lectura del futuro no me resulta tan inte-

resante pues me aburre un poco saber lo que puede pasar, sin embargo escuché atenta a la vidente y seguí sus recomendaciones para mejorar mis migrañas con la grata sorpresa que me han funcionado.

Gran parte de mi carrera como artista y mis intereses como curadora están relacionados a una búsqueda personal de intentar comunicarme con otras dimensiones, intentando relacionarme a otro nivel con el mundo animal, vegetal y mineral. En el camino me he relacionado con muchos artistas y he recuperado su trabajo y sus visiones escribiendo parte de la historia oculta del arte colombiana a partir de entrevistas y diálogos con artistas que comparten mi visión como Norman Mejía y Álvaro Barrios por citar algunos, donde establezco fuertes conexiones entre el arte conceptual en Colombia y el espiritismo. He cuestionado el género del retrato y el autorretrato a partir de la mimesis de mi cuerpo con el entorno natural, a través de las pinturas murales de la ruina del castillo de Norman Mejía un artista muy reconocido en la escena de los años ochenta en Colombia, que decidió aislarse de la sociedad y del mundo del arte en su casa en Barranquilla.

Mi trabajo se ha situado dentro del imaginario del gótico tropical, desde donde he redefinido y ampliado el género, que en un comienzo solo se asociaba a grupo de Cali con quienes mantuve una



estrecha relación (Luis Ospina y Carlos Mayolo). Andrés Caicedo se suicidó muy joven, así que no llegué a conocerlo, pero devoré sus libros cuando fui adolescente.

He abierto agujeros de gusano conceptuales y conectado dimensiones en el espacio tiempo en mis curadurías, así suene un poco a ciencia ficción (la cual me interesa muchísimo, acabo de editar una publicación con La Usurpadora y Jose Sanín titulada infinito incorporado).

En una de las últimas muestras que he curado con La Usurpadora: Universos Desdoblados, tuve la oportunidad de incluir el trabajo de una de las artistas invitadas a la residencia: Miriam Simun, con quien comparto muchísimos intereses y con cuya obra he conectado a nivel conceptual y espiritual gracias a nuestras charlas en el Instituto.

Así que voy incorporando en mi pensamiento a las ideas y personas con quien me voy relacionando y aprendiendo en el camino.

Respecto a la energía positiva y negativa. Pienso que el separarnos de la unidad generó la dualidad que tanto nos atormenta, pero que precisamente nos hace humanos, y que en su contraste es la fuente de toda creación. Así que esta polaridad, pienso, es mucho más interesante si empezamos a observarla como un simple testigo.

Me gustaría saber en su caso personal que considera que hace a una persona vidente.

**Denis Rodriguez:** De fato, o templo do amor é um delírio lisérgico, aliás, todo o Templo da Magia. Talvez, por não se tratar de um lugar sectário, ele seja esse pastiche ecumênico, uma grande colagem de religiões e culturas.

Até a adolescência estudei em um colégio católico, mas o espiritismo e as práticas místicas sempre estiveram presentes na minha casa. Tarot, leitura de borra de café, I Ching, o “jogo do copo”, os livros do Kardec, como também uma imensa estante com literatura Seicho-no-iê, aquela seita religiosa-filosófica que enfatiza a gratidão e o pensamento positivo, será que existe Seicho-no-iê na Colômbia? Essa religião foi trazida ao Brasil pelos japoneses, e São Paulo até os anos 1950 foi a cidade da América que mais recebeu imigrantes oriundos do Japão.

Desde de criança observo a busca espiritual de minha mãe, que experimentou distintas crenças e hoje vive seus próprios dogmas, mas segue adepta do pensamento Seicho-no-iê. Ela já foi católica, espírita, umbandista, evangélica, budista... talvez eu esteja esquecendo de alguma outra experiência espiritual que ela tenha passado. Nessas andanças conheci muitas pessoas dedicadas à vida espiritual,



Ναός της Παρθενίας  
- Ελισμένη Παρθεναία  
- Σε Λοβιστό Θρανύκειο

muitas diziam-se escolhidas, mas poucas capazes de acolher, cuidar, iluminar essa nossa busca de sentido para esse sentimento recorrente de impotência, de escassez de recursos, às vezes de saúde e mesmo de linguagem diante dos absurdos, das ofensas, dos infortúnios e da violência cotidiana. Cruzei com muita gente falsa e aproveitadora nessa jornada. Na adolescência me deparei pela primeira vez com a clarividência, pois tive uma amiga portuguesa, Dulcimara Martins Leal, que era sensível e que conseguia antever fatos. Nessa época éramos muito próximos e compartilhávamos muitas das experiências místicas que aconteciam na minha casa. Com o passar do tempo, fui aprendendo a me conectar com as pessoas. E comecei a ler mais intuitivamente a borra do café, o I Ching e a ter insights durante o “jogo do copo”. Até que comecei a ter sonhos premonitórios, visualizando eventos que se confirmariam ao longo dos dias. Em uma noite sonhei que um ente querido se despedia de mim e me passava instruções de como deveria agir após a sua morte. Na manhã seguinte, não escutei o som do alarme. E quando levantei, encontrei um bilhete deixado na mesa do café da manhã que me informava sobre a morte desse parente que eu tinha acabado de encontrar no sonho. Foi um choque, eu tinha 14 anos. Desde então sou bastante suscetível a previsões e por isso penso que quem as pratica deve

ter muito cuidado ao revelá-las.

E sobre o que torna alguém vidente? O que me tornou vidente? E o que me afastou desse caminho? Nunca pensei muito sobre isso... Talvez o fato de eu não gostar da autoridade que os gurus religiosos normalmente têm, isso pode ter me afastado desse caminho. Tenho pavor do patriarcado rotulado como líder espiritual. E abomino dogmas e verdades universais. Sobre a mestre Tala do Templo da Magia, um enigma... mas adivinhar que alguém vai ser assaltado no Brasil eu não chamaria de clarividência, diria apenas redistribuição da violência cotidiana e ancestral.

**Leonardo Remor:** Me senti bastante desconfortável e incomodado na visita ao tal Templo da Magia. Desde pequeno sou muito atraído por esse universo oculto. Minha avó – além de cozinheira de mão cheia – também benze de míngua. Aprendi com ela a curar com as mãos apenas com o nome da pessoa e nada mais. Pra quem não sabe, a míngua vem quando estamos jururus, pra baixo. É um desânimo que pode te fazer parar de comer e até mesmo secar uma planta. Pro dicionário, míngua é “a falta do que é essencial”. E indispensável é cuidar, restaurar, manter nosso ânimo.

Por outro lado, a iconografia mística das lo-

jas esotéricas me afasta... Não me reconheço nessas imagens e objetos. Uma representação desinteressante... E ali, naquele complexo de templos a tantos deuses, vi essa estética reproduzida. Para mim, um verdadeiro parque temático religioso, erguido em plástico e concreto. Tantos ícones, tantos símbolos... Uma grande simplificação e redução de tantas culturas, cheias de suas particularidades e origens. “Temos não sei quantos templos... Recebemos não sei quem, famoso jogador de futebol...” Não acredito na magia como resolução instantânea dos problemas – ou diagnóstico. Para mim, essas práticas são de autoconhecimento e compartilhamento.

Nada mais tedioso do que esse ser superior com poderes de ver o futuro: você vai viajar, você vai ser assaltado, você vai morrer... Eu desacredito e entro num templo desses com os dois pés atrás. Quando vejo esse lugar todo feito de quartzo rosa, não posso deixar de pensar na mineração, na exploração intensiva dos recursos, no lucro e dinheiro a qualquer preço... Para mim essas pedras estão no lugar errado. O lugar delas é lá embaixo da terra. Meu templo é na cachoeira, é embaixo de uma árvore.

Eu acredito na magia ancestral de nossas avós. Na benzedeira com a casa sempre cheia. Acolhedora na sua humildade, te tira a míngua e ainda te oferece de comer. E se ofereceres dinheiro, será

uma ofensa. Esse trabalho se paga com afeto, com um presente de coração, com as flores que crescem espontâneas no teu quintal. Juntos assim sustentar e manter a vida. Compartilhar, somar, multiplicar. Acredito na magia de plantar a mandioca, que do seu tronco fazemos muitas mudas, e de cada muda nascem muitas raízes que alimentam toda a família. Acredito no poder da escuta do próprio corpo, no respeito ao tempo da respiração.

**10** COCCIA, Emmanuele. *Mente e Matéria ou A Vida das Plantas*. <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf>>.

**11** The Sensing Salon expande as ideias da arte por intermédio das artes da cura, caracteriza-se por um estúdio para o exercício das práticas de cura. O ato de cura, como a arte, é prática. É algo que se faz e que promove restauração, bem-estar. O trabalho colaborativo do The Sensing Salon explora a cura como uma forma de arte, uma prática do sentir e do fazer sentido que também inclui estudos, pensamento crítico e experimentações que permitem alcançar níveis mais profundos da existência.

12 FERREIRA DA SILVA, Denise. On Heat. <<https://canadianart.ca/features/on-heat/>>.

13 Em agosto de 2019, fazendeiros no estado do Pará, na Amazônia, coordenaram, via grupos de WhatsApp, uma ampla queimada no estado que foi denominada como “dia do fogo”. O Ministério Público do Pará, no dia 8 de agosto de 2019, havia protocolado no Ibama um ofício em que alertava sobre as queimadas planejadas no Pará, alertando que a manifestação dos produtores rurais, caso levada a cabo, ensejaria sérias infrações ambientais que poderiam, até mesmo, fugir ao controle e impedir a identificação da autoria individual. Fontes: <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/10/fazendeiros-e-empresarios-organizaram-dia-do-fogo-apontam-investigacoes.shtm>>; <<https://www.natgeo.pt/meio-ambiente/2019/08/amazonia-arde-como-nunca-culpa-e-da-desflorestacao>>.

14 YOURCENAR, Marguerite. Introduction to Caillois, *The Writing of Stones*, xii.





**Michelle Sommer:** De Eadweard Muybridge, passando por Jean Cocteau e Béla Tarr, o cavalo é um elemento vivo que assume protagonismo em narrativas imagéticas. Conta a história dos pensadores ocidentais que Nietzsche chorou e calou-se – por dez anos até sua morte – ao deparar-se com um cavalo que se negava a andar, exausto, e enfrentava, imóvel, os maus-tratos do seu dono.

No contexto da residência, em um espaço rural de relativo isolamento – da cidade, da conectividade demandante da web – quais foram os impulsos – se novos e outros – que não eram usuais nos trabalhos da dupla para as explorações poéticas oriundas do entorno material e psíquico nesse espaço e tempo específicos?

Entre ossadas de animais e pedras, em sua natureza-morta e o encontro com animais, especificamente o cavalo, em sua natureza-viva; quais foram os enfrentamentos encontrados para a proposição e realização de trabalhos, inclusive sobre a potência do que resta somente como projeto para desdobramentos futuros e não foi realizado?

**Ío:** O pensamento poético raramente é um rio – um todo fluindo de forma coesa em direção ao seu destino –, mas algo mais próximo de um vaso quebrado que buscamos remontar. Em alguns casos, os fragmen-

tos possuem junções óbvias, em outros são enganadoramente conexos (talvez misturados a estilhaços de outra origem) ou, ainda, estão irremediavelmente perdidos. Com o tempo, às vezes, nos afeiçoamos a este aspecto precário, às marcas (como o apreço que temos por certas cicatrizes), a um todo que se sabe faltante e, em sua incompletude, convoca a nossa imaginação para existir. Este texto acompanha o processo de reconstituição do pensamento poético que originou três trabalhos, que circunvagam a materialidade enganadoramente simples de pedras e ossos, desenvolvidos em fevereiro de 2019, na Residência Artística Ka'a, apresentado de forma episódica e fragmentária (em uma tentativa paródica de reproduzir a lógica do pensamento). As obras servem de índice para refletir sobre a poética artística, certa dicotomia entre o arco de tempo dos ciclos e o presente epidérmico, e os vários cenários inerentes (e muitas vezes submersos) às suas decisões.

Não é incomum, na zona rural gaúcha, que perto das casas uma espécie de minúscula capela resguarde o santo ou a santa de devoção familiar. Protegidas das intempéries, as estátuas parecem não estar prestando um serviço de ordem metafísica, mas sim atentas e curiosas a um mundo precívil que as cerca. No dia a dia da Residência Ka'a, em nossas deambulações, circundávamos a casa prin-

cipal e víamos, nas reentrâncias de uma parede lateral, ossos como fêmures de cavalos, arcadas de vacas, cabeças de cães, arranjados como peças de um tabuleiro pastoril ou enfileirados como uma procissão.

Esses ossos evocam, sobretudo, um altar – mas que, em vez do distanciamento reverente, convidam ao toque, à prática da osteomancia. Oriunda de uma tradição difusa – babilônios, árabes e chineses a praticavam –, a osteomancia permite adivinhações por meio da observação dos ossos de certos animais, com frequência domesticados. Em um pensamento mágico, é coerente o entendimento, originário na Antiguidade, de que os animais próximos da lida, e que com frequência serviam como proteção, resguardem por alguma razão misteriosa a manifestação do futuro em seu interior. No Rio Grande do Sul, esta tradição parece sofrer uma pseudomorfose<sup>15</sup> através do Jogo do Osso, que, tal qual os dados, baseia-se nos desígnios da deusa Fortuna. No conto *Jogo de Osso*, de João Simões Lopes Neto, uma aposta tem como prêmio uma mulher ou um ruano (cavalo cujo corpo apresenta pelo branco ou esbranquiçado, com manchas escuras) e torna o osso instrumento de predição e arauto do destino<sup>16</sup>.

Se, para nossa sensibilidade contemporânea, a Capela dos Ossos de Évora, com suas

paredes recobertas de ossos e crânios, ocupa o espectro do macabro, é relevante lembrar que a vida campeira do sul da América tem nos ossos de animais ressecados pelo campo um elemento contínuo de sua sintaxe, o branco calcáreo do osso pontuando as distâncias no campo. Há, nas proximidades da Residência Ka'a, um terreno da Prefeitura Municipal de Porto Alegre transformado em santuário, para onde são levados os cavalos resgatados de situações de maus-tratos (e onde, no devido tempo, morrem). Esse processo é visto com tanta naturalidade que em certa ocasião, quando Laura<sup>17</sup> mencionou seu fascínio com esses ossos a um funcionário da propriedade vizinha que trabalha com a doma de cavalos, este prontamente foi cavalgando em direção ao campo e voltou com um grande saco contendo mais uma ossada, oriunda de um animal morto de velhice, do qual ele sabia inclusive o nome.

Em um pensamento que era comum aos egípcios e aos sumérios, estes ossos, menos do que um signo de morte, nos indicam um ciclo (COHN, 1993, p. 15-83), como se a mortalidade do ser insistisse em afrontar a imortalidade do pampa (claro que, em nosso distópico 2019, acreditar na imortalidade de um ecossistema é um ato de fé). Então, quando manipulamos a agradável textura de um fêmur equino, o osso parece nos convidar a uma con-



tração entre o fim e o início de um ciclo.

Em fevereiro, de 2017, Laura caiu de um cavalo e fraturou o ombro em cinco partes. Como é da natureza dos acidentes, o “se” é uma partícula tão fundamental quanto irrelevante. Fundamental por trazer a consciência de que pequenas variações nos acontecimentos teriam consequências muito distintas, irrelevante porque esta percepção é incapaz de alterar a realidade – mas é, no entanto, fundante na ficção. Em um macio e verdejante campo, Laura cai com precisão sobre uma pedra encoberta. A recuperação é um processo lento, doloroso e impregnado de angústia (será necessária uma cirurgia? Pinos unificarão a fratura? Os movimentos serão recuperados?), e sempre muito difícil de ser evocado. Em sua enfadonha repetição, cada dia não traz resultados substanciais em relação ao outro – é como se a memória tivesse um especial apreço por desvanecer a monotonia deste processo, compactando-o em poucos eventos esquemáticos.

Mas, em outra instância, estes eventos se tornam símbolos. Mesmo existindo há mais de um século, nosso fascínio pelos raios x ainda não se encerrou. Pelo contrário, parece se renovar com o acréscimo de novas tecnologias, como a ressonância magnética, na qual é possível um sofisticado acúmulo de perspectivas de um osso estilhaçado. Quando

erguemos nosso raio x contra a luz, inelutavelmente pensamos na destinação da vida e, em certa dimensão genealógica, subjazem em nosso inconsciente estético as caveiras feitas de mosaicos em Pompeia; a procissão da Dança Macabra e o Vanitas serpenteiam na ponta de nossos dedos.

Esta série de pensamentos e pequenos fragmentos, de um todo que sabemos ser muito mais complexo, é índice da noosfera na qual estava imersa nossa vivência ao longo da residência e na qual nasceram algumas obras. O título destas só emergiu meses após sua concepção. Nomear uma obra é parte importante, para a Ío, do ritual de iniciação que marca a passagem do trabalho do mundo das ideias ao da arte.

A associação do nome com a própria existência do ser é um conceito que aparece reiteradamente em diversas culturas e crenças. Na maioria dos ritos iniciáticos, o iniciado recebe um novo nome, distinção e reconhecimento com o qual passa a ter um pertencimento grupal. [...] Para a Ío, também, nomes são uma espécie de sopro que anima as coisas da realidade para o mundo da arte. Portanto, nossos trabalhos são sempre bipartidos, no que entendemos como duas manifestações da mesma entidade: uma no espaço-tempo (a aparência que possuem), a



outra na semântica da linguagem (o nome que recebem). Por sua relevância, a nomeação de um trabalho é ato cuidadosamente sopesado, e muitas vezes a sua escolha passa por um longo processo, cujo resultado irá determinar os rumos do próprio trabalho. (CATTANI, 2018, p. 116-117)

As obras receberam uma numeração cronológica e um subtítulo entre parenteses. N<sup>o</sup> 1 (Ad instar)<sup>18</sup> e N<sup>o</sup> 2 (Idem per idem)<sup>19</sup> e, uma obra que veremos posteriormente, N<sup>o</sup> 3 (Ad hoc). Os títulos são a apropriação, talvez paródica, de um universo jurídico instável que vem permeando nossa vivência e contamina o processo artístico.

N<sup>o</sup> 1 é um projeto de escultura que nasce da observação das raízes de algumas árvores da região que nós, pela introjeção de conceitos da história da arte, vemos como barrocas. Essa escultura instalativa é composta por uma combinação entre fêmur e tibia equinos, levemente alongados e retorcidos, em metal (ainda indefinido) que adentra a terra e se desloca serpenteando subterraneamente, eventualmente vindo à tona, entre cinco a sete vezes, por dezenas de metros em meio à vegetação (Figura 2). A um espectador, N<sup>o</sup> 1 se apresenta como uma especulação, em que o acesso ao que é visível contribui para a projetividade do todo.

A antítese é explícita, pois raízes são fundamento e instrumento da sobrevivência das árvores. Ao replicarmos sua identidade, fundindo-a com ossos metálicos, há um deslocamento em direção da ironia, “[...] mostrar como algo não corresponde a seu próprio conceito sem, com isso, ser obrigado a fornecer uma determinação conceitual normativa” (SAFATLE, 2015). Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, nos aponta que a morte é comumente associada a uma dupla natureza, de passagem (ponto final) ou renovação (recomeço) (ELIADE, 2010, p. 159-160). Essa visão é corroborada por Edgar Morin, que afirma que

Nas consciências arcaicas, onde as experiências elementares do mundo são as das metamorfoses, dos desaparecimentos e reaparecimentos, das transmutações, toda morte anuncia um nascimento, todo nascimento procede de uma morte, toda mudança é análoga a uma morte-renascimento [...]. (MORIN, 1997, p. 109)

N<sup>o</sup> 1 estrutura sua poética nas tensões do jogo entre as pulsões de Eros e Thanatos. O cavalo é símbolo ancestral de potência e velocidade, um silencioso e fiel companheiro na solidão do ser humano, e associado a certa idealização de uma natureza

não corrompida pelos males da civilização. Diversas mitologias e as tradições, como do oeste estadunidense, do sul da América<sup>20</sup>, das estepes da Mongólia, dentre tantos outros exemplos, são impregnadas deste imaginário em que a ontologia do humano se funde ao cavalo, como metonímia da natureza.

A mais devastadora força beligerante da história humana foram os mongóis. Oito séculos depois e, principalmente, os horrores do holocausto na segunda Guerra Mundial nos trazem certo olvido das inconcebíveis crueldades por eles praticadas. Dois elementos tornaram este misterioso povo da estepe algo similar a deidades da destruição: o arco composto, um bem guardado segredo militar da construção, que permitia ao arco um alcance superior a qualquer outro; e o uso simbiótico do cavalo (WHITE, 2013, p. 147). Estes guerreiros, que, segundo se conta, eram capazes até mesmo de dormir sobre seus cavalos em movimento, souberam usar a mobilidade e a resiliência destes animais para atacar e subjugar com excepcional agilidade vastos territórios.

Manipular o fêmur de um cavalo é uma experiência fascinante, pois se percebe quase de imediato a concisão da peça, a capacidade de suportar o estresse mecânico e sua elegância, supõe-se o conjunto de modificações na linha evo-

lutiva – tanto sua adaptação natural quanto a manipulação de criadores. Lembramos do episódio narrado por Fernand Léger, no qual Duchamp, fascinado com a concisão, elegância e eficiência de uma hélice, pergunta a Brancusi, em tom provocativo, se este conseguiria fazer algo melhor (LÉGER, p. 140). O osso equino evoca um pensamento análogo (um reflexo tautológico ocorre em paralelo, pois pensamentos intuitivamente nas qualidades escultóricas das peças não figurativas de Henry Moore, em grande parte inspiradas em ossos encontrados na praia).

Por fim, relacionando-se com as referências, podemos pensar em dois trabalhos que ajudaram a articular o pensamento poético de N<sup>o</sup> 1. O primeiro é *Earth Vertical Kilometer*, realizado por Walter de Maria para a Documenta de Kassel de 1977 que, como é sabido, se constitui de um bastão metálico de um quilômetro, enterrado em posição vertical, em direção ao centro da Terra. Da superfície, se vê uma ínfima parte do todo (restando-nos projetá-lo com a imaginação). Há nesta obra a sinalização do insondável e da vertigem, um metal sólido indo em direção ao metal fundido do núcleo da Terra, ainda resguardando mistérios, e em nossa tradição sempre vinculado à ideia da morte e das penitências humanas, o inferno de fogo e lava.

A segunda obra é *Les Bijoux de Madame de*

Sade, de Tunga, composta por três fêmures alongados e circulares entrelaçados, cujas extremidades se conectam na forma de um Toro. Conceito importante para a obra de Tunga e do qual nos apropriamos em nosso pensamento poético, o Toro não é uma forma, mas um espaço de percurso não linear, em que zonas não contíguas se aproximam ou se tocam. A discussão que ele evoca não é sobre topologia, mas sobre a capacidade metafórica de pensar um longo osso que, com certa volúpia, mergulha na terra, unindo o ensimesmamento da morte, a ponderação de ordem metafísica, a pletora da natureza como uma força concreta.

Reduzindo a imagem do cavalo a alguns ossos, com a intenção de se alinhar o campo com esta trama – e cômicos da dupla natureza inerente à simbologia da morte –, passamos a operar na ordem de uma escrita polissêmica e aberta a ressignificações que é natural da denotação, mas também uma espécie de paródia da escrita (como se, ao traçar linhas de ossos, uma escrita secreta estivesse sendo agenciada). Pensando em uma genealogia arcaica, lembramos que a criação da letra “A” pelos fenícios tem sua origem na imagem estilizada da cabeça de um touro (ao inverter a letra, os cornos se tornam explícitos) provavelmente em referência a um deus taurino, símbolo de energia e

força (PASTOUREAU, 2015, p. 43). De certa forma, a escrita permite dar vida a fantasmas, é quase como uma espécie de assombração que faz com que mortos há milênios sejam revividos através da leitura.

A obra N<sup>o</sup> 2 é consequente das ponderações da poética do trabalho anterior, uma espécie de bifurcação, pois, se em N<sup>o</sup> 1 há um deslocamento do osso ao símbolo, em N<sup>o</sup> 2 este movimento se explicita em favor da linguagem. Certas crenças animistas preponderantes da Antiguidade – mas que seguem vivas no pensamento supersticioso contemporâneo – atribuem às coisas ou lugares específicos um *animus*, um sopro de vida. Aos artistas que se sensibilizam com uma linha de pensamento de tradição alquímica – como, por exemplo, na arte Povera – é natural pensar que os materiais têm uma carga simbólica própria, pois percebem ou intuem nas coisas uma espécie de vida, não que elas sejam animadas por um Genius, mas pela linguagem e sua hermenêutica. Assim, buscam sublimar este pensamento constituindo uma gramática própria, com valores relativos à transmutação, leveza, condutividade etc.

Na Residência Ka'a há uma cadela chamada Mel, que fica boa parte do tempo isolada dos demais por conta de seus constantes ataques às galinhas que passeiam soltas pela fazenda. Sua coleira é pre-

sa a uma guia que, por sua vez, se conecta por meio de uma argola a um cabo de arame que se estende por dezenas de metros, de um moirão a um telhado de metal. Quando Mel se move, o atrito da argola gera um som que é amplificado pelas telhas de metal. Esta situação evocava referências potentes como Sísifo, pela repetição de um acontecimento, uma ideia de aprisionamento a um movimento constante; e o telégrafo, dispositivo hoje negligenciado pelo esplendor da internet, mas que mudou a configuração do mundo no século XIX. Inferimos que seria fascinante se um animal fosse detentor de uma mensagem clara e específica, mas qual? Como?

Nos pareceu auspicioso que o cavalo se constituísse como um fio condutor que unificasse os trabalhos. Um belo cavalo de uma fazenda das cercanias que com frequência circulava pela Residência Ka'a despertou nossa atenção. Seu vigor, postura e elegância foram fatores importantes na sua escolha, mas um detalhe de sua pelagem foi fundamental: seu rosto era parcialmente encoberto por uma mancha branca que evocava um crânio equino. Descobrimos então que se tratava de uma égua, chamada Nevada Kan, e que ela tinha heterocromia (um olho castanho, o outro azul-claro).

A soma destes fatores, e as reflexões oriundas de N<sup>o</sup> 1, conduziram que a obra N<sup>o</sup> 2 se torna for-

malmente muito esguia:

1. Um cabo de aço esticado entre duas árvores, em um trecho de 33 metros onde a égua poderia correr;

2. Uma égua presa ao cabo por uma argola metálica conectada ao arreo;

3. Um cone de metal para amplificar o som, inspirado na tradição ruidista de Russolo, preso em uma das extremidades do cabo;

4. Uma série de interrupções no cabo, feitas com um material que abafasse o atrito da argola.

Este quarto item constituía o essencial do trabalho: optamos por utilizar o código Morse para que as interrupções fossem comunicantes. No código Morse, as letras mais simples são S (...) e O (---), fator determinante para seu uso no chamamento de socorro S.O.S (uma convenção que, contrariamente às lendas que se criaram em seu entorno, não significa nada). Esta percepção nos permitiu formar a palavra “osso”, que não só utilizava as letras pretendidas, como era um palíndromo: isso permitia que a égua emitisse a palavra, através da interrupção do som, ao correr em qualquer dos sentidos.

O gado e os cavalos são comumente tratados pelos humanos, quando não como *commodities*, como animais de tração (a moagem e o arado são exemplos de sua força em trabalhos específicos) e,



dentro deste uso, Nº 2 foi engendrado como um mecanismo de linguagem, no qual a potência do movimento do cavalo (com sua face de caveira) se torna dispositivo de uma única e tautológica mensagem: *osso*. Ideia de essência, de morte, de permanência através da linguagem. A mensagem mantém-se viva enquanto o movimento através do cabo for continuado – ou retomado em um futuro – e houver alguém que possa reconhecê-lo como uma palavra significante.

15 Para Panofsky, o termo se aplica quando algumas figuras renascentistas eram revestidas de aspectos clássicos, apesar de não terem estado presentes nos seus protótipos clássicos, embora pressagiadas na literatura clássica. “Devido ao seus antecedentes medievais, a arte do Renascimento, em muitos casos, foi capaz de traduzir em imagens o que a arte clássica teria parecido inexprimível.” PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986, p. 70.

16 LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

17 Este texto está escrito na perspectiva da Ío,

*alter ego* que aglutina Munir Klamt e Laura Cattani. Quando mencionados em separado, estes serão referidos na terceira pessoa.

18 “À semelhança de”.

19 “O mesmo pelo mesmo” (palíndromo).

20 Vemos no prólogo de Jorge Luis Borges para o livro *O gaúcho*, de José Luiz Lanuza, um relato dessa relação:

(...) um explorador de imensas terras virgens ou de filões de ouro; as guerras o levaram muito longe e ele deu estoicamente sua vida, em estranhas regiões do continente, por abstrações que talvez não tenha podido entender – a liberdade, a pátria –, por uma divisa e um chefe. Nas tréguas do risco alimentava o ócio; suas preferências eram a guitarra que temperava com lentidão (...), as cavalhadas, a roda de mate junto ao fogo de lenha e as trapaças feitas de tempo. (BORGES, 1985, p. 73)

**Ane Rodríguez Armendariz:** Pelo que tive a chance de ver em seu trabalho, diria que há uma presença marcante de elementos relacionados aos fluidos e ao corpo, mas também a mecanismos afiados criados pelo homem que muitas vezes são uma ameaça.



O uso das cores que vocês fazem, com destaque para o preto, o branco e o vermelho, também nos leva a pensar nos órgãos do corpo, no sangue e no amor. Ter a chance de passar um mês em uma residência rural significa que você precisa se confrontar com novas fontes de criação, como luz natural, sons, outros recursos naturais, cores diferentes e, além de tudo, um ambiente que te afasta do teu universo artístico. Estou interessada em saber um pouco mais sobre como essa experiência fez (e se de fato fez) com que você mudasse a forma como aborda sua prática.

**Ío:** Temos veemente interesse pelo corpo, mas não o corpo real, e sim um corpo fantasmático, que sempre se inclina ao símbolo. Os trabalhos não pretendem se referir a experiências biográficas, mas a experiências atávicas e coletivas (o desejo, o medo da morte, a vertigem do tempo etc.), onde o ser é um arauto da espécie, à espera, preso ao tempo. Nesta perspectiva, em alguns trabalhos nos atrai a sugestão ou a previsão da violência através de seus índices: as presas, os dentes, as doenças e os mecanismos, que constituem mais a espera do ato do que os acontecimentos em si – a tensão antes da batalha, momento em que todas as variáveis são possíveis. É latente em nosso pensamento poético o temor da dor, ou o sentimento mais abstrato que sentimos ao assistir cer-

tos filmes de horror: o medo de sentir medo (assim como, em outras situações, o metaprazer de sentir desejo). Alguns predadores têm como sua principal qualidade não a velocidade, a potência dos músculos ou a ferocidade, mas sim uma quase mítica qualidade de espreitar. Os trabalhos da Ío com frequência trazem uma qualidade de ruína (uma estrutura com alguma função que há muito tempo se perdeu), ou da armadilha engatilhada, um artefato de pura espera.

Talvez esta atmosfera de violência latente migre para as nossas escolhas cromáticas. O branco e o preto são, ao mesmo tempo, antíteses de um espectro, cores simples e prementes (quase como sinalizações) e, em uma esfera mais íntima, contrações do dia e da noite (refletindo um pensamento dialético no qual o mal e o bem, vida e morte não são valores absolutos, mas algo próximo a deidades antropomorfizadas e, assim, sujeitas a personalidades ambíguas). Nos agrada a redução aos mínimos fatores reconhecíveis de um objeto ou situação (menos vinculada à sofisticação fenomenológica do minimalismo, mas sim apontando para o engenho infantil das analogias: uma vassoura torna-se um cavalo, dois dedos esticados formam uma arma etc.), uma síntese que ainda assim mantenha a potência. O vermelho é um jorro que emana do centro deste drama. Como se, indiferente ao contexto do trabalho,

outra narrativa fosse sussurrada.

Nº 3 (Ad hoc), um trabalho também desenvolvido durante a Residência Artística Ka'a, exemplifica algumas questões que surgiram a respeito das relações com o corpo, a ameaça, e seu processo de desenvolvimento nos ajuda a refletir sobre os parâmetros decisórios desse universo poético. Em Nº 3 buscamos contrair diversos aspectos de nossa poética a partir do manancial de estímulos que nos cercava. Como um exercício autoimposto, nos detivemos em elementos muito simples e corriqueiros, e, através de poucas alterações, almejamos transformar radicalmente sua dimensão significativa.

Um exemplo, preliminar, foram os experimentos com ninhos: a partir da observação dos ninhos de pássaros da região, elaboramos outros, com estrutura semelhante, mas compostos por materiais diversos que nos cercavam, tais como estopa, serragem, agulhas de pinheiros e cabelos humanos. Estes experimentos, porém, ainda não consideramos resolvidos como obras. No caso que analisaremos, pedras foram as escolhas axiais. Primeiro, ponderamos posicionar pesadas pedras sobre árvores, em um ponto de instabilidade em que os galhos ou o próprio tronco fossem vergados em direção do chão. Como no infortúnio de Atlas, elas levariam essa penitência, e a partir deste ponto seu crescimento

continuará, contornando o obstáculo.

Em seguida, sem objetivo definido, nos entregamos ao prazer de empunhar pedras, ponderar sobre seu peso e superfície, e jogá-las no campo, testando seu alcance. Em certo momento, definimos um alvo (um tronco cortado) que tentávamos acertar. Quase todos os arremessos falhavam e caíam ao solo. Esta atividade autotélica, que une perícia, força e certo grau de sorte para os neófitos, foi o disparador de uma reflexão mais profunda sobre gesto, significado, corpo e armas. Mas, antes, devemos nos entregar a certa digressão para contextualizar a gênese do trabalho.

Vivemos em uma sociedade cujos princípios morais estão fortemente ancorados no Cristianismo, e isso nos afeta independentemente das crenças individuais. Nos princípios desta religião, o papel da mulher é acessório, como fica evidente em seus mandamentos, quando a mulher é elencada como um bem a não ser cobiçado, junto da casa, do gado, dos servos, ou “outras coisas que lhe pertençam” (Êxodo: 20). No Novo Testamento o papel da Virgem Maria é inexpressivo. Para nós, que já vivenciamos sua liturgia e festas populares – o 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora dos Navegantes, é uma das datas festivas mais importantes de Porto Alegre –, é estranho perceber que o seu protagonismo discursivo se

dá através de poucas falas:

Ao Anjo:

Como se fará isso se não conheço homem?  
(Lucas 1:34).

Eis aqui a escrava do Senhor. (Lucas 1:38)

Faça-se em mim segundo a sua vontade.  
(Lucas 1:38)

A Deus (uma prece):

A minha alma glorifica o Senhor etc.  
(Lucas 1:46-55)

A Jesus:

Filho, por que agistes assim conosco? Eis que  
teu pai e eu te buscávamos aflitos. (Lucas 2:48)

Eles não têm mais vinho. (João 2:3)

Aos homens:

Fazei tudo que Ele vos disser. (João 2:5)

É paradoxal o fato de que, no processo de difusão do Cristianismo, a mãe de Jesus tornou-se uma protagonista muito importante, sendo adorada com especial louvor na América Latina Católica (embora não em suas subdivisões evangélicas, que são mais ortodoxas na hermenêutica da Bíblia). As razões da permanência de um mito feminino fogem

do escopo deste texto, mas podemos adiantar que é uma apropriação sincrética, sobrevida de deidades ancestrais ao advento do cristianismo – potência criadora vinculada à força geratriz da natureza – que se mantém aninhada na disposição de fé a Maria.

Essa relação foi evidenciada durante a residência com uma visita ao complexo de santuários místicos da Mestre Tala, situado na mesma região. Ali, diversos templos e capelas das mais diversas crenças e denominações convergem para um culto sincrético a Nossa Senhora, representada por imagens de lemanjá, Ísis, Themis, dentre outras deidades. Refletindo sobre o papel dessa figura feminina em nossa cultura, ao mesmo tempo glorificada e desprezada (lembrando que vivemos em um país onde o feminicídio é epidêmico), e pensando sobre uma passagem bíblica de concisão dramática ímpar na qual Jesus condena a prática do apedrejamento (punição lenta, dolorosa e desfigurante imposta às mulheres adúlteras) e faz evoluir o furor da turba; e no significado, na lastimosa atualidade, de um linchamento, elaboramos o projeto para N<sup>o</sup> 3, com algumas possíveis variações:

1. Sete pedras de aproximadamente 12 cm de diâmetro, com superfície lisa e agradável ao tato, dispostas em linha reta. Em cada pedra, está gravada uma das frases proferidas por Maria na Bíblia;

2. Sete pedras grandes e brutas dispostas

em círculo, com uma superfície lapidada, voltada para dentro, e gravada com as sete frases – configuração que evoca rituais de fertilidade pré-históricos;

3. Sete pedras variando de 15 a 25 cm, cada uma com uma frase gravada, dispostas pelo campo e podendo ser jogadas pelos espectadores em novas configurações.

De forma irônica, ponderamos em N° 3 sobre a possibilidade de unificar duas setas distintas de significado e de trajeto. De um lado, o discurso como construção (os enunciados de Maria e a difusão de seu culto), e de outro, o apedrejamento, a dissolução do corpo. De certa forma, estas frases escritas na rocha e emulando a solidez dos mandamentos caçoam do meio como mensagem mcluhaniana e remetem às consequências hodiernas da proliferação do discurso religioso disjuntivo.

Assim, como forma de questionar esta pulsão fanática pelo apedrejamento (em uma proposital aglutinação de antíteses), a concepção final do trabalho teria a seguinte configuração: em um espaço expositivo as sete pedras da versão um ficariam depositadas no chão, com certa proximidade entre si, a uma distância de cinco a sete metros de uma parede branca. Os espectadores podem assumir a postura que lhes aprouver: olhar as pedras, manipulá-las ou, imaginando um corpo fantasma, atirá-las contra a parede, deformando-a.







**Bruna Fetter:** Desde nosso primeiro encontro conversamos sobre como processos metabólicos dos mais variados tipos te inspiram e estão presentes em diversos de teus trabalhos. Gostaria que comentasses sobre teu encontro com os minifornos durante a residência e como o uso do calor funciona como um elemento fundamental/catalisador desses processos metabólicos no teu trabalho poético.

**Carlos Monléon:** Tive muita sorte de encontrar os minigamas – fornos de cerâmica portáteis japoneses – durante minha residência em Ka'a, pois eles se encaixam perfeitamente em muitos dos meus projetos. Eles vieram até mim através do Tomo, um oleiro japonês local, amigo de nosso anfitrião Irineu. Como você menciona, eu tenho trabalhado com diferentes ideias e modelos de metabolismo, através de diferentes processos de realização de esculturas e com o uso de diversos materiais. A comparação entre digestão e combustão, embora não seja totalmente precisa, é muito difundida em vários imaginários do “corpo” e no entendimento da fisiologia e das funções corporais em diferentes tradições médicas, como a Medicina Tradicional Chinesa. Utilizei comparações ou associações semelhantes entre processos materiais e biológicos em meu trabalho, traçando a relação entre diversas funções corporais – ingestão, digestão e cognição – e artefatos tecnológicos como

vasos, fornos e memória artificial, trabalhando com materiais como argila, vidro, têxteis ou dispositivos de armazenamento e processamento de dados. Há dois anos, desenvolvo um projeto no qual modelo fornos de argila no formato das entranhas de diferentes espécies vivas, principalmente ruminantes – vacas, ovelhas e cabras – que possuem intrincados circuitos de estômagos com várias câmaras. Os minigamas podem ser conectados entre si e, portanto, podem se transformar em fornos de cerâmica modulares, sendo assim a solução perfeita para criar o circuito de fornos que eu tenho imaginado. Nesse metabolismo, é a argila que é processada, digerida, literalmente através do fogo e da combustão.

Durante minha residência em Ka'a, concentrei-me no uso da argila, já que estava prontamente disponível em uma fábrica de tijolos vizinha, com a qual tivemos a chance de trabalhar. Isso foi incrível, pois a própria fábrica era um organismo de processamento da argila, já que extraía seus recursos da terra, moldava a argila em diferentes unidades e a colocava em combustão com lascas de madeira de eucaliptos locais. Sob esse modelo, o tijolo se tornou a célula ou a unidade desse metabolismo. Uma unidade que é distribuída e remontada. Alguns dos edifícios do Instituto construídos pelo Irineu são feitos com esses tijolos. Comecei a trabalhar com os tijolos frescos que os operários da fábrica nos deram, usan-

do a parte externa do tijolo, como membranas, e a estrutura do núcleo como esqueleto para diferentes usos esculturais.

O objetivo era queimar essas esculturas, levando-as de volta ao enorme forno-vagão da fábrica e inserindo-as no seu metabolismo de argila. Porém, durante a residência, novas técnicas de queima foram possíveis, através do forno de tijolos que construí em conjunto com o Irineu e com o aprendizado do uso do minigama do Tomo. Queimar nesses três fornos de tamanhos diferentes e em escalas diferentes foi uma experiência incrível para mim. Do monumental ao íntimo. Em uma lógica interescalar, na qual se segue a sequência de transformações de materiais através de diferentes metabolismos e em escalas crescentes ou decrescentes, o que informa grande parte de minha pesquisa e prática artística.

Apliquei uma “análise metabólica” semelhante durante as minhas caminhadas diárias – e corridas com os cães – pelo Instituto Yvy Maraey: os ciclos da grama, o cavalo e seu esterco, formigueiros e cogumelos, gansos e peixes, líquenes e árvores. Essas trocas entre diferentes escalas e sistemas biológicos estavam muito presentes durante a minha estadia.

Voltando à sua pergunta sobre fogo e combustão... Nestes sistemas de fornos, o fogo é a força transformadora que os atravessa, processando a

argila crua em suas entranhas. Nesse sentido, o minigama é a maneira mais íntima de queima de argila, pois exige atenção constante durante seu processo. A temperatura interna é avaliada abrindo-se a câmara – que tem aproximadamente o tamanho de um estômago humano – e olhando para a peça de barro à medida que muda de cor, feita para que se esteja constantemente em contato com o fogo, sentindo-o na pele, alimentando seu apetite por carvão e ar para aumentar a temperatura ou deixando-o passar fome para criar diferenças de temperatura que afetarão o vidro criado pelas cinzas.

Sinto que o mês terminou rapidamente, deixando para trás muitas peças de argila sem serem queimadas, não digeridas. Embora a experiência seja algo que eu carrego comigo, junto com uma cópia do raro e esgotado manual japonês de construção de minigamas que o Tomo me presenteou. Agora estou ansioso para construir meu primeiro circuito de minigamas-entranhas nos próximos meses.







**Ane Rodríguez Armendariz:** Durante a tua estadia em Porto Alegre, experimentaste novas técnicas de cerâmica, enquanto davas continuidade a pesquisas anteriores. De alguma maneira, aproveitaste a residência para amadurecer e trabalhar diferentes caminhos da tua prática, sempre a partir do interesse de relacionar o funcionamento do corpo, dos órgãos e, neste caso, os vasos como metáfora. Como você acha que esta residência te ajudou a avançar no desenvolvimento de tua prática e em teus projetos futuros? Por outro lado, também estou interessada em saber sobre a relação que tu estabeleces entre a tua vida e a prática artística, mais especificamente, sobre todas as pesquisas que tens desenvolvido com o açúcar e o metabolismo e como a partir daí tomas decisões diárias enquanto dá forma ao teu trabalho artístico. Como um molda o outro e vice-versa.

**Carlos Monléon:** Começarei respondendo à sua segunda pergunta sobre metabolismo e prática pessoal, porque em parte respondi à primeira na minha resposta a Bruna e porque dessa maneira também é mais adequado falar sobre como minha prática artística evoluiu ao longo dos anos. Como você mencionou, estabeleço conexões entre funções corporais com artefatos como vasos, mas esse é o resultado de ter trabalhado anteriormente com muitos aspectos

da alimentação e da cultura alimentar. Meu trabalho escultórico atual se desenvolveu trabalhando em projetos participativos, nos quais os adereços eram produzidos com o intuito de comunicar ideias e conteúdos durante as oficinas, auxiliar na preparação de alimentos e na apresentação e degustação em contexto de eventos e exposições.

Comecei a trabalhar com comida através de práticas colaborativas realizadas em dupla em que trabalhávamos com diferentes culturas alimentares e na interseção entre Arte e Gastronomia. Nós nos inspirávamos nas representações de alimentos na mídia, na literatura, em filmes, pintura... para criarmos instalações comestíveis ou dietas alimentares utópicas – ou o papel dos alimentos nas revoluções sociais e na reformulação de desejos, como a peça *Harmonia* de Charles Fourier, para produzirmos coisas como “uma ópera comestível”.

Não obstante, meu trabalho com comida informou e moldou meus pontos de vista sobre comida e alimentação. Foi através do trabalho de fermentação que entrei na microbiologia que me levou a aprender sobre o papel da nutrição na evolução biológica, que é o buraco do coelho que me levou a todos os outros buracos.

Atualmente, estou trabalhando nos efeitos metabólicos de diferentes tipos de alimentação e na interação entre diferentes espécies vivas na mi-

croescala da biota intestinal, que pode ser seguida até a macroescala da comunicação que ocorre entre ambientes e indivíduos. Do metabolismo ao meio ambiente e vice-versa. Nesta jornada, há um fluxo de informações através dos alimentos – do exterior para o qual o corpo reage. Nesse ponto, tudo fica complicado, pois todos os diferentes sistemas dos quais o corpo é composto, nervoso, imunológico, digestivo, hormonal, vascular etc. começam a interagir e criar ciclos de *feedback*. Comecei a usar conceitos de Cibernética, um forte interesse meu, para modelar esses laços informativos, o que venho chamando de A Cibernética da Digestão.

Fiz alguns desenhos e diagramas durante a residência como forma de começar a mapear algumas dessas complexidades.

No nível pessoal, tenho experimentado diferentes dietas, aprimorando os nutrientes e seu tempo para produzir vários efeitos metabólicos, que posso sentir em meu próprio corpo, uma percepção renovada do eu que, por sua vez, alimenta ainda mais o avanço da minha pesquisa.

Durante meu período no Instituto, aprofundi minha pesquisa em ambos os aspectos, científico e ligados à prática metabólica pessoal. Jejei às segundas-feiras, entre 24 e 36 horas, e isso desencadeou algumas conversas com os outros residentes e curadores.

Lembro que tivemos uma conversa no início de sua visita sobre o metabolismo de carboidratos, o jejum, os níveis de açúcar no sangue e sua relação com a saúde e o retorno a práticas alimentares mais ancestrais como uma maneira de corrigir doenças contemporâneas.

Em um nível mais concreto, a pesquisa é interessante em termos de novas práticas de saúde, para pensar o campo da Saúde, como também para entender a deterioração da saúde digestiva e o aumento de intolerâncias alimentares e outras condições relacionadas que podem parecer não relacionadas, tais como os problemas de pele e enxaquecas.

E ainda, retirando a lupa de aumento e retornando aos tais dos ciclos cibernéticos, questões individuais como as doenças autoimunes estão ligadas à imunologia planetária – organismos e ambientes sofrem das mesmas influências tóxicas, estão conectados pelo clima e pelas redes da agricultura industrial....

O jejum é uma prática que realmente mudou a maneira de como entendo a alimentação e que continuarei a seguir após a residência.

Atualmente, estou estudando uma família de mariposas que jejuam durante a vida adulta, vivendo apenas do que comeram enquanto larvas. Lembro-me de ter encontrado uma linda e enorme

mariposa no Instituto. O tipo em que crescem presas e olhos em suas asas, que tendem a ser interpretados como predadoras miméticas e intimidadoras. Observando como essas mariposas evoluíram, comendo e passando fome durante uma parte do seu ciclo de vida, portanto alternando entre comer e jejuar, em estados metabólicos “internos” e “externos”, essa é uma adaptação que ressoa profundamente dentro de mim – a remoção de suas tripas durante sua última etapa de vida –, o que me faz lembrar da ideia radical de alteridade que envolve a alimentação, ligada a assimilação, trocas e circulação.

Atualmente existem dias da semana em que escolho jejuar, dependendo do tipo de trabalho e das tarefas que tenho que fazer. Mais anabolizantes – assimilação e crescimento – e mais catabólicos – decomposição e reciclagem –, ciclos que agora também compreendo em termos de produção artística e que esculpem a relação entre estímulos internos e externos, materiais escultóricos e estados mentais.

Jejuar é um processo ativo, não tem nada a ver com recusa, tem uma agência.

Não comer constantemente, comer tem seu tempo e lugar.

Foi fascinante observar as diferentes práticas de alimentação que ocorreram no ambiente interno do Instituto.







**Michelle Sommer:** Seu trabalho lança uma reflexão sobre a monumentalidade escultural inserida e em diálogo com a paisagem externa que parece operar a partir de uma intencionalidade mimética com o ambiente ao redor. Nesse sentido, a primeira pergunta que surge é a percepção do tempo, em outras palavras, como a passagem do tempo inevitavelmente opera em seu trabalho? E como uma obra de arte ao ar livre literal e continuamente envelhece e se há interesse em você – ou não – de alguma forma condicionar e mensurar essa passagem do tempo?

**Rumen Dimitrov:** Eu sou um escultor que gosta de trabalhar com materiais duráveis; nesse caso, o eucalipto tem uma vida longa o suficiente e, pela experiência que tenho ao lidar com esse material, sei que com o tempo essa cor vermelha ficará mais escura e inclusive se tornará cinza e, assim, se ajustará naturalmente à paisagem ao longo do tempo. É um processo natural e uma bela entrada na paisagem, e é parte da minha ideia na qual busquei monumentalizar os objetos que criei durante a minha estadia no Brasil. Minha ideia é encaixar esses pequenos objetos no ambiente natural nos quais foram criados e usá-los funcionalmente no tempo, como locais de descanso, recreação, pesca e observação de pássaros.



**Ane Rodríguez Armendariz:** Fiquei surpresa com sua capacidade e velocidade de produção em um mês, principalmente devido ao tipo de trabalho que você faz: artesanal, em grande escala, em sintonia com o ambiente. Isso significa que você precisa conhecer o contexto e o tipo de recursos naturais que possui para finalmente moldar seu projeto, tanto conceitual quanto fisicamente. Gostaria de saber um pouco mais sobre seu processo de trabalho e como você enfrenta seu tempo em uma residência como essa, que também serve para dar uma pausa na rotina de trabalho e refletir sobre a própria prática.

**Rumen Dimitrov:** Como autor, trabalho principalmente com materiais da natureza, como: pedra, madeira, argila, solo, plantas. Meu lema para as ações na natureza é: meu trabalho vem da natureza, retorna à natureza, dando outra vida a alguns materiais da natureza para que eles vivam suas vidas como obras de arte. Sempre que começo a trabalhar em um lugar específico da natureza, reconheço a paisagem, tomo nota da história desse local, escolho cuidadosamente o lugar onde coloco a minha instalação. Meus trabalhos parecem ter sido feitos em um rompante, mas por trás deles há um pensamento e um estudo aprofundado e longo da funcionalidade desses objetos, além de muitos anos de experiência. Proponho que os visitantes experienciem os meus trabalhos, e isso faz parte da concepção, e crio objetos com a ideia de que possam ser úteis por muito tempo.







**Michelle Sommer:** Pensando na tríade em que seu trabalho se baseia – ecologia, tecnologia e corpo –, podemos conectá-los, em interseção, ao nosso tempo antropoceno, em que a diferença de magnitude entre a escala da história da humanidade e as escalas cronológicas das ciências biológicas ou geofísicas diminuíram drasticamente. Nesse sentido, imprevisibilidade, incompreensibilidade, um sentimento de pânico com a perda de controle e, talvez, a perda de esperança, são baldes de água fria no otimismo histórico sem medo da modernidade. Seu trabalho parece residir nesse estado íntimo de percepção do mundo, afetado pelo barulho e pelo silêncio, adicionado às emoções do ambiente específico em que você está e que afeta significativamente a elaboração de proposições.

Diante da sensação apocalíptica instituída e compartilhada – das mais diversas perspectivas ambientais, sociais e políticas da trajetória recente do mundo e, olhando aqui, especificamente para o Brasil atual –, o pensamento contemporâneo da crise aponta para ideias de “fim” – do mundo como conhecemos e como costumávamos conhecê-lo – e também se propaga às práticas artísticas. Nesse sentido, do ponto de vista da produção e do contexto de residência, como você vê as possibilidades de considerar outras epistemologias de trabalho?

**Miriam Simun:** É preciso fazer uma pausa em relação ao termo “Antropoceno”. Como Thomas Demos<sup>21</sup> descreve, esse termo trabalha ideologicamente para apoiar uma financeirização neoliberal da natureza e uma economia política antropocêntrica. Donna Harraway<sup>22</sup> propõe um termo alternativo – “o capitoloceno” –, afirmando que não são todos os seres humanos, mas apenas uma proporção relativamente pequena, que instigou e se beneficiou dos sistemas que causam a crise climática. E que é de fato o capital, com alguns humanos agindo de acordo com suas forças estruturais, que é o principal fator para a destruição ambiental e a recusa em mudar de rumo.

Isso aponta para os problemas estruturais inerentes ao nosso atual momento de “crise” percebida. O desagradável sobre as questões estruturais é que elas se infiltram e se reproduzem em todos os níveis – desigualdades e abordagens anti-humanísticas incorporadas à escala econômica do mercado global infiltram-se nas infraestruturas estatais, nas instituições culturais, nas dinâmicas interpessoais, às vezes até mesmo autoimpostas e nas estruturas intrapessoais governamentais. A racionalidade hipereconômica nos levou a uma luta um com o outro e até mesmo com nós mesmos – o que é melhor para você como ator econômico costuma ser contra seus melhores interesses como vizinho, membro da

comunidade, morador da cidade, produtor cultural, amigo etc. E, no entanto, as definições neoliberais de “sucesso” tendem a se tornar o objetivo mais importante em muitos empreendimentos. Isso é desastroso não apenas para o ambiente ecológico, mas também para o social – e estamos vendo as ramificações disso nas mudanças políticas no Brasil e nos EUA no momento atual. Você destrói o tecido social, eleva a eficiência econômica acima de tudo e gera o ódio e a destruição adicionalmente.

Penso que uma das coisas mais importantes que podemos fazer como artistas, como curadores, organizadores culturais e idealizadores de instituições, é trabalhar bastante para não reproduzir essas mesmas forças nas situações que organizamos. Pode ser difícil, já que artistas e instituições de arte sofrem as mesmas pressões do neoliberalismo – precariedade econômica, a falsa noção de que o sucesso se expressa através de uma produção documentada e do crescimento, com o fim de se atingir o ponto de constante mudança de extremidade cintilante de “conquista” de uma carreira. Mas, se queremos realmente nos envolver com esses momentos de “crise” de uma maneira honesta, cuide dos corpos que estão no meio – humanos e não – além do cuidado inegociável com o meio ambiente. Se estamos criando e participando de ambientes tóxicos – e a toxicidade pode assumir diferentes formas, como

ecológicas, emocionais e energéticas – a partir dos quais e com os quais criamos arte ou cultura, é preciso se perguntar: o que realmente estamos fazendo?

Outro ponto em que é preciso fazer uma pausa é essa noção atualmente popular de que essa experiência de “crise” ou “fim” é um fenômeno novo. O mundo terminou, irrevogavelmente, para muitas pessoas através do tempo e da história. O que foi escravidão, colonização ou genocídio, se não uma destruição total e completa de mundos? Entendemos agora que essas crises foram incorporadas ao próprio DNA das pessoas, com estudos de mutações genéticas transmitidas aos filhos dos sobreviventes do Holocausto. O mundo terminou muitas vezes para muitas pessoas na Terra – há muito a aprender com suas táticas de sobrevivência. Muitas vezes, vemos as práticas baseadas no corpo como vitais para a sobrevivência da comunidade e da alma, após a catástrofe final.

Sempre estive interessada no que nossos corpos sabem e nossas mentes não. Meu trabalho faz perguntas ou faz propostas sobre formas de conhecimento corporais, sensoriais e irracionais. No passado, incorporei perfume, paladar, toque em minhas esculturas e performances – e ultimamente tenho trabalhado diretamente com o corpo, com exercícios baseados no corpo, muito inspirados pela grande coreógrafa com quem tive o prazer de colabo-



rar, Luciana Achuagar, bem como o trabalho de terapeutas somáticos como Resmaa Menakem, além de práticas antigas de mergulhadores de profundidade nas ilhas japonesas e coreanas, entre outros.

Cada vez mais, estou entendendo o objetivo deste trabalho de ser o nível básico, muito, muito básico da construção de habilidades de escuta – com a escuta como pré-requisito para empatia e a empatia como pré-requisito para começar a construir melhores sistemas, melhores relacionamentos, melhores estruturas. Logo antes de vir para o Brasil, fiz um trabalho com três dançarinos em Lisboa que tratou dessas questões, chamado *Como Posso Acreditar no que Você Diz Quando Posso Sentir o que Você Faz?* Até aprendermos a ouvir e ter empatia pelo nosso próprio corpo, pelos corpos à nossa volta e pelo corpo maior, que inclui os sistemas ecológicos dos quais dependem nossas necessidades biológicas – sinto que não há melhor lugar que este para se direcionar.

21 Thomas Demos é o fundador e diretor do Centro de Ecologias Criativas [The Center for Creative Ecologies] ligado ao Departamento de História da Arte e Cultura Visual da Universidade da Califórnia (Santa Cruz). O Centro de Ecologias Criativas pesquisa a intersecção das práticas artísticas com políticas ecológicas e

justiça ambiental. <<https://creativeecologies.ucsc.edu/>>.

22 Donna J. Haraway é professora emérita do Departamento de História da Consciência da Universidade da Califórnia (Santa Cruz). <<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>>.

**Ane Rodríguez Armendariz:** Acho que uma residência rural sempre ajuda você a se conectar com o básico, deixando para trás os inúmeros estímulos que encontramos em todos os cantos da cidade. Para mim, é hora de olhar para dentro e tentar sintonizar com o ritmo que nos rodeia. O que eu descobri em nossas conversas é que você trabalhou com seu corpo, voz, interação com o outro, meditação. Você também realizou algumas sessões coletivas que fizeram parte de sua pesquisa, o que eu acho que é parte essencial de uma residência. No entanto, sempre há um ponto de estresse quando os artistas precisam apresentar um resultado para mostrar às pessoas, visitantes do que se trata ou se tratou o seu trabalho ali. Gostaria de saber como você enfrentou essa situação e como você sente que o tempo gasto na residência contribuiu para sua prática.



**Miriam Simun:** O trabalho que mostrei no final da residência apresentou fragmentos do processo. Havia alguns desenhos para trabalhos ao ar livre em larga escala, legendados com referências sobre as problemáticas para a realização deles – muito ego pessoal, pouco apoio institucional, potencial para danos entre espécies. Mostrei algumas pequenas esculturas ao ar livre, feitas de cascas de ovos e restos de uma árvore que foi cortada, que foram sendo lentamente destruídas ao longo do dia. Esses trabalhos foram uma resposta honesta ao ritmo em que me encontrei.

Sobre como meu tempo gasto na “fazenda da arte” contribuiu para minha prática – é engraçado, essa pergunta já me foi feita muitas vezes ao longo desta residência, por repórteres de TV, nas apresentações que foram organizadas e agora novamente aqui. Não sei ao certo quanto quatro semanas podem realmente mudar a prática de um artista. Eu certamente aprendi muito sobre perguntas a fazer antes de ingressar em um novo projeto de residência. Também aprendi que em uma residência rural em particular, especialmente com dormitórios muito próximos, é muito importante que a energia emocional do espaço seja mantida – porque, ao contrário da cidade, não há para onde fugir.

Tornar um espaço seguro, positivo e produtivo do ponto de vista emocional é tão importante

quanto tornar um espaço fisicamente adequado à produção de obras de arte. E o trabalho emocional é como qualquer outro trabalho – leva tempo, pensamento, preparação – e é cansativo, assim como outras formas de trabalho. Essa foi a principal razão pela qual decidi apresentar a sessão coletiva de trabalho corporal ao grupo e à residência – para ver como poderíamos mudar a energia. Tento, sempre que possível, usar a produção artística como um meio de convidar a participar do trabalho, em vez de apenas mostrar do que se trata – como posso convidar o público para outras formas de ouvir e conhecer, e quais são os espaços, experiências e realizações que esses processos abrem e provocam em nós?



**ARMENDARIZ, Ane Rodríguez** (Espanha)

PT curadora independente, formada em Jornalismo. Foi diretora cultural do Centro Internacional para a Cultura Contemporânea Tabakalera, em San Sebastián, na Espanha, de 2014 a 2019. Sua experiência em instituições inclui a ARCO – Feira de Arte Contemporânea em Madri (na qual foi responsável por programas de curadoria e galerias internacionais), o Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León (MUSAC, onde foi coordenadora geral do museu em 2010), e Matadero Madrid, como parte da equipe de programação (2011-2012). Também fez parte da equipe Bienal Manifesta 5 em San Sebastian e foi colaboradora do Festival de Cinema de San Sebastian. *ES curadora independente, graduada em Periodismo. Fue directora cultural del Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera en San Sebastián, España, de 2014 a 2019. Su experiencia en instituciones también incluye la Feria de Arte Contemporáneo ARCO - Madrid, donde fue responsable de los programas de curaduría y galerías internacionales, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, donde fue coordinadora general del museo en 2010, y Matadero Madrid, como parte del equipo de programación para el bienio 2011-2012. También formó parte del equipo Bienal Manifesta 5 en San*

*Sebastián y fue colaborador del Festival de Cine de San Sebastián.*

**BACKES, Paulo** (Brasil)

PT é fotógrafo, paisagista e agrônomo brasileiro. Formado em Agronomia e pós-graduado em Botânica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É o atual vice-presidente do Instituto Yvy Maraey, autor de livros e exposições fotográficas sobre a biodiversidade do Bioma Pampa, como também milita em projetos de recuperação ambiental e comprometido com iniciativas que objetivam a criação novos parques naturais. *ES es fotógrafo, paisajista y agrónomo. Graduado en Agronomía y posgrado en Botánica por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Es el actual vicepresidente del Instituto Yvy Maraey, autor de libros y exposiciones fotográficas sobre la biodiversidad del Bioma Pampa, además de militante en proyectos de recuperación ambiental y comprometido con iniciativas destinadas a crear nuevos parques naturales.*

**BULHÕES, Maria Amelia** (Brasil)

PT pesquisadora e professora titular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É a atual presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Doutora

em História Social na Universidade de São Paulo (1990), com Estágio Sênior nas Universidades de Paris I, Sorbonne, e Universidade Politécnica de Valencia. O foco de seu trabalho é a arte contemporânea em suas relações sistêmicas, e sua pesquisa atual tem ênfase nas articulações desta produção com a internet. Autora e editora da Revista Porto Arte (1992-2013). Entre seus livros mais recentes destacamos: *Arte Contemporânea no Brasil* (2019) *As novas regras do jogo: o Sistema da Arte no Brasil* (2014) e *Web arte e poéticas do território* (2011). Manteve durante três anos uma coluna semanal sobre artes visuais no jornal *on-line Sul 21*. Foi diretora do Centro Cultural Brasileiro na Venezuela, Caracas. Implementou e foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Curadora da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo e da seção de Web art da Bienal Internacional de Curitiba (2013). *ES investigadora y profesora titular en el Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Es la actual Presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), de la que también es miembro del Consejo. Doctora en Historia Social en la Universidad de São Paulo (1990), Senior Intern en las Universidades de París I, Sorbona y Universidad Politécnica de Valencia. El foco de su trabajo es el arte contem-*

*poráneo en sus relaciones sistémicas, su investigación actual tiene énfasis en las articulaciones de esta producción con Internet. Autor y editor de la revista Porto Arte (1992-2013). Entre sus libros más recientes destacamos: As Novas Regras do Jogo: o Sistema da Arte no Brasil (2014) e Web arte e Poéticas do Território (2011), mantuvo durante tres años una columna semanal sobre artes visuales en el periódico en línea Sul 21. director del Centro Cultural Brasileño en Venezuela, Caracas (2003). Implementó y fue coordinadora del Programa de Posgrado en Artes Visuales en UFRGS (1992-95). Curadora de la Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (1998-2000) y curadora de la sección de web art de la Bienal Internacional de Curitiba (2013).*

#### DIMITROV, Rumen (Bulgária)

PT ligado às práticas da *Land Art* no leste europeu, suas obras são esculturas em grande escala, ao ar livre, feitas de materiais naturais robustos, exibindo um estilo rústico e de acabamento natural. Mestre em Artes pela Universidade Metodista da Bulgária e membro da União dos Artistas Búlgaros. Em 1999, ele fundou a Duppini Art Group Association. E desde 2011, como presidente da Associação, vem organizando o Simpósio Internacional de Arte e Natureza, intitulado Art-Na-

ture Gabrovtsi. Participa regularmente de simpósios, projetos, residências e eventos ligados à nomenclatura *land art* e conta com quinze exposições individuais, além de vários prêmios, entre os quais destacamos: em 2009 – Prêmio de Escultura do Allianz Bank; 2011, Prêmio de Seleção Especial do *Sea Art Festival*, parte da Bienal de Bussan na Coreia do Sul; e em 2012, recebeu a cidadania honorária da cidade de Icheon, na Coreia do Sul. **ES** *las obras de Rumen Dimitrov son esculturas al aire libre a gran escala hechas de materiales naturales resistentes que exhiben un estilo rústico y un acabado natural. Tiene una maestría en Artes de la Universidad Metodista de Bulgaria y miembro de la Unión de Artistas Búlgaros. En 1999, fundó la Asociación Duppini Art Group. Desde 2011, como presidente de la Asociación, ha estado organizando el Simposio Internacional sobre Arte y Naturaleza, titulado Art-Nature Gabrovtsi. Participa regularmente en simposios, proyectos, residencias y eventos relacionados con la nomenclatura de land art y tiene quince exposiciones individuales, así como varios premios, entre ellos: 2009 - Allianz Bank Sculpture Award; 2011, Sea Art Festival Special Selection Award, parte de la Bienal de Bussan en Corea del Sur; y en 2012, recibió la ciudadanía honoraria de la ciudad de Icheon, Corea del Sur.*

#### FETTER, Bruna (Brasil)

PT professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS, doutora em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS). Foi pesquisadora visitante na New York University (2014/2015), possibilitado por bolsa Fulbright. Curadora de diversas mostras, entre 2006 e 2007 coordenou a equipe de produção executiva da 6ª Bienal do Mercosul. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte. Coautora do livro *As Novas Regras do Jogo: o Sistema da Arte no Brasil* (Editora Zouk, 2014), colaborou nas publicações *Artes Visuais – Ensaio Brasileiros Contemporâneos* (orgs.: Fernando Cocchiarale, André Severo e Marília Panitz, Funarte, 2017), *Práticas Contemporâneas do Mover-se* (org.: Michelle Sommer, Circuito, 2015) e *A Palavra Está com Elas: Diálogos sobre a Inserção da Mulher nas Artes Visuais* (org.: Lilian Maus, Panorama Crítico, 2014). **ES** *profesora e investigadora en el Instituto de Arte de UFRGS, Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de Arte (PPGAV / UFRGS). Fue investigadora visitante en la New York University (2014/2015), habilitada por la beca Fulbright. Curadora de varias exposiciones, entre 2006 y 2007 coordinó el equipo de producción ejecuti-*

va de la 6ª Bienal del Mercosur. Es miembro de la Asociación Nacional de Investigadores de Bellas Artes, la Asociación Brasileña de Críticos de Arte y la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Coautora del libro *As Novas Regras do Jogo: Sistema da Arte no Brasil* (Editora Zouk, 2014), colaboró en las publicaciones *Artes Visuais – Ensaíos Brasileiros Contemporâneos* (org. Fernando Cocchiarale, André Severo y Marília Panitz, FUNARTE, 2017), *Práticas Contemporâneas do Mover-se* (org. Michelle Sommer, Circuito, 2015) y *A Palavra está com Elas: Diálogos sobre a Inserção da Mulher nas Artes Visuais* (org. Lilian Maus, Panorama Crítico, 2014).

#### GARCIA, Irineu (Brasil)

PT idealizador do Instituto Yvy Maraey e atual presidente da organização. É artista e arquiteto, com participação em eventos de arte, simpósios e exposições na Argentina, China, Alemanha, Estônia, EUA, França, Índia, Itália, México, Uruguai, entre outros. Seu foco de trabalho artístico está relacionado às práticas contemporâneas na natureza, como também com ações que envolvem resíduos e reciclagem. **ES fundador del Instituto Yvy Maraey y actual presidenta de la organización. Es artista y arquitecto, con participación en eventos artísticos, simposios y exposiciones en Argen-**

*tina, China, Alemania, Estonia, Estados Unidos, Francia, India, Italia, México, Uruguay, entre otros. Su foco de trabajo artístico está relacionado con las prácticas contemporâneas en la naturaleza, así como con acciones que involucran desechos y reciclaje.*

#### HERÁCLITO, Ayrson (Brasil)

PT Ogã Sojatin de um Humpame de Jeje Mahino, subúrbio de Salvador, professor adjunto da UFRB na cidade de Cachoeira/BA, artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo e Mestre em Artes Visuais pela UFBA. Suas obras de instalações, performances, fotografias e audiovisuais lidam com elementos da cultura afro-brasileira e suas conexões entre a África e a sua diáspora na América. Participou da Trienal de Luanda em Angola, 2010, Bienal de Fotografia de Bamako no Mali, 2015, e da 57ª Bienal de Veneza na Itália, 2017. Possui obras em acervos dos museus: Der Weltkulturen em Frankfurt, Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Moderna da Bahia, Videobrasil e Coleção Itaú. Foi um dos curadores-chefe da 3ª Bienal da Bahia, curador convidado do núcleo “Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia” no projeto Histórias Afro-Atlânticas no MASP e recebeu o prêmio de Residência Artística em Dakar do Sesc\_Videobrasil e da Raw

Material Company, no Senegal. *ES Sojatin Ogã de un Humpame de Jeje Mahino suburbio de Salvador, profesor adjunto en la UFRB en Cachoeira/BA, artista visual y curador. Doctor en Comunicación y Semiótica por la PUC São Paulo y Máster en Artes Visuales por la UFBA. Sus instalaciones, performances, fotografías y audiovisuales abordan elementos de la cultura afrobrasileña y sus conexiones entre África y su diáspora en América. Asistió a la Trienal de Luanda en Angola, 2010, la Bienal de Fotografía de Bamako en Malí, 2015 y la 57ª Bienal de Venecia en Italia en 2017. Tiene obras en colecciones de museos: Der Weltkulturen en Frankfurt, Museo de Arte de Río, Museo de Arte Moderna da Bahia, Videobrasil e Coleção Itaú. Fue uno de los curadores de la 3ª Bienal de Bahía, curador invitado del núcleo “Rutas y Trases: África, Jamaica y Bahía” en el proyecto Histórias Afro-Atlânticas en el MASP y recibió el Premio de residencia de artistas Sesc\_Videobrasil y el de Raw Material Company en Dakar, Senegal.*

## ÍO (Brasil)

**PT** é o duo de artistas formado por Laura CATTANI e Munir KLAMT, doutores em Poéticas Visuais pela UFRGS. Desde sua criação em 2003, a dupla Ío tem realizado obras e exposições que nascem

de reflexões abarcando áreas como astronomia, biologia e mitologia. Sua poética oscila entre Eros e Thanatos, e as obras tomam forma por meio de desenhos, fotografias, vídeos e instalações com materiais simbólicos como sal, alumínio, borracha e chocolate. Realizou exposições e projetos multimídia em diversas cidades do Brasil, bem como Uruguai, Argentina e França. Sua produção foi premiada com o Prêmio Especial do Júri no IX Prêmio Açorianos de Artes Plásticas; Melhor Exposição no 2º Prêmio IEAVI; Prêmio Destaque em Mídias Tecnológicas do III Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. Menção Honrosa nos 1º e 4º Prêmios IEAVI e oito indicações ao Prêmio Açorianos, e indicação ao Prêmio do Júri por sua trajetória artística. Sua obra está nas coleções do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Fundação Vera Chaves Barcellos, Coleção Casa Niemeyer e Museu de Arte do Rio de Janeiro. *ES es un dúo de artistas formado por Laura Cattani y Munir Klamt, doctorados en poética visual en la UFRGS. Desde su creación en 2003, Ío ha estado realizando trabajos y exposiciones que nacen de reflexiones que cubren áreas como astronomía, biología y mitología. Su poética oscila entre thanatos y eros, y las obras toman forma por medio de dibujos, fotografías, videos e instalaciones con materiales simbólicos como sal, aluminio, caucho*

*y chocolate. Han realizado exposiciones y proyectos multimedia en varias ciudades de Brasil, así como en Uruguay, Argentina y Francia.*

#### **LE QUELLEC, Richard** (França/Suíça)

PT artista visual e gestor cultural formado pela Universidade de Arte e Design de Genebra. Desde 2007, é motivado pela influência de práticas culturais no desenvolvimento social e político da cidade. Consequentemente, seus envolvimento geraram espaços de projetos e eventos de longo e curto prazos. Le Quellec foi membro da União dos Espaços Culturais Auto-organizados (UECA) de 2007 a 2011 e membro do Committee of Artists and Cultural Developers (RAAC). É fundador e coorganizador da Bienal de Espaços Independentes de Genebra e fundador da cooperativa cultural Ressources Urbaines. Com sede em Genebra, na Suíça, ele é o gerente de projetos da *The Embassy of Foreign Artists (EoFA)*, local onde artistas residem, trabalham, conduzem pesquisas e compartilham ideias. *ES artista visual y gestor cultural graduado de la Universidad de Arte y Diseño de Ginebra. Desde 2007, está motivado por la influencia de las prácticas culturales en el desarrollo social y político de la ciudad. Consecuentemente, su participación ha generado espacios de proyectos y eventos a largo y cor-*

*to plazo. Le Quellec fue miembro de la Unión de Espacios Culturales Autoorganizados (UECA) de 2007 a 2011 y miembro del Committee of Artists and Cultural Developers (RAAC). (RAAC). Es fundador y coorganizador de la Bienal de Espacios Independientes de Ginebra y fundador de la cooperativa cultural Ressources Urbaines. Con sede en Ginebra, Suiza, es el gerente de proyectos de la The Embassy of Foreign Artists (EoFA), donde los artistas residen, trabajan, realizan investigaciones y comparten ideas.*

#### **MONLEÓN, Carlos** (Espanha)

PT trabalha com uma variedade de processos e materiais, vivos e não vivos, que resultam em esculturas e obras participativas. Trabalhos que envolvem diferentes níveis de percepção e consciência corporal, do microbiológico à articulação de corpos performativos e sociais. O artista dedica especial atenção aos processos digestivos, e, ao combinar mecanismos evolutivos de diferentes espécies, Monléon cria novos metabolismos, tanto híbridos quanto cibernéticos. Carlos desenvolveu projetos em espaços como Autoitalia, Seventeen Gallery e Diaspore Project Space, em Londres; Cráter Invertido, México; Hangar, Lisboa; como também em instituições como Studio-X, Istambul; HIAP, Helsinki; Matadero, CA2M e La Casa



Encendida, Madri. Monleón é mestre em Artes Visuais pelo Royal College de Londres. *ES trabaja con una variedad de procesos y materiales, vivos y no-vivos, que resultan en esculturas y obras participativas. Trabajos que involucran diferentes niveles de percepción y conciencia corporal, desde lo microbiológico hasta la articulación de cuerpos performativos y sociales. El artista presta especial atención a los procesos digestivos y al combinar mecanismos evolutivos de diferentes especies, Monleón crea un nuevo metabolismo híbrido y cibernético. Carlos ha desarrollado proyectos en espacios como Autoitalia, Seventeen Gallery y Diaspore Project Space en Londres; Cráter invertido, México; Hangar, Lisboa; así como en instituciones como Studio -X, Estambul; HIAP, Helsinki; Matadero, CA2M y La Casa Encendida, Madrid. Monleón tiene una maestría en artes visuales del Royal College de Londres.*

#### REMOR, Leonardo (Brasil)

PT através do uso de diferentes mídias – filme, instalação, performance, fotografia – investiga o espaço da natureza na lógica do desenvolvimento da cidade e do homem. Realizou as exposições individuais: Aprendendo com o Barro (Centro Cultural São Paulo, 2019-18); O Vento Dissipa as Lembranças de Uma Realidade Anterior (Santander

Cultural, Porto Alegre, 2015); e Longe Daqui (Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2012). Entre mostras coletivas internacionais destacamos: *Open Spaces*, com curadoria de Dan Cameron (Kansas City, EUA, 2018); *WaterScapes*, curadoria de Jesse Firestone (BOX Contemporary, Miami, EUA, 2016); e Gogó da Emma (Galeria Emma Thomas, NY, 2016). Artista convidado do programa Encontros na Ilha, 9ª Bienal do Mercosul, curadoria de Sofia Hernández Chong Cuy (Porto Alegre, BR, 2013). Participou das residências artísticas: CAR (Centro de Acercamiento a lo Rural), Madri, 2019; Nomad Air, Oslo, 2019; Cripta 747, Turim, 2018; OMI International Arts Center, NY, EUA, 2016; Comunitária, Lincoln, ARG, 2016, Pivô Pesquisa, São Paulo, 2016. Foi também gestor e curador do espaço independente Galeria Península, em Porto Alegre de 2014 a 2017. *ES Mediante el uso de diferentes medios (cine, instalación, performance, fotografía), investiga el espacio de la naturaleza en la lógica del desarrollo de la ciudad y el hombre. Realizó exposiciones individuales Aprendendo com o Barro (Centro Cultural de São Paulo, 2018-19); O Vento Dissipa as Lembranças de Uma Realidade Anterior (Santander Cultural, Porto Alegre, 2015); y Longe Daqui (Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2012). Entre las muestras colectivas*

*internacionales destacamos: Open Spaces, com curadoria de Dan Cameron (Kansas City, EUA, 2018); WaterScapes, curadoria de Jesse Firestone (BOX Contemporary, Miami, EUA, 2016); y Gogó da Emma (Galeria Emma Thomas, NY, 2016). Artista invitado del programa Encuentros na Ilha, 9ª Bienal del Mercosur, curadoria de Sofía Hernández Chong Cuy (Porto Alegre, BR, 2013). Participó en las residencias artísticas: CAR (Centro de Acercamiento a lo Rural), Madrid, 2019; Nomad Air, Oslo, 2019; Cripta 747, Turín, 2018; OMI International Arts Center, NY, EE. UU., 2016; Community, Lincoln, ARG, 2016, Pivô Pesquisa, São Paulo, 2016. También fue gerente y curador del espacio independiente Galeria Península, en Porto Alegre, de 2014 a 2017.*

#### **RODRIGUEZ, Denis** (Brasil)

PT artista visual, curador e produtor cultural. Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo. Foi gestor e coordenador do programa de residências do espaço independente Galeria Península, Porto Alegre. Em 2018, foi curador visitante do programa El Ranchito do Matadero, Madri. E em 2017, artista visitante do KCAI, Kansas City Art Institute, em Kansas City. A partir de imersões em contextos,

territórios e situações distantes de suas próprias, e em conjunto com Leonardo Remor, o duo RodriguezRemor realiza ações e diálogos que resultam em filmes, fotos e instalações que problematizam as oposições de conceitos como: arte e produto, natureza e cultura, história e memória, educação e tradição. Dentre as exposições recentes, destacamos as individuais: Aprendendo com o Barro, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2019-2018; PariwatJenipapo, Fotoativa, Belém do Pará, 2017-2016 e Água Viva, Galeria Península, Porto Alegre, 2015. E dentre as coletivas: 2018, Open Spaces, curadoria Dan Cameron, Kansas City; 2018, Continuum, curadoria Henrique Menezes, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; 2017, The Fountain that Crossed the Line, KCAI Crossroads Gallery, Kansas City. Em 2019 participou das residências artísticas: CAR (Centro de Acercamiento a lo Rural, Campo Adentro), Madri e NOMAD AIR, Oslo. É autor e organizador dos livros: *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá. Gestão, Curadoria e Residência Artística em Rede; PPPP – Programa Público de Performance Península; Corpo Presente*, entre outros. **ES** artista visual, curador y productor cultural. *Máster en Historia, Teoría y Crítica de Arte por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul y Licenciado en Derecho por la Universidad de São Paulo. Fue gerente y coordinador del*

*programa de residencias del espacio independiente Galería Península, Porto Alegre. En 2018, fue curador visitante del programa El Ranchito de Matadero, Madrid. Y en 2017, artista visitante en el KCAI, Kansas City Art Institute, en Kansas City. A partir de inmersiones en contextos, territorios y situaciones distantes de ellos mismos, y en conjunto con Leonardo Remor, el dúo Rodríguez-Remor realiza acciones y diálogos cuyo resultado son películas, fotos y instalaciones, que problematizan las oposiciones de conceptos como el arte y el producto, naturaleza y cultura, historia y memoria, educación y tradición. Exposiciones individuales: Aprendiendo com o Barro, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2019-2018; Paríwat Jenipapo, Fotoativa, Belém do Pará, 2017-2016 y Água Viva, Galería Península, Porto Alegre, 2015. Entre sus exposiciones colectivas recientes destacan: 2018, Open Spaces, curaduría de Dan Cameron, Kansas City; 2018, Continuum, curaduría Henrique Menezes, Fundación Iberê Camargo, Porto Alegre; 2017, The Fountain that Crossed the Line, KCAI Crossroads Gallery, Kansas City. En 2019 participó en las residencias artísticas: CAR (Centro de Acercamiento a lo Rural, Campo Adentro, Inland), Madrid y NOMAD AIR, Oslo. Es autor y organizador de los libros: Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá. Gestão, Curadoria e Residência Artísti-*

*ca em Rede; PPPP – Programa Público de Performance Península; Corpo Presente; entre otros.*

**RUEDA, Maria Isabel** (Colômbia)

**PT** atualmente gerencia e trabalha como curadora artística no La Usurpadora, em Puerto Colombia. Ela também é editora da revista independente *Tropical Goth*. Rueda é bacharel e mestre pela Universidade Nacional da Colômbia e lecionou na Universidade Nacional e na Universidade Jorge Tadeo Lozano, em Bogotá, e na Faculdade La Salle, em Barranquilla. Foi cocuradora de espaços independentes como El Bodegón e La Residencia, em Bogotá. Ao longo de mais de vinte anos de carreira artística, Rueda criou um corpo singular de trabalhos que entrelaça o Gótico com o Tropical. **ES** actualmente administra y trabaja como curadora artística en La Usurpadora en Puerto Colombia. También es editora de la revista independiente *Tropical Goth*. Rueda tiene una licenciatura y una maestría de la Universidad Nacional de Colombia y ha enseñado en la Universidad Nacional y la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá y en el Colegio La Salle en Barranquilla. Fue Co-curadora de espacios independientes como El Bodegón y La Residencia en Bogotá. Durante más de veinte años de carrera artística, Rueda ha creado un cuerpo de trabajo único que entrelaza lo Gótico con

*lo Tropical.*

**SIMUN, Miriam** (Estados Unidos)

PT artista interdisciplinar cuja obra está situada na intersecção entre ecologia, tecnologia e corpo. Ela trabalha em vários formatos, incluindo desenho, escrita, performance, instalação, perfumes, vídeo e escultura. O trabalho de Simun foi apresentado no New Museum (Nova York), no Himalayas Museum (Xangai), DeutscheBank Kunsthalle (Berlim), The Contemporary (Baltimore), Ronald Feldman Belas Artes (Nova York), Museu de Belas Artes (Split), Museu de Artes e Design (Nova York), Galeria Robert Rauschenberg (Nova York), Centro Bemis de Arte Contemporânea (Omaha) e o Centro Beall de Arte + Tecnologia (Irvine). Foi premiada pela Creative Capital, pelas Fundações Robert Rauschenberg e Joan Mitchell, como também foi a primeira residente internacional das Carpintarias de São Lázaro, da Fundação Gulbenkian de Lisboa, em 2019. Em 2018, foi residente no Headlands Center e em 2016, residente no OMI International Arts Center de Nova York. *ES artista interdisciplinar cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre ecología, tecnología y cuerpo. Ella trabaja en una variedad de formatos, incluyendo dibujo, escritura, performance, instalación, perfumes, video y escultura. El trabajo de Simun se presentó*

*en el New Museum (Nueva York), el Himalayas Museum (Shanghai), DeutscheBank Kunsthalle (Berlín), The Contemporary (Baltimore), Ronald Feldman Fine Arts (Nueva York), Museum of Fine Arts (Split), Museum of Arts and Design (Nueva York), Robert Rauschenberg Gallery (Nueva York), Bemis Center for Contemporary Art (Omaha) y Beall Center for Art + Technology (Irvine). Fue galardonada por Creative Capital, las Fundaciones Robert Rauschenberg y Joan Mitchell, y también fue la primera residente internacional de la Carpinterías de São Lázaro de la Fundación Gulbenkian en Lisboa en 2019. En 2018, fue residente en el Headlands Center y en 2016, residente del OMI International Arts Center de Nueva York.*

**SOMMER, Michelle** (Brasil)

PT curadora, pesquisadora e pós-doutoranda em Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com estágio doutoral junto à University of the Arts London/Central Saint Martins na área de estudos expositivos. É mestre em Planejamento Urbano e Regional, além de arquiteta e urbanista. Em 2017 foi cocuradora da exposição Mário Pedrosa: de la Naturaleza Afectiva de la Forma, no

Museu Reina Sofia, em Madri, que obteve o prêmio destaque pela curadoria da exposição pela ABCA – Associação Brasileira de Crítica de Arte em 2018. É autora de diversos livros e contribui regularmente para publicações nacionais e internacionais e projetos de artes visuais em formatos diversos. *ES curadora, investigadora y estudiante postdoctoral en Lenguajes Visuales en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de Arte en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul con una pasantía doctoral en la University of the Arts London /Central Saint Martins/ en el área de estudios expositivos. Tiene una maestría en Planificación Urbana y Regional y es arquitecto y urbanista. En 2017 fue co-comisaria de la exposición 'Mário Pedrosa: de la Naturaleza Afectiva de la Forma' en el Museo Reina Sofía de Madrid, que ganó el premio de comisariado de la exposición de ABCA - Asociación Brasileña de Crítica de Arte en 2018. Autora de varios libros, colabora regularmente en publicaciones nacionales e internacionales y proyectos de artes visuales en diversos formatos.*



ALBERTAZZI, Liliana. *Differétes Natures Visions de l'Art Contemporain*. EPAD, Ministère de la Culture et de la Francophonie Délégation aux Arts Plastiques. 1993

BAUMAN, Zygmunt. *Em Busca da Política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000

BOETZKES, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010

CAMARA, Marina; DAYRELL, João Guilherme. Entrevista com Giuseppe Penone. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 29, p. 29-43, jun. 2017.

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202017000100029&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000100029&lng=pt&nrm=iso)>

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida: Uma Nova Compreensão Científica dos Sistemas Vivos*. São Paulo: Cultrix, 2006

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du Paysage*. Paris: Presse Universitaire de France, 2000

COCCIA, Emmanuele. *Mente e Matéria ou a Vida das Plantas*.

<<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf>>

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *¿Hay Mundo por Venir? Ensayo sobre los Miedos y los Fines*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019

DEXEUS, Victoria Combalía; QUERALT, Rosa. *El Arte Sucede. Origen de las Prácticas Conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Reina Sofía, 2005

DOTTI, Marco. *Frammenti di Felicità Futura. Gabriel Tarde e l'histoire*. <[https://www.academia.edu/9962602/Frammenti-di-felicit%C3%A0\\_futura.\\_Gabriel\\_Tarde\\_e\\_lhistoire](https://www.academia.edu/9962602/Frammenti_di_felicit%C3%A0_futura._Gabriel_Tarde_e_lhistoire)>

FORTES, Hugo. Interações entre Natureza e Ciência na Arte Contemporânea. Art&Sensorium. V.01, N.02, 2014. <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/292>>

FORTES, Hugo, Sobrevoos entre Homens, Animais, Espaços e Tempos: Pensamentos sobre Arte e Natureza, 2016 <<https://repositorio.usp.br/item/002798070>>

GARCIA-DORY, Fernando; OORTHUIZEN, Sanne. INLAND Volume: Publishing Class V. Amsterdão: Dutch Art Institut and Inland, 2016

GARRAUD, Colette. L'idée de Nature dans L'Art Contemporain. Editora Flammarion, Paris, 1994

GRANDE, John K. Diálogos Arte Natureza. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005

HARAWAY, Donna. <<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>>

HORA, Daniel. Residências Artísticas: As Múltiplas Direções nos Trânsitos Contemporâneos. In: Caderno Videobrasil, vol. 2, n. 2, p. 54 – 77, 2006

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. Land and Environmental Art, Phaidon Press, 2010

LANCMAN, Sandra. Revista de Artes Visuais, 1996. A Ecologia como Foco da Arte-Beuys e Krajcberg. <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27572/16111>>

MARINHO, Alcyane. Do Bambi ao Rambo ou Vice-versa? As Relações Humanas com (e na) Natureza. Conexões, 1(3), 33-41. 1999. <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8647496>>

MYVILLAGES. BÖHM, Kathrin; FEENSTRA, Wapke. The Rural. Londres: Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2019

OCEANOS. O Teatro da Natureza, número 24, out/nov 1995. Revista da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Lisboa: 1995

RUIVO, Inês. Design para o futuro. O indivíduo entre o artifício e a natureza. Tese de doutorado. Universidade de Évora. <<http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/1831>>

RUPP, Bettina. Residências em Arte Contemporânea: Espaço, Tempo e Interlocação. 394 f. (tese) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2017

SCOTINI, Marco. Politiques de la Végétation. Pratiques Artistiques, Stratégies Communautaires, Agroécologie. Paris: Eterotopia France, 2019

SELECT, Residência artística, Acrobática, São Paulo, ano 9, ed 44, set/out/nov 2019

SEPÚLVEDA T., Jorge. Residências de Arte Contemporâneo Social Summer Camp : Villa Alegre, Chile. Santa Maria de Punilla: Curatoria Forense, 2017

SEPÚLVEDA T., Jorge; PETRONI, Ilze (Ed.). Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Curatoria Forense, Córdoba, 2013. < [https://www.academia.edu/2988664/Encuentro\\_de\\_Gestiones\\_Aut%C3%B3nomas\\_de\\_Artes\\_Visuales\\_Contempor%C3%A1neas\\_C%C3%B3rdoba\\_2011](https://www.academia.edu/2988664/Encuentro_de_Gestiones_Aut%C3%B3nomas_de_Artes_Visuales_Contempor%C3%A1neas_C%C3%B3rdoba_2011)>

THE CENTER FOR CREATIVE ECOLOGIES. Departamento de Historia del Arte y Cultura Visual de la Universidad de California (Santa Cruz). <<https://creativeecologies.ucsc.edu>>

TIBERGHIEU, Gilles A. Nature, Art, Paysage. Editora Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001

WEINTRAUB, Linda. To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet. Los Angeles: Universidade da Califórnia, 2012





Inicié mi vida artística a finales de los años 1960 y principios de los 70, participando en muchos movimientos, preocupado por sentir que no era suficiente producir un trabajo, sino que era necesario pensar en el contexto social. Por cuestiones personales, me relacioné con los medios artísticos uruguayos, territorio de mi familia. Allí percibí que existía una brecha en la formación universitaria en Porto Alegre, donde la tónica del escenario artístico era moderno, pero individualista, centrada en la producción de objetos. Sentí la necesidad de trabajar con grupos, discusiones, comunicación e intercambio entre semejantes. Mi formación daba la espalda con las experiencias que vivía en Montevideo. Allí tuve grandes maestros como Américo Spósito y Miguel Ángel Pareja que rompieron con mi pretensión de ser artista, fortaleciendo las bases de una nueva reflexión, hacia una perspectiva más amplia del arte. Decidí seguir los cursos de arquitectura, para pensar en los espacios y en nuestra inserción en el interior de los mismos.

Desde aquella época, sentí la necesidad de un lugar alternativo, donde los artistas pudiesen compartir experiencias de un modo más horizontal, como había experimentado en Uruguay. Estaba sembrada la semilla de un deseo.

Deseo que siempre estuvo en mí presente, incluso cuando mi vida profesional me llevó a recorrer diversos países por el mundo. Viendo lo que ocurría en otros territorios y en otras culturas, sentía la

necesidad de una mayor convivencia entre nuestros artistas, ante la falta de espacios de convivencia, de intercambios y de realización de experiencias.

Mi identificación con la preservación del medio ambiente, talvez venga de mi formación como arquitecto o de mi vivencia infanto-juvenil en la región de Campanha, en intensa interacción con las fuerzas vitales de la naturaleza. La relación arte y naturaleza es para mí un término genérico, que se refiere a toda una gama de proyectos que ayudan a mejorar nuestra relación con el mundo natural. Pueden ser demostrativos/denunciadores de problemas ambientales o activadores de la restauración del medio ambiente. Prácticas artísticas como *land art*, *slow fashion*, *co-design*, o el *bioarte* y otras pueden ser consideradas como parte de ese proceso cultural más amplio que vemos hoy difundiéndose en todo el mundo. Quizás son una reacción a la acción devastadora que los humanos han estado imponiendo en el planeta Tierra durante muchos años.

Introducido en estos procesos, vi la oportunidad de cumplir mi antiguo deseo de compartir un espacio de experiencia con otros artistas cuando compré un terreno en la zona rural de Porto Alegre, concretamente en Cantagalo, y allí comencé a desarrollar el proyecto de un Instituto de Arte y Naturaleza. En este proyecto, tuve el apoyo de amigos también identificados con este deseo. Así, en 2015, el Instituto Yvy Maraey fue registrado legalmente, bautizado

con el nombre Guaraní que designa *la tierra sin mal-dad*, buscada por ellos como un paraíso.

El espacio físico donde se alberga el Instituto se organizó respetando el medio ambiente, con la preservación del bosque nativo, de los pastizales, espacios de plantación, pasos y estanques para criaturas silvestres y áreas de residencia y estudio. Se realizó un trabajo de drenaje de aguas y construcción de presas, con el objetivo de controlar y aprovechar el agua de lluvia.

Las actividades del Instituto, dentro de su filosofía de aglutinación e intercambio entre pares, fueron inicialmente tres “Acciones”, con la participación de artistas locales e invitados nacionales y extranjeros de visita en la ciudad. La documentación de estas actividades se encuentra en el site del Instituto [www.institutoyvymaraey.org.br](http://www.institutoyvymaraey.org.br). Incluso enfocado en la naturaleza, la conexión con los recursos tecnológicos estuvo presente como una parte importante del proyecto del Instituto. La residencia Kaá fue un desarrollo natural y deseado en el proceso de expansión de nuestras actividades.

Recibir financiación del Gobierno del Estado de Rio Grande do Sul a través de Pró-Cultura RS FAC – Fundo de Apoio à Cultura y contar con el apoyo del programa COINCIDÊNCIA, un programa de intercambio en América del Sur de la fundación suiza para la cultura Pro-Helvetia fue fundamental para el desarrollo de nuestro ambicioso proyecto. Contamos

con un jurado internacional que que evaluó cerca de 300 portafolios de artistas de diferentes países, para seleccionar, al final, los cuatro que participaron en la residencia. Fueron elegidos: un artista estadounidense, un español, un búlgaro y un dúo de Rio Grande do Sul (se esperaba que un artista local participara en el proyecto), quienes, durante 30 días, compartieron con nosotros sus vidas, obras y reflexiones.

Exploraron el territorio del Instituto y sus alrededores: visitaron la reserva ambiental de Itapuã, la reserva indígena de Cantagalo, una fábrica de cerámica, entre otros muchos desplazamientos.

El proyecto de la residencia no suponía la obligación del artista de dejar una obra allí, sino de experimentar la experiencia de un área rural, haciendo intersecciones con sus experiencias personales. Al principio sentí que estaban muy conectados a sus computadoras, pero gradualmente reconocieron el territorio y se abrieron a la naturaleza que los rodeaba. También fue importante la experiencia con artistas y críticos visitantes que, de alguna manera, lograron lo que siempre esperé de esta propuesta: intercambios entre iguales, debates y mucha reflexión. Los resultados están documentados en la página web del Instituto y también en esta publicación.

¡Objetivos alcanzados! Vayamos a una próxima experiencia y esperamos que estén con nosotros.

Los orígenes de este proyecto se remontan a 1992, cuando tuve la oportunidad por primera vez de estar en un simposio internacional de escultura en Chile, con el apoyo de la UNESCO, y darme cuenta de la importancia y las repercusiones de una experiencia colectiva de artistas. Estuvieron juntos durante 45 días de trabajo e intercambios a diferentes niveles, una experiencia que dejó una huella en cada uno de los participantes, como pude ver en otras ocasiones cuando tuve la oportunidad de reunirme con algunos de ellos nuevamente. Además de esta primera y sorprendente experiencia con este tipo de convivencia de artistas, volví a participar, junto con Irineu García, en innumerables oportunidades de contacto que tuve con la red de simposios internacionales de escultura. En algunos, mucho más cortos (que varían alrededor de 15 días), observé la necesidad expresada por los participantes de tener más espacio y tiempo para discusiones e intercambios. Los simposios, sin embargo, requieren que cada artista haga una obra, lo que los pone bajo estrés, reduciendo su disponibilidad para futuros y más profundos diálogos.

Una segunda fuente de inspiración para el proyecto de residencia de Kaá fue mi trabajo como asesora de Bettina Rupp<sup>1</sup>, quien desarrolló su tesis doctoral sobre residencias de artistas. En este estudio, realizó un amplio inventario de este tipo de eventos centrados en las artes visuales en Brasil y

en todo el mundo, identificando sus orígenes y desarrollos. A partir de ese primer inventario, abordó detalladamente algunas experiencias realizadas en Brasil, desde la más antigua en la década de 1950 hasta otras muy actuales. Bettina me presentó una vasta bibliografía de residencias de artistas en todo el mundo, con abundante información sobre ellas. Siguiendo su trabajo, pude conocer la diversidad de este tipo de experiencia, así como conocer con más detalle el funcionamiento de algunas de ellas, en sus aspectos positivos y sus problemas.

Armada con los subsidios de estos dos tipos de experiencias y conviviendo con el deseo de Irineu García de profundizar los intercambios ya realizados en el espacio del Instituto Yvy Maraey, invité a mí, entonces, alumno de orientación de maestría, Denis Rodríguez, a elaborar conjuntamente una propuesta para una residencia internacional de artistas. Él se encontraba investigando acerca de actividades contra-hegemónicas en el arte contemporáneo y había experimentado tales eventos en la Galería Península, un espacio que había dirigido con otros dos artistas. Pensé que sería un buen asociado.

Juntos comenzamos la elaboración del proyecto, a partir de algunas premisas. La primera y decisiva fue que el enfoque del proyecto sería el arte y la naturaleza, según la definición misma de la misión del Instituto Yvy Maraey. Por lo tanto, todo

se pensó desde este eje. El segundo fue que deberíamos considerar el entorno rural de la ubicación del Instituto. Esta fue una cuestión importante, ya que el área rural de Porto Alegre es una conquista arduamente defendida por los residentes de esta región y el sindicato rural del que Irineu García es miembro de la dirección. Compuesta predominantemente por pequeños y medianos agricultores y con dos reservas indígenas en su espacio, esta comunidad se ve constantemente amenazada por la expansión de bienes raíces, que acapara terrenos para urbanización y, por lo tanto, presiona al Ayuntamiento para extinguir su condición especial e incorporarla al espacio urbano de la ciudad. La residencia también se pensó como una forma de valorización de esta condición y de refuerzo para la continuidad de su existencia. En este sentido, se planificaron actividades para conectar con el contexto local, proporcionando visitas de artistas residentes a diferentes espacios e instituciones de la comunidad y la divulgación de la condición de zona rural en todos los momentos posibles de visibilidad del evento.

En contrapunto a esta conexión local del proyecto, se articuló su inserción internacional, todo el proceso tuvo lugar en línea, en portugués e inglés. Hubo una amplia difusión de las inscripciones en el sitio web del Instituto y numerosas redes sociales y el resultado nos sorprendió, recibimos casi 300 inscrip-

ciones de diferentes regiones del mundo, superando con creces nuestras expectativas y dando a nuestros jueces un enorme trabajo. Hubo una equivocación aquí por nuestra parte, ya que habíamos previsto principalmente que nos enviarían solicitudes artistas latinoamericanos, lo que no ocurrió, abriendo una brecha en nuestro presupuesto de pasajes. Después de todo, planificación y realidad a veces difieren mucho.

Invitamos para el jurado de selección a críticos de diferentes países, todos ellos, de algún modo, vinculados a experiencias de residencia y prácticas de arte y naturaleza. Participaron en el proceso de selección: Luísa Especial (Portugal), Jacques Leenhardt (Francia), Richard Le Quellec (Suiza), Maria Isabel Rueda (Colombia), Ane Armendariz (España) y los brasileños Bruna Fetter, Michele Sommer, Irineu Garcia, Deniz Rodriguez y yo misma. Todos tuvimos acceso a todos los portafolios recibidos y cada uno de nosotros seleccionó a diez artistas que considerábamos más calificados para la propuesta de residencia, dándoles una puntuación de 0 a 10. Se hizo una tabulación de estas notas, alcanzamos al nombre de los cuatro finalistas que participaron en la residencia. Es importante destacar que, con el objetivo de una integración local / internacional, en el proyecto se preveía que una vacante se destinaría a un artista de Rio Grande do Sul. Al final de la evaluación, los

artistas seleccionados fueron: Rumen Dimitrov, de Bulgaria, Carlos Monleón, de España, Miriam Simun, de Estados Unidos, y Laura Cattani (Ío), de Brasil.

A partir de los orígenes del proyecto que indiqué al comienzo de este texto, pensamos en una residencia que no exigiese a los artistas que realizaran un proyecto, poniendo el énfasis en sus experiencias realizadas previas y en la posibilidad de experimentar el territorio del Instituto como un desencadenante de reflexiones y de enriquecimiento de sus procesos artísticos. El objetivo de la propuesta se centró en los intercambios entre ellos, de ellos con los visitantes invitados y de ellos con la comunidad local, artística y general.

Para estimular las reflexiones con los artistas residentes y con la comunidad artística local, propusimos en el proyecto la participación de artistas y críticos visitantes, cada uno de ellos pasando alrededor de una semana en la residencia, en contacto intenso y, en algunos casos, realizando eventos abiertos al público. Como artistas visitantes tuvimos a Ayrson Heráclito y Leonardo Remor. Heráclito, además de convivir con los artistas, realizó un taller desarrollado en dos días, llamada *Comida Sagrada*, cuando presentó al público los principios de relación con la naturaleza en las religiones afrobrasileñas y cómo su trabajo artístico dialoga con estos principios. Además de esta presentación acompañada de diapositivas,

preparó con la ayuda de todos los participantes una serie de comidas de Orixás, que fueron comentadas por él y luego probadas por todos. Como resultado de su presencia en el Instituto Yvy Maraey, los investigadores de arte afrobrasileño Celia Antonacci de Florianópolis e Igor Simões de Porto Alegre desarrollaron algunas actividades con él. Antonacci produjo un video sobre la performance, que está disponible en la web del Instituto, y Simões realizó una entrevista que formará parte del desarrollo de su investigación actual.

Con intención de poner a los artistas residentes en contacto con el contexto local, se planificaron algunas visitas, como a el Parque Ecológico Itapuã, una alfarería y cerámica, una granja de caballos, una reserva indígena y un centro holístico. Todos estos espacios son parte del entorno del Instituto, y de alguna manera dialogan con el mismo. Las visitas, por un lado, dieron a los artistas una mayor inserción en el medio local y, por otro, proporcionaron a la comunidad vecinal un mejor conocimiento del Instituto y la experiencia de una residencia internacional de artes visuales. Además de las visitas al entorno del Instituto, los artistas también hicieron el reconocimiento del Centro Histórico de Porto Alegre, visitando la Usina del Gasómetro, el Museo de Arte de Rio Grande do Sul y la Casa de Cultura Mario Quintana, donde se encuentra el Museo de Arte Contemporáneo. El

contacto de los artistas con estas instituciones también fue una forma de valorar la cultura de la ciudad. Estas interacciones fueron parte de un pensamiento dialógico presente en el proyecto de residencia desde su origen hasta sus últimos momentos.

Dentro del proyecto, también se planificaron actividades abiertas a la comunidad en general y a la artística más específicamente, entre las cuales destacamos la Mesa de apertura, realizada en el Centro Cultural Vila Flores, donde se presentó la propuesta de residencia y el trabajo previo de cada uno de los artistas. Con los visitantes, tuvimos los dos días comentados de *Comida Sagrada*, dos conferencias en el Instituto Yvy Maraey una con María Isabel Rueda, coordinada por Cristina Ribas, y otra con Michelle Sommer. Además una visita guiada en el espacio del Instituto, coordinada por el agrónomo ambientalista Paulo Backes, vicepresidente del Instituto. La mesa de clausura se llevó a cabo en el auditorio del Goethe Institut, en el que comentamos el desarrollo de la residencia y cada uno de los artistas presentó sus reflexiones, experiencias y trabajos realizados. El cierre de las actividades fue el *Open Studio*, una actividad desarrollada durante todo un día en la sede del Instituto Yvy Maraey, cuando el público tuvo la oportunidad de hablar con los artistas y ver los proyectos desarrollados por cada uno de ellos.

Concluyendo el relato de esta presentación,

me gustaría señalar que todas las actividades de la residencia fueron seguidas por fotógrafos y cineastas, quienes documentaron el proyecto paso a paso. Esta documentación está disponible en el sitio web del Instituto. <http://www.institutoyvymaraey.org.br/> y sirve como un complemento a esta publicación, que cuenta con textos y entrevistas con los artistas y críticos que participaron en este ambicioso proyecto. Acompañando a este material, un gran repertorio bibliográfico sobre el tema arte y naturaleza, que apoyó algunas de las reflexiones realizadas durante este fructífero mes de convivencia.

Cabe mencionar en la realización de todo este conjunto de actividades, las asociaciones con las que contó el evento, como fue el caso del Centro Cultural Vila Flores y el Goethe Institut, que cedieron sus espacios para las sesiones de apertura y clausura de la residencia y dieron a los artistas la oportunidad de conocer mejor las instituciones artísticas de Porto Alegre. El Instituto Cervantes fue otro de nuestros asociados, ya que, desde la presentación de nuestro proyecto, su director ha acompañado nuestras actividades y nos ofreció la traducción al español del texto de esta publicación. El Programa de Posgrado de UFRGS en Artes Visuales estuvo con nosotros en la figura de sus profesores y ex alumnos que participaron en la residencia en diferentes momentos de su desarrollo. Los autores del proyecto fueron

un profesor y un alumno del Programa, dos críticos visitantes son doctores allí formados, al igual que el artista residente local era un dúo formado por dos doctores también formados allí y, además en este momento final, asume la publicación de este relato en formato de libro electrónico e-book. Si bien toda esta inserción en el entorno cultural de la ciudad no estaba totalmente prevista en el proyecto, sí lo era en los objetivos a alcanzar. Solo podemos alegrarnos de que hayan superado nuestras expectativas.

Tenemos que agradecer a mucha gente por todo lo bueno que ha sucedido, y esperamos recordarlos a todos en nuestro agradecimiento. Sin embargo, lo más importante es que se debe tener en cuenta que este proyecto no habría salido de papel sin la financiación del Fondo de Apoyo Cultural (FAC) del gobierno estatal de RGS y el apoyo del programa de Coincidencia de la fundación suiza Pro Helvetia, que nos ofreció los recursos para su realización.

Concluyendo esta presentación, me gustaría comentar que un proyecto es siempre una utopía, y que toda experiencia colectiva contiene las contradicciones de sus participantes, de modo que los resultados logrados pueden o no cumplir con sus expectativas. Sin embargo, este tipo de experiencia es fundamental para el ejercicio de prácticas artísticas que involucran a la naturaleza, para que podamos

mejorar nuestra condición sensible. Por eso, siempre vale la pena.

1 RUPP, Bettina. *Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução*. 394 f. (tesis) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2017



*“Ahora, la lengua flota a la deriva  
dispersa en tonos locales,  
en desinencias dispersas,  
en significados inagotables,  
en fragmentos: no se dice el sentido  
de una vez ni para siempre – en ningún lugar.  
Al contrario, todo habla es fragmento de  
un discurso inacabado, aplazamiento del sentido  
siempreabierto a interminables reutilizaciones.”*  
**José Luis Brea**

Hay una historia en la que somos extras y otra que protagonizamos y somos aniquiladores. La primera es la del planeta Tierra, una esfera ígnea errante en el universo infinito ... y la segunda es la del accidente cósmico que generó la vida en la Tierra, produciendo la atmósfera, el clima, el medio ambiente y, por lo tanto, todos los seres vivos. Entre ellos, nosotros, que nos hemos convertido en dueños y principales agentes del cambio del el planeta, alterando el mundo del período relativamente estable del Holoceno a una nueva era geológica, este nuevo mundo de cambio climático y extinción masiva llamado Antropoceno.

Hay otra historia más en curso que coloca la cultura y la naturaleza como campos opuestos y homogéneos. En esta historia, las ideas y los desar-

rollos de las discusiones sobre el paisaje han distanciado a los artistas, a los agentes del arte y a la humanidad misma de la percepción de nuestra integridad con el mundo. Por lo tanto, una visión completamente estetizada de la naturaleza que ha adquirido el encanto profundo e íntimo de una leyenda antigua, pero una leyenda en la que creemos, como ha dicho el sociólogo Gabriel Tarde<sup>2</sup>, hace más de cien años. Y así continuamos... especialmente a medida que avanzamos a través de la cronología hegemónica de la historia del arte en los últimos quinientos años, comenzando por la representación de la naturaleza en el Renacimiento, asombrándonos con lo sublime de la pintura romántica y aplaudiendo la potencia de la actuación humana sobre el paisaje en las acciones del *Land Art*.

Este pensamiento en el campo del arte apenas sigue el reflejo de un auténtico estado de excepción ontológica basado en la separación entre naturaleza e historia.

A esta trama también debemos agregar el excepcionalismo humano<sup>3</sup>. Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro presentan como una traducción militante de este paradigma la imagen prometeica del hombre como conquistador de la naturaleza: el hombre como ese ser que, emergiendo del desamparo del animal original, se apartó del mundo sólo para regresar a él, como su dueño.

Por otro lado, las culturas amerindias nunca se han alejado de la naturaleza. Nunca la perdieron incluso ante la presión, expulsión, violencia y genocidio de los colonizadores, recordando que este contexto de guerra y exterminio no ha terminado y sigue vivo, como por ejemplo en las acciones y omisiones del estado nacional brasileño en este mismo momento. Las cosmovisiones de estos pueblos nos dan la indiscernibilidad ontológica entre especies, vida y mundo. Visiones que aniquilan la distancia entre el orden cosmológico y el antropológico, porque para estas culturas, la humanidad y el mundo son inseparables y por lo tanto, contradiciendo la división binaria entre naturaleza y sociedad.

Estas consideraciones iniciales ilustran algunas de las ideas que acompañaron la estructuración del proyecto KAÁ, un programa de residencia internacional que en marzo y abril 2019 dio la bienvenida a artistas, curadores y audiencias para compartir producción artística en entorno rural en la ciudad de Porto Alegre.

La capital de Rio Grande do Sul tiene una calidad única entre las capitales brasileñas, la presencia de zona rural en el área metropolitana. Y además tiene tierras indígenas demarcadas en ese mismo perímetro. Este doble atributo nos hizo decidir discutir, reflexionar y repensar las complejas relaciones del binomio Arte y Naturaleza desde este

lugar.

El contexto del Instituto Yvy Maraey, ubicado en el campo y vecino a las tierras indígenas de Cantagalo, así como la etimología de su nombre, que como explica Ailton Krenak es parte de la cosmovisión guaraní y es un lugar que es un espejo de la Tierra, pero sin todos sus defectos, o simplemente “la tierra sin mal”, desencadenó una de las ideas centrales del programa que fue compartir la comprensión de la interdependencia ancestral entre la humanidad y el medio ambiente presente en esta cosmología.

KAÁ, del guaraní, arbusto, planta, derivación de la expresión, Ka’a-lya que en la mitología guaraní significa el lugar donde se encuentra la riqueza, en el sentido de abundancia de recursos naturales; y en guaraní contemporáneo se puede entender también como preservar la naturaleza.

A este campo de referencias cruzadas, relacionadas tanto con la cosmovisión guaraní como con el contexto del Instituto Yvy Maraey, debemos agregar el deseo de promover prácticas artísticas que resalten la presencia de la naturaleza y son capaces de hacernos más conscientes de nuestro nuevo lugar: ¡con la naturaleza, como la naturaleza, somos naturaleza! La naturaleza como plataforma existencial para que los artistas nos sumerjan en las contradicciones de este desplazamiento tan necesario en

el campo del arte. Dentro de este alcance, las obras ilustrativas y representativas fueron despreciadas y decidimos hacer prácticas capaces de dar lugar a reflexiones, preguntas y nuevos activismos. En este trayecto, optamos también por rescatar el sentido original de la ecología, un concepto creado hace exactamente ciento cincuenta años por el biólogo alemán Ernst Haeckel, que significa la totalidad de relaciones entre un organismo y su mundo exterior.

El ensayista y curador canadiense John K. Grande afirma que “(...) debemos entender que la naturaleza es el arte del que somos parte. Esto puede parecer una gran generalización. Pero a pesar de la generalización, tiene mucho sentido. Nuestros cuerpos consumen la naturaleza como alimento. Respiramos aire. Los autos que manejamos están diseñados de acuerdo a la naturaleza. Nuestros pensamientos inconscientes, sueños, entornos y experiencias inmediatas no escapan de esta lógica, también son naturaleza”<sup>4</sup>

Pero no tenemos esta percepción propuesta por Grande porque somos identidades construidas, bajo el filtro del pensamiento colonial del europeo blanco, en el que le dimos nombres a todo. Y antes de experimentar el mundo tenemos una respuesta cognitiva-semántica para todas las cosas que vemos. Por lo tanto, es necesario propagar el entendimiento de que no hay alteridad, ni señores, sólo un todo.

Ante esto, ¿tendría relevancia para el arte contemporáneo cuestionar la fantasía disfuncional de la autonomía que nos posiciona como seres vivos fuera del mundo? ¿Y cuál es la importancia de adoptar los fenómenos naturales como una parte permanente y urgente de un diálogo entre el arte, la humanidad y la preservación del medio ambiente? ¿Cuál es la relevancia de etiquetar y separar las palabras cultura, naturaleza y arte, a día de hoy? ¿Son la biología y la historia del arte campos distantes? ¿Son solo campos específicos y muy cercanos bajo el paraguas de una historia colonial hegemónica? ¿Cuál es la importancia de un arte que se ocupa de experiencias con la naturaleza, en un mundo que se reconoce en las ideas del desarrollo, del progreso y de la innovación tecnológica?

Pensar en algunas respuestas a estas preguntas condicionó, eventualmente, la selección de artistas residentes e invitados, así como el amplio calendario de actividades públicas promovido por el programa Ka'a.

Resulta interesante observar cómo operan los artistas en la naturaleza, un lugar que explicita la nube ética que siempre acompaña a la práctica artística. La artista catalana Fina Miralles afirma que en sus acciones en la naturaleza “(...) busca evidenciar la relación entre el hombre con las materias naturales, sin ejercer ningún dominio sobre la

naturaleza, apenas interviniendo de un modo natural como cualquier otro elemento”<sup>6</sup>. El alemán Nils-Udo, quien desde la década de 1960 ha estado contribuyendo con su trabajo a la expansión de ideas relacionadas con la nomenclatura *Environmental Art*, opera en la naturaleza reorganizando los elementos naturales encontrados, pero también trabaja con el cultivo de nuevas especies, que introduce o reintroduce formando nuevos paisajes, en una práctica en la que la naturaleza continúa creando estas obras, confrontando así la noción de arte como un emprendimiento altamente especializado, distinto de la naturaleza.

En una pequeña reserva natural, como es Instituto Yvy Maraey, la actividad de la naturaleza tiene expresión, ya que este lugar se cultivan árboles y alimentos, se preservan los humedales<sup>7</sup>, una gran variedad de animales, caballos, vacas, gallinas, perros, gatos están protegidos, además de las lechuzas búhos y toda la fauna silvestre de la región, ya que el Instituto también está en la vecindad de la Reserva Ambiental de Itapuã, lugares donde organizamos un picnic con derecho a bucear en el Guaíba, durante el segundo día de residencia.

Por otro lado, la situación de una edición inaugural y la innovación de ser la primera residencia artística rural ubicada al lado de un territorio indígena y de misiones religiosas ofrecía una visión com-

pleja, discontinua y controvertida de un mundo nuevo diferente al idealizado, en el que rural, indígena y religión no corresponden a categorías homogéneas, introduciendo a los participantes y visitantes a infinitos laberintos culturales, sociales y éticos.

Si observamos la Historia del Arte hegemónica, podemos ver claramente dos modelos tradicionales de comportamiento de los artistas en relación con el medio ambiente<sup>8</sup>. El primero es el modelo instrumental, que surge del deseo de colonizar el territorio. En él, el artista quiere dominar la naturaleza a través del conocimiento científico y tecnológico, como en las obras de Robert Smithson, Nancy Holt o James Turrell. Tomemos por ejemplo al notorio *Spiral Jetty*, un trabajo que incluía tecnología de aterramiento para la construcción de una espiral de rocas en Great Salt Lake en Utah. La viabilidad del trabajo solo fue posible debido al importante respaldo financiero del mecenas detrás de Smithson, la galerista Virginia Dwan, heredera de la transnacional 3M. Dwan fue el gran defensor del *American Land Art* y subvencionó a la mayoría de los artistas del movimiento, incluyendo a Michael Heizer. Consideremos también otros dos ejemplos del citado modelo instrumental, *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt, en el que la artista hizo uso de la tecnología del hormigón armado en la construcción de obra pública para la creación de cuatro cilindros de cemento de

5.5 m de longitud por 2.8 m de diámetro. Los 'túneles de sol'<sup>7</sup> se organizaron y alinearon en forma de cruz abierta para enmarcar el sol en el horizonte durante el solsticio de verano y de invierno en una región extensa y desolada de siete estados de EE. UU. También con hormigón armado, *Roden Crater*, un proyecto aún en fase de desarrollo de James Turrell, iniciado en 1977, en que el artista está construyendo túneles y aberturas en un volcán extinguido para proporcionar distintas percepciones de la luz a los visitantes. El segundo modelo es el romántico, que implica la fantasía de no pertenecer, como en las pinturas de los artistas itinerantes; o la ilusión de volver a un estado primitivo, idealizado, rodeado permanentemente por la naturaleza. Aquí se enmarcan todas las prácticas artísticas relacionadas con la representación del paisaje, desde la pintura hasta la fotografía, así como los actos de representación performativa, desde recorte de cuerpo y paisaje hasta las instalaciones contemporáneas, como *Riverbed* de Olafur Eliasson.

En KAA fue posible observar la validez de este pensamiento que subyace aún en el amplio espectro de prácticas artísticas definidas por el entorno. Sin embargo, nuestros residentes agregaron una variedad de estratos conceptuales que escapan a la limitada dualidad binaria propuesta por la teórica Boetzkés.

El dúo Ío, formado por Laura Cattani y Munir Klant, los representantes locales de la residencia, trajo el argumento de la magnitud de la perpetuidad de la extinción en la historia de la vida de la naturaleza. Desaparición, extinción y fin serían, en última instancia, el gran denominador común de las especies que habitaron y habitan la tierra.

Otra contribución existencial de este dúo nos llamó a reflexionar sobre el azar, y en este ámbito, sobre la imprevisibilidad de los encuentros y los acontecimientos en un mundo racional altamente planificado como el nuestro. Los artistas subrayaron la relevancia de tomar conciencia de que pequeñas variaciones en los acontecimientos tendrían consecuencias muy distintas, aunque irrelevante, ya que esta percepción sería incapaz de alterar la realidad. Entre cabalgatas, entrenamiento de animales, para crear una coreografía con una yegua, además de construir nidos de pájaros con los más diversos materiales encontrados en el Instituto, la pareja experimentó un tiempo lento y acelerado, condicionado además por el tiempo compartido con otros residentes y con el extenso calendario de visitas, pero también con la percepción de que para los animales, además de confianza, el tiempo adquiere dimensión dilatada. En esta publicación los artistas hablan de los días pasados entre huesos, piedras, caballos, nidos y sus implicaciones semánticas, además de

otros conceptos y relatos informes subyacentes.

El paralelismo entre la combustión y la digestión acerca los cuerpos celestes a nuestro cuerpo físico. Las investigaciones y prácticas de Carlos Monleón abarcan el metabolismo y sus consecuencias y al transferirlo a diferentes escalas, el artista nos conmina a entender la vida como un intestino delgado del vasto metabolismo del universo.

Desde esta perspectiva, Monleón nos advierte de las patologías del planeta como el calentamiento global o la contaminación de las aguas están directamente asociadas a las patologías de los individuos. Del mismo modo como las influencias tóxicas están conectadas por el clima y la agricultura, y por lo tanto afectando al ambiente y a los organismos. En su capítulo de la sección Zona Verde, el artista informa sobre Sus días pasados entre modelar arcilla y la cocción en diferentes hornos artesanales: de la macro escala del horno gigante de alfarería Tropical, vecina al Instituto, a la micro escala de los *Minigamas* japoneses – en una práctica donde nuevos hábitos personales de salud y trabajo artístico se retroalimentaban.

En la primera presentación pública del programa Ka'a fuera del Instituto que se realizó en la Asociación Vila Flores, tras los primeros diez días de residencia, la estadounidense Miriam Simun destacó en su presentación dos cuestiones sobre prácticas

artísticas en la naturaleza. En la primera, cuestionó la separación inocua de materiales de producción entre sintéticos y naturales, pues para la artista, en última instancia, los materiales sintéticos derivan y son compuestos de materia prima natural. ¿Qué es sintético, si todo lo que existe está dispuesto como elemento químico o mineral en nuestro planeta? Lo que implicaría, por lo tanto, en la invalidez de esta dicotomía. Y en la segunda cuestión, reflexionó sobre la idea arraigada del control de la humanidad, cuyas bases se encontrarían en el paso del hombre recolector-cazador a la vida agraria. Después, Simun se centró en la línea de tiempo de estos dos comportamientos, señalando que fuimos cazadores-recolectores durante 200,000 años y controlamos la naturaleza a través de la agricultura apenas hace 10,000 años. Concluyó su presentación indagándose cómo nuestro cuerpo y nuestro ADN retienen la información duradera de estas experiencias. En la sección Zona Verde de esta publicación, la artista cuestiona la noción de *Antropoceno* y hace la crítica de la estructura del programa, entendiendo esta edición de la residencia como un circuito cerrado demasiado inmediato y poco institucional, y que, más allá de esas consideraciones, no hubiera debido preocuparse por el resultado final de la presentación al público, sino que debía haberse comprometido con la idea de proporcionarse un espacio seguro, positivo y productivo

desde el punto de vista emocional.

La rutina del desayuno de Ka'a comenzaba con el mate tradicional y demoradas conversaciones con los residentes que iban y venían durante este momento importante de encuentros e intercambios. Pan de queso recién horneado, huevos revueltos, pasteles horneados la noche anterior, frutas y café caliente, constituyeron un ritual diario en el que se percibía fácilmente la ausencia del divertido y cálido Rumen Dimitrov. Sólo nos encontraríamos con Dimitrov al sonar la llamada para el almuerzo.

La rutina de la residencia, como es típico de la zona rural, seguía el horario diurno y estando en la latitud sur y zona templada, esos días fueron largos, hasta catorce horas de sol, Rumen pasaba todas las mañanas preparando y ejecutando las dos monumentales esculturas hechas de eucalipto, presentadas en el último día del programa, *Open Studio*, en el que recibimos las visitas de la comunidad que rodea al Instituto, así como de muchos amigos artistas y agentes del mundo del arte.

Con Dimitrov aprendemos sobre disciplina y enfoque, sobre el trabajo incansable para lograr objetivos ambiciosos. Trabajar a gran escala significa poco espacio para emprender otros proyectos si el deseo inicial, la idea perseguida, no funciona. Uno siempre debe seguir adelante y tomar decisiones contra cualquier adversidad. En esta publicación

Dimitrov revela detalles de su política sobre el uso de materiales naturales y sus destinos, en una práctica artística que toma al público como objetivo específico del trabajo que va a ser presentado.

La producción de los residentes del programa estructura el capítulo *Zona Verde* de esta publicación, en el que los curadores visitantes Ane Rodríguez Armendariz, Bruna Fetter y Michelle Sommer entrevistaron a los cuatro artistas, alimentando conversaciones y discusiones sobre procesos creativos, metodologías de trabajo, líneas de investigación y trabajos previos.

Esta publicación también presenta informes e impresiones de algunos de los curadores visitantes del programa, además de documentar dos talleres que formaron parte de la residencia. La sección *Tramas Entrecruzadas de Una Travesía Compartida* presenta dos informes en primera persona, el primero del curador visitante Ane Rodríguez Armendariz y el segundo del gestor cultural suizo, Richard Le Quellec. El taller de *Comida Sagrada*, Ayrson Heráclito compartió algunas de las prácticas rituales de Candomblé vinculadas a la comida. Y entre ingredientes, preparación colectiva de alimentos, música y mitos sobre los Orixás, el artista reflexionó sobre esta cosmología que entiende, como la guaraní, la inseparabilidad del cosmos, la naturaleza y la experiencia humana. Cuando hablamos con los Orixás, dei-

dades vinculadas a fenómenos naturales, podemos conectarnos con las fuerzas vitales más diversas y podemos extraer de estos vínculos la determinación para lidiar con los dilemas y contratiempos diarios. En la segunda, el agrónomo Paulo Backes hizo el reconocimiento del paisaje de la zona rural de Porto Alegre, mostrando las fuerzas físicas y recursos biológicos involucrados en un ecosistema vinculado a la dinámica del lago Guaíba y Laguna de los Patos.

El capítulo *El Mundo de Los Seres. Un Triálogo sobre Clarividencia, Energía Positiva y Derecho a la Vida de las Plantas* reúne una serie de percepciones, prosa poética, referencias y provocaciones, compartidas conmigo durante dos meses y en las que participaron activamente la curadora visitante María Isabel Rueda y el artista visitante Leonardo Remor. En esta triangulación discutimos sobre los acontecimientos y eventos de la residencia, inspirados en las ideas del libro *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los Miedos y los Fines de Danowski y Viveros de Castro*.

Desde el comienzo de la conceptualización del proyecto KAA en noviembre de 2017, las evidencias científicas sobre la realidad del cambio climático se han convertido cada vez más contundentes y los efectos del calentamiento global se manifiestan más claramente en nuestra vida cotidiana, también hay una creciente insurgencia activista practicada

por una comunidad de jóvenes de entre 15 y 25 años que trabajan en red en las más diversas localidades del globo.

Los registros de temperatura de los últimos cuatro años, además de la contaminación atmosférica<sup>9</sup> demuestran la urgencia en la inclusión de nuevos parámetros para el mundo, lo que no excluye prácticas artísticas en el paisaje. Los viejos paradigmas del *Land Art* y del *Environmental Art* ya no nos sirven para explicar la complejidad de las posibles intervenciones artísticas en el medio ambiente. Las antiguas consideraciones poéticas relacionadas al transcurrir del tiempo, los fenómenos meteorológicos, la observación de la vegetación, la calidad e intensidad de la luz no tienen sentido en un contexto alarmante de reiterada deforestación, recurrentes incendios forestales y contaminación del agua a escala global.

La gradual erosión de nuestra separación de la naturaleza, que nos une con la respiración de la tierra y nos inserta en el todo que nunca evadimos, es un paso importante, pero no suficiente, ya que el arte debe deconstruir también las ideas vinculadas al progreso y al crecimiento, porque, cuando hablamos de crecimiento, todavía pensamos solo en el crecimiento económico. ¿Qué pasa si afinamos esta correlación? ¿Por qué seguimos cultivando el consumo y no el conocimiento? ¿Porque ese orden impuesto



parece natural? ¿Y si las pautas macropolíticas germinaran el crecimiento humano, en un sentido educativo, cultural, y ampliaran las reservas ambientales?

Lo que buscamos en esta publicación fue el registro de un conjunto de diferentes visiones del mundo y posturas propias que, obviamente, implican una ética personal y cultural para organizar una plataforma plural sobre las relaciones del recorte de Arte y Naturaleza. En las páginas siguientes, invitamos al lector a conocer la producción de cada uno de los artistas residentes, además de leer las grabaciones, anotaciones y diálogos entre participantes y organizadores del programa ¡Les deseamos a todos una buena lectura!

2 DOTTI, Marco. Frammenti di Felicità Futura. Gabriel Tarde e l'histoire. [https://www.academia.edu/9962602/Frammenti\\_di\\_felicit%C3%A0\\_futura.\\_Gabriel\\_Tarde\\_e\\_l'histoire](https://www.academia.edu/9962602/Frammenti_di_felicit%C3%A0_futura._Gabriel_Tarde_e_l'histoire)

3 DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. ¿Hay Mundo por venir? Ensayo sobre los Miedos y los Fines. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019

4 GRANDE, John K. Diálogos Arte Naturaleza. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.

5 BAUMAN, Zygmunt. Em Busca da Política. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

6 COMBALIA DEXEUS, Victoria; QUERALT, Rosa. El Arte Sucede. Origen de las Prácticas Conceptuales en España, 1965-1980. Madrid: Kol-do Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Reina Sofía, 2005.

7 El Humedal es parte del ecosistema de la Pampa, llanuras fértiles de América del Sur que cubren más de 750,000 km<sup>2</sup> e incluye las provincias argentinas de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba; todo Uruguay; y parte de Rio Grande do Sul, en Brasil.

8 Perspectivas presentadas por la investigadora estadounidense Amanda Boetzkes, en las cuales divide las actitudes de los artistas hacia la naturaleza en instrumentales y románticas. La teórica, a través de estos dos modelos de trabajo, reflexiona sobre las implicaciones éticas de Arte realizado en la naturaleza. BOETZKES, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

9 Según los informes de IPCC, the Intergovernmental Panel on Climate Change – <https://www.ipcc.ch/>





## LAS PRESENTACIONES

La primera vez que oí hablar del Instituto Iy Maraey y de la residencia que querían poner en marcha fue en febrero de 2018 durante ARCO. Conocí a Denis Rodríguez en un encuentro del sector del arte contemporáneo que había organizado la iniciativa independiente *Open Studios* con la colaboración de Acción Cultural Española con el objetivo de poner en contacto a profesionales españoles con un grupo de invitados internacionales a la feria de ARCO.

Yo, entonces, era directora cultural de Tabakalera, el centro internacional de cultura contemporánea de San Sebastián, en el norte de España, un centro que apenas llevaba funcionando dos años y medio. Entre sus objetivos principales, sin lugar a duda, siempre ha estado el apoyo al desarrollo de las trayectorias de los artistas, a su práctica, mediante la formación, así como mediante el acompañamiento en proyectos y programas de residencias.

Tras la ronda de presentaciones, enseguida nos acercamos para conversar a partir del interés mutuo manifestado por conocer diferentes modelos de residencias y la posibilidad de realizar intercambios. A veces estas conversaciones quedan en nada. Bueno, nunca en nada, ya que a partir de estos encuentros vamos dando forma a nuestro pensamiento y práctica. Nos encontramos trabajando para el mismo colectivo, el artístico, y el intercambio de perspectiva,

de modos de hacer, siempre acaban por reafirmar, cuestionar o modificar nuestros propios modelos.

## LA INVITACIÓN

En verano de 2018 me llegó la invitación para formar parte del jurado de selección de la primera edición de esta residencia que iba a acoger durante cuatro semanas a cuatro artistas cuyos proyectos se situasen en el ámbito del arte y la naturaleza en una finca rural del área metropolitana de Porto Alegre, Brasil.

Acepté por varios motivos. Por un lado, siempre me resulta estimulante tener la oportunidad de conocer nuevos artistas, sus proyectos, o los proyectos que se encuentran desarrollando aquellos artistas que ya conozco. Siempre acabo estas experiencias con la sensación de haber aprendido cosas nuevas gracias a las conversaciones y discusiones mantenidas con el resto de los miembros del jurado.

En segundo lugar, conozco las dificultades que entraña poner en marcha un proyecto de estas características y, por lo tanto, la importancia de tener un grupo de prescriptores que apuesten por su nacimiento. Merecía mi apoyo, más aún, por ser un proyecto independiente, nacido a partir del deseo y la creencia de un artista, Irineu Garcia, y una investigadora, Maria Amelia Bulhões, de que desde la madurez de sus carreras pueden generar un espa-

cio de devolución a la comunidad artística mediante la creación de un espacio de trabajo y diálogo tan generoso.

Por cuestiones logísticas, la convocatoria fue retrasándose hasta su celebración en primavera de 2019. El número y diversidad de propuestas recibidas fue muy indicativo a la hora de demostrar la necesidad de este tipo de espacios que acompañan a artistas en sus procesos de ideación y ejecución de proyectos.

#### LA RESIDENCIA

Tuve el placer de acompañar a los artistas seleccionados y los organizadores en su cuarta y última semana de residencia en lo que consideré un pequeño parón y deslocalización de mi trabajo. En este mundo acelerado, orientado a la productividad, el arte y las pautas que lo guían también se han sumado a ese ritmo frenético. Disponer, en ese sentido, de una semana para mantener conversaciones de acompañamiento, dar paseos por la naturaleza, hacer lecturas y sesiones de intercambio que enriquecen la práctica de cada uno fue un lujo. Hay que abogar, sin lugar a duda, por recuperar esos espacios considerados “no productivos” (desde un punto de vista fordiano), que realmente sí lo son porque nos ponen en contacto con la naturaleza, nuestro ser y pensamiento.

Para cuando llegué los artistas se encontraban en un lugar avanzado de sus procesos, aunque de manera desigual. Una residencia de estas características debe de dar espacio para la investigación y la experimentación, la reflexión y la creación, para el tiempo productivo y el no productivo. Cada proyecto, por su propia naturaleza, requiere de procesos y tempos productivos diferentes.

Cuando un artista se presenta a una estancia como esta ya no solo se enfrenta a su propio trabajo, a una posible hoja en blanco, sino también al resto de artistas, a las conversaciones, a las visiones externas, a las críticas y a lo que venga. Una de las ventajas del medio rural es que contribuye a una percepción del tiempo diferente, que requiere de un reajuste para la adaptación al ritmo biológico del campo – los cantos del gallo, el dictado de la luz natural, pero también los mosquitos y la dependencia para la movilidad.

El programa estuvo acompañado de diferentes visitas de profesionales y actividades que nutrieron los proyectos desde diferentes perspectivas. Una parte muy importante desde mi punto de vista es precisamente qué ocurría fuera de esas actividades más pautadas, en la convivencia y la relación diaria entre los artistas, entre los artistas y los organizadores, entre las mujeres que cocinaban y los artistas, los organizadores y los invitados...Variaciones múl-

tiples que acababan por cruzarse y encontrarse en un lugar muy importante en cualquier residencia: la cocina.

Personalmente, y desde mi experiencia profesional, pienso que las conversaciones más interesantes se dan en espacios no formales, no reglados para tal fin. La espontaneidad, la cercanía, los afectos facilitan un espacio flexible en el que todos tenemos algo en común, la comida. La cocina del instituto, abierta, facilitaba las conversaciones, la posibilidad de cocinar, de háztelo tú mismo o de estar al cuidado de las personas que se encargaban de preparar todas las comidas del día.

La residencia acabó también en la cocina, en el día de la presentación final donde los artistas residentes, los profesionales invitados, los vecinos de la finca, las trabajadoras, pasaban a comer un bocado y conversar después (o antes) de haber dado un paseo por el terreno de la finca descubriendo las instalaciones de los residentes.

#### PROYECTOS NECESARIOS

Una residencia requiere algo más de un estudio y tiempo para su ejecución. Requiere de recursos materiales e inmateriales; de espacio, herramientas, pero también del acompañamiento y de la capacidad de responder a unas necesidades logísticas de cada artista. Esta primera edición de la res-

idencia KAA ya ha hecho lo más importante: poner en marcha una infraestructura acompañada por una red de relaciones y testear la capacidad y las posibilidades del contexto rural aplicadas a la práctica artística.

En tiempos como los de ahora de dificultad política y social, cada vez son más imprescindibles lugares de intercambio y producción de conocimiento como este, la acción desde la escala pequeña de afección inmediata en el contexto más cercano. Estos proyectos no solo benefician a un contexto artístico sino también al desarrollo de una sociedad más crítica y autónoma a la hora de pensar.

Llegué a Porto Alegre, después de una corta estancia de cuatro días en Río de Janeiro. Esto fue mi primer viaje a Brasil y estos cuatro días fueron una fuente de admiración y tristeza para mí. Me maravilló la belleza de la fauna y la flora, así como con la arquitectura de edificios en las cimas de Santa Teresa y en ciertos barrios. Tristeza ante tanta pobreza. Pobreza es un término que no me gusta. Al igual que el término miseria, ampliamente utilizada por los occidentales ricos para evaluar una relación de accesibilidad al modelo de consumo capitalista. Sería más políticamente correcto hablar de precariedad, pero el término precario implica un estado temporal. Pero la situación económica que vi en Río, y después en la región de Rio Grande do Sul, de ninguna manera refleja una miseria, pero un estado general de deterioro inexorable que arruina a las personas, la infraestructura y la “naturaleza”. Pongo la naturaleza entre comillas porque hoy sabemos cómo ese término define una idea romántica de un espacio virgen de la mano del hombre, de un conjunto de elementos no humanos y sus interrelaciones. La situación de Brasil también me mostró que cuando el hombre se adapta a su ambiente, adapta su entorno en lo máximo posible a su propia persona.

En el trayecto hasta el Instituto, que duró aproximadamente una hora y media, Le pregunté a Irineu, mi anfitrión, si tenía caballos. Mientras evo-

caba la complicidad posible de criarse con este animal extremadamente inteligente. Irineu me habló de la importancia de la doma. Si ninguno de nosotros cuestionó el punto de vista del otro, la manera cómo mencionamos la parte más característica de nuestra propia relación, Ponía en evidencia el tipo de cambio que estaba en marcha y que se operaba a distintos niveles y aspectos de mi estancia.

Irineu me gustó de inmediato y creo que fue recíproco. Él es una persona dura y terca, con una forma muy singular de ver y hacer las cosas. Es un artista como eran los artistas del siglo XIX, abruptos pero generosos. Brusca y generoso también es como yo llamaría la vegetación de esa región.

Mi visión de “turista” recién aterrizado fue un poco decepcionante. Debo admitir que este viaje de diez días implicaba mucho trabajo antes de irme y que no había leído nada sobre esta parte de Brasil, excepto las tres páginas que recibí de Denis y que hablaba de una comunidad guaraní sobre la que había leído algunos artículos, También había leído algunas páginas de una guía de viajes sobre Brasil que recogí prestado de la biblioteca y no decía casi nada sobre este lugar donde estaba ahora.

Me imaginaba encontrar una residencia artística en medio de la selva. Debo admitir que estaba un poco decepcionado, no había selva, ni animales ni frutas silvestres, excepto en el supermer-

cado. Bueno ... había una araña venenosa donde hicimos las comidas diarias. El trabajador guaraní del Instituto me dijo que su aguijón era mortal. Estaba a 1 m 50 de altura, alguien podía pasar fácilmente y ser picado, pero eso no parecía molestar a nadie. La indiferencia brasileña también muestra una forma de relacionarse con el medio ambiente y la vida que funciona a otra escala.

Ahora quiero contar un caso que ocurrió unos días antes de mi partida. Estábamos en Porto Alegre y regresaríamos con un taxi a la granja de caballos, donde estaban los curadores visitantes del programa. El conductor parecía un poco perdido y conducía lentamente cuando un automóvil nos adelantó y bloqueó el camino. Cinco personas encapuchadas y armadas en el nos abordaron, rindieron al conductor y a los tres pasajeros del taxi, yo, Leo, uno de los artistas y Denis, uno de los organizadores de la residencia. Hicieron salir a todos los pasajeros del auto excepto al conductor. Y nos hicieron caminar con la cabeza baja a punta de pistola hasta el asiento trasero del automóvil que bloqueaba la calle. Cerraron las puertas del vehículo, dejándonos allí con el conductor y otro hombre armado. De repente, las puertas traseras se abren y gritando nos dijeron que nos fuéramos. Cuando salimos, vimos una motocicleta acercarse, y el auto que cruzó la carretera se fue (quizás para que nadie pudiera ver la matrícula).

Entonces vi al conductor del taxi correr a pie por un camino lateral. Uno de los atacantes se sube al taxi mientras los otros atacaron a los pasajeros de la motocicleta que se defendieron. Uno de los atacantes disparó varios tiros al suelo. Los motociclistas retrocedieron. Y los ladrones robaron la moto y el taxi con nuestras maletas dentro. Caminamos una hora hasta llegar a la hacienda y prácticamente no dormimos.

A la mañana siguiente, presentamos un informe policial. El policía me recordó a Tommy Lee Jones. Genial policía, pero decepcionado por la falta de estructura y recursos, más allá de la violencia generada por la pobreza. Recibió nuestra queja, nos hizo firmar y, cuando Leo preguntó si habría una investigación, respondió: "Sin muerte, sin heridas... sin investigación". Casi se disculpó por esta franqueza, pero después de que pasamos por otra comisaría antes de esta y ya entendí lo que quería decir. Cuando salimos, se formó una fila para presentar más quejas. En el día siguiente recordamos que el teléfono robado de Denis tenía geolocalizador y por eso localizamos por internet donde estaba el celular. Sabíamos exactamente en qué casa estaba. Llamamos a la estación de policía. Un oficial de policía nos dijo que debería haber una orden de arresto. Y eso fue a regañadientes, incluso con las llamadas del consulado suizo, no se hizo nada y eso me había tranquilizado un poco.



No conté este caso para dar un espectáculo. Tampoco fue para afirmar que Brasil es peligroso sino para contar que esos acontecimientos fueron la mejor experiencia de una relación con la “naturaleza” que he vivido. Puse la naturaleza entre comillas porque sé que hoy nunca podría imaginar un bosque exuberante como imaginaba Brasil, sin recordar que el hombre es parte, inevitablemente, de esa naturaleza.



El enfoque interdisciplinario sobre la naturaleza es una necesidad para comprender el paisaje que nos rodea. Usar los sentidos en consonancia con el conocimiento científico provoca que haya un salto en la comprensión del todo, de las interconexiones del mundo natural y humano. Goethe y Humboldt fueron algunos de los pioneros en este tipo de enfoque tardío, del siglo XVIII y principios del XIX. Y ambos influyeron en Darwin, quién gracias a las ideas de Humboldt, tuvo la inspiración y el coraje de escribir *El origen de las especies*. Arte y Ecología han estado juntos durante mucho tiempo, subsidiándose mutuamente, y esta integración inspiró al creador de la ciencia y la palabra ecología, Ernst Haeckel.

De manera semejante a aquellos naturalistas y viajeros de siglos pasados, recorrer un territorio nuevo, desconocido, sigue siendo fascinante y desafiante. Desentrañar y conocer la totalidad del paisaje sin la ayuda de los sentidos es una tarea imposible, todavía más, en nuestros tiempos de ciencia fragmentada, llena de especialistas.

El paisaje de Porto Alegre es un lugar de encuentro de eras geológicas con diferencias de edades de cientos de millones de años. Viejos granitos conviven con jóvenes planicies aluviales. Para esta riqueza geobotánica prospera una biota originada en casi todos los biomas sudamericanos. Bosques,

sabanas y campos coexisten dispersos como en un mosaico a través del territorio. En el taller de *Paisaje, Percepción y Conocimiento* abordé esta naturaleza del paisaje del Instituto Yvy Maraeý, su entorno inmediato y su contexto regional.

Examinamos la integración entre Arte y Ecología, en la cual, el reconocimiento del paisaje se ha vuelto más que urgente en nuestros días. En un mundo de pos-verdades, la desconexión de las personas con la naturaleza aumenta significativamente. Y comprender el paisaje, la naturaleza, sus protagonistas y cómo interactúan formando espacios es una de las tareas de la ecología. Traer reflexiones a través de la percepción y de la sensibilización hacia el paisaje es un hermoso papel que el arte puede ejercer.

El taller impartido durante la residencia Ka'a tuvo como objetivo conectar a los participantes con el territorio del instituto, con sus protagonistas naturales, a través de caminatas y rondas de debates acompañadas de textos y de imágenes.

En las mesas, algunos "amansaburros" de referencia para consultas e investigaciones. ¿Quiénes son estos protagonistas, sus orígenes, cómo actúan, qué fuerzas físicas y biológicas están involucradas? Estos y otros fueron algunos de los problemas que se abordaron, siempre con un enfoque sensorial y cognitivo.

En los días 2 y 3 de abril organicé un taller que presentó de manera introductoria y didáctica el significado mítico y la preparación de algunos platos ofrecidos a deidades africanas como Amalá para Xangó y Omolokum para Oxum. También preparamos la tradicional moqueca de pescado de Bahía para Oxúm y Yemanyá. Se puede ofrecer la moqueca a todas las deidades vinculadas al elemento agua.

La alimentación en las prácticas religiosas afrobrasileñas juega un sentido ritual multipropósito, en el que, además del cuerpo físico, también se alimenta el cuerpo espiritual. Ofrecer comida a las deidades negras es nutrir nuestras almas y evocar protección. Todos los elementos y etapas que constituyen las ofrendas de la cocina sagrada expresan deseos comunes a todas las personas, tales como tranquilidad, paz, salud, prosperidad, riqueza, buena suerte, amor, longevidad.

Además, como es bien sabido, las deidades africanas, o simplemente los Orixás, representan fenómenos de la naturaleza, reflejando una cosmología que comprende la inseparabilidad del cosmos, de la naturaleza y de la experiencia humana. Una integridad interdependiente y en equilibrio. Por lo tanto, en el Candomblé, se adora a los espíritus de la naturaleza. Así, la práctica de ofrecer comida a los dioses es una forma de conectarse con la naturaleza, que requiere tranquilidad, una reconexión con los ciclos naturales de la vida. Y para aprovechar al

máximo estos elementos naturales, este encuentro con el poder vital, necesitamos hablar con la naturaleza y extraer de ese vínculo la fuerza que cada ser vivo tiene para ofrecernos.

En los dos días del encuentro en la cocina abierta del Instituto Yvy Maraey, los ingredientes, la preparación colectiva de alimentos, la música y los mitos sobre los Orixás completaron esta acción participativa que finalmente ofreció comida a los dioses, pero también alimentó a los nuevos amigos y colaboradores. A diferencia de la cocina sagrada ritualista o de la cocina de los terreiros, dirigida y, por lo tanto, bajo la responsabilidad de los *ekedis*, que generalmente son los ancianos de la comunidad, me comprometí a compartir el lado permitido de los rituales sagrados, que cuentan también con una serie de tradiciones ocultas, disponibles solamente para los iniciados. Se hace esencial el cuidado y la atención en cada una de las etapas de la preparación de las ofrendas en la cocina sagrada, ya que la negligencia puede ocasionar problemas futuros con el Orixá.

El taller de comida sagrada fue un recorrido artístico construido simbólicamente a partir de los alimentos que forman parte de la cultura de las comunidades religiosas. Una cultura basada en la oralidad, en la que la comida ofrecida a las deidades es también una vía de aprendizaje e intercambio de conocimientos entre los practicantes de Candomblé.

Esta conversación surgió del deseo de repensar algunos hechos y situaciones que ocurrieron en la residencia cinco meses después de su conclusión. También tenía como objetivo registrar algunas emociones y recuerdos que todavía estaban dispersos.

**María Isabel Rueda** propuso una dinámica de preguntas relacionadas con el libro *¿Hay un Mundo por Venir? Ensayo sobre los Miedos y Fines*, de Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, que casualmente estábamos leyendo los tres en ese momento.

**Leonardo Remor** sugirió que además de las respuestas, deberíamos hacer comentarios y digresiones. Y que pensáramos en esta escritura colectiva como un recurso de autocuidado.

Y a mí me cupo dar el puntapié inicial.

**Denis Rodríguez:** María Isabel quisiera comenzar nuestro trílogo contándole sobre una situación que sucedió durante la residencia, pero antes de eso quiero compartir con ustedes un fragmento del hermoso texto de Emmanuele Coccia, *Mente e Matéria ou a Vida das Plantas*<sup>10</sup>, con el deseo de crear un marco para nuestra conversación,

“(…) es estando frente a las plantas que se nos hace necesario preguntarnos qué es un ser vivo

y qué significa estar en el mundo. Es observando y estudiando las plantas como podremos comprender de qué es realmente capaz la mente y qué puede hacer el espíritu. Demuestran una indiferencia soberana: a nuestro mundo de hombres, a la cultura de los pueblos, a la sucesión de reinos y épocas del espíritu. Pueden ser muy elegantes, pero no siguen la moda. Sin embargo, ningún otro ser vivo contribuye tanto como lo hace a la calidad estética del cosmos.

Parecen ausentes, como blindadas en su sueño químico. No tienen sentidos. Pero no es una cerzón: nadie más que ellas se adhieren al mundo que las rodea. Están constantemente expuestas al mundo y a su propio ambiente. No necesitan órganos sensoriales porque, a diferencia de la mayoría de los animales superiores, no tienen una relación selectiva con el mundo a su alrededor. Son la vida en exposición global, en absoluta continuidad, en absoluta comunión con lo que las circunda. Por eso no necesitan moverse. No moverse significa adherirse completamente a cuanto sucede y a lo que las rodea. Una planta no es separable del mundo que la recibe. Es la forma más intensa y paradigmática de ser-en-el-mundo“.

Pensé que era importante reproducir este texto de

Coccia para introducir el episodio de la tala del eucalipto realizada por el residente Rumen Dimitrov, material con el que produjo las dos instalaciones presentadas al final de la residencia. La muerte del eucalipto generó un gran malestar entre los residentes, especialmente entre los dos provenientes del hemisferio norte, que durante la cena de la noche de la caída del árbol usaron palabras fuertes como asesinato, negligencia e inconsistencia de los coordinadores del programa por permitir tal acto. Laura Cattani, del dúo Ío, fotografió el tronco caído momentos después de la tala. En estas imágenes, la médula vegetal se parecía a una arteria abierta de un color rojo intenso. La argumentación de los artistas escandalizados gravitó en torno a una especie de denuncia ecológica radical, de un daño irreparable al medio ambiente y, por lo tanto, inaceptable en una residencia que pretendía discutir las ambivalentes y sensibles relaciones en el ámbito de Arte y Naturaleza. No se hizo mención a la metafísica vegetal presente en el pensamiento de Coccia, ni a nuestra evidente demanda de nutrición, que nos hace matar y dominar todas las especies de plantas y árboles, ni el hecho de que los árboles son parte de nuestra cultura, en términos arquitectónicos, de paisajismo, de mobiliario, etc. Me gustaría escuchar tus comentarios sobre este breve enfrentamiento que ocurrió al comienzo de la residencia.

**Maria Isabel Rueda:** Un pájaro estrelló violentamente esta mañana en mi casa contra la puerta de vidrio que me permite ver el hermoso jardín en el que vivo, mientras tomaba mi café en el desayuno. Estaba admirando la humilde belleza del amanecer. Y un pájaro murió. No detectó el límite, transparente, engañoso.

Lo enterré al lado de la mata de coca que está creciendo de forma extremadamente lenta en el mismo jardín que me deleitaba esta mañana mientras tomaba café.

Justo al lado está enterrado Norman, mi adorado gato. Murió hace dos años de sida felino al igual que mi mejor amigo Wil, que no está enterrado en mi jardín.

Me deleito pensando que algún día mascaré las hojas de coca que me regalará el árbol y absorberé un poquito de mi gato y del pájaro muerto.

¿Quién domina nuestros límites cuando nos son invisibles? ¿Quién los custodia?

¿Dónde empieza la planta y termina el humano y comienza lo muerto y termina lo vivo?

Todo está inescrupulosamente interconectado. Somos el pájaro, el vidrio, la muerte, el café, la hoja de coca, el gato, la tierra y la mujer que mira el hermoso amanecer.

Toda ética que aplicamos hacia nosotros mismos debe contemplar el vuelo de los demás. No

podemos pasar a través y salir ilesos.

Mi pregunta:

Un humano derribó un antiguo eucalipto y diseñó una gran silla. ¿Qué humano ocupará semejante puesto? Háblame un poco cómo imaginas el humano por venir... ¿se habló de eso en la residencia? ¿Éramos los residentes y los invitados mismos una apuesta? ¿En qué sentido?

**Leonardo Remor:** ¿El humano por venir? El otro por venir es un mundo. Un mundo sin nuestra presencia. Un mundo nuevo después de nuestra lenta auto-extinción. Es justo que después de haber extinguido tantas otras especies animales, vegetales, minerales... nos extingamos. El auto-extermio como una cura del planeta.

La silla de Rumen estará vacía y no habrá nadie capaz de reconocer esta forma. La silla todavía es el eucalipto. Y seguirá – como todo y todos – en un proceso continuo de transformación. De la madera al fuego, de las cenizas a la tierra. Afortunadamente, todo se descompone. Alimento para las vidas por venir.

Recientemente participe en el segundo *Sensing Salon*<sup>11</sup>, con Valentina Desideri y Denise Ferreira da Silva, un programa que utilizo el *Reiki* como una técnica para la expansión de las posibilidades de las prácticas artísticas.

En un momento dado, el grupo decidió canalizar las energías vitales del Reiki hacia el calentamiento global. Luego leemos el texto *On Heat*<sup>12</sup>, en el que Denise nos invita a pensar en cómo los cambios climáticos corresponden a la explotación extensiva e intensiva de los recursos, desde las materias primas hasta los medios de producción, incluida en esta perspectiva la energía interna de los esclavos africanos y de las tierras indígenas, que existen ahora en forma de capital global.

Después de una sesión de auto práctica, vislumbé, y entendí, el calentamiento global como un proceso de auto-curación del planeta.

La escritura puede ser esa herramienta que haga conscientes nuestras experiencias, ampliando nuestra comprensión acerca de lo que vivimos. ¿Qué tal usar este espacio, estas líneas, para además de compartir, promover la curación de algunas de las experiencias vividas durante la residencia?

**Denis Rodríguez:** Todavía sobre la silla, añadiría que muchos otros seguirán ocupando este lugar, María Isabel. De ellos, pocos sobrevivirán a la larga vida de la silla de eucalipto. El *ecocidio* practicado exige la urgencia del activismo, de las afirmaciones éticas sobre un mundo en el que los pensamientos cercanos a menudo ocupan posiciones adversas. El activismo practicado en la mesa del comedor, en la mesa

del bar o en las estrechas burbujas algorítmicas de las redes sociales rara vez alcanza a los verdaderos adversarios que continúan aplastando logros y derechos, y practican el *ecocidio* a una escala masiva, como el degradante, triste y verdadero crimen denominado “*Día del fuego*”<sup>13</sup>, practicado hace menos de dos meses en el norte de Brasil. Sin embargo, no estoy argumentando que no valga la pena militar por la vida de un único árbol, pero me pregunto si la interrupción de esta vida pudo contribuir de alguna forma a la expansión del pensamiento y la creación artística. Esto me parece la reflexión central ... Lo que también es evidente es la transparencia de la subjetividad de cada artista en las obras en la naturaleza o con la naturaleza, ya que aportan sus creencias y experiencias en el momento de influir y de relacionarse con ella.

Sobre si los residentes e invitados fueron una apuesta y en qué sentido, por supuesto, incluso aunque yo no lo quisiera, lo sería. Reunir a personas en un mismo lugar durante un corto periodo de tiempo siempre es una apuesta. Juntar amigos en una fiesta es otra apuesta. Viajar con un grupo de personas también es una apuesta. En todo momento lidiamos con los límites visibles e invisibles de las personas, con los límites conocidos y desconocidos, que serán revelados a lo largo de la trayectoria común. Me encantan las estrategias que fomentan

la circulación de una variedad de narraciones, de puntos de vista, que consolidan la comprensión de la multiplicidad de verdades sobre un mismo fenómeno.

¿Y qué genera más conversación el consenso o la disidencia? ¿Con quién aprendo más? ¿Con las personas más cercanas a mí con quienes comparto las mismas ideas? ¿O con aquellos que son diferentes y me presentan nuevas posibilidades? Organizar una residencia es vivir con lo diferente y, a menudo, sorprenderse por las diferentes reacciones ante una misma situación compartida. Puede ser doloroso y dejarte vulnerable, ya que no existe una fórmula mágica y quizás sea a través del fracaso que se llegue al aprendizaje. Esta situación un tanto límite de tener que residir en el juego y, como apuesta, percibir que el gran esfuerzo de reunir a estas personas puede no haber valido la pena. ¿O quizá sí valió la pena? Este frágil equilibrio de poner en práctica los deseos en acción, lo pensado/planeado ... en hechos y, de repente, verse atropellado por los propios sueños, en una especie de concreción caótica de lo idealizado, o simplemente en el flujo de la vida. Sentirse impotente y frustrado en un momento que idealmente debiera ser de regocijo. Al mismo tiempo algo nuevo siempre se crea en estos encuentros, por malos que sean, no importa cuán nefastas hayan sido las experiencias, han insertado un nuevo dato en la conciencia de cada uno. Propiciar

encuentros y nuevas asociaciones es el lado ultra positivo de las apuestas. Lo negativo es darse cuenta de que este otro por quién estamos apostando, y a quien queremos conocer, viene con juicios hechos de antemano, insensible a las diferencias culturales, sociales y estructurales, en resumen, a las diferencias formadas por las trayectorias, recuerdos y emociones con las que cada uno carga. Además de en la identificación, también creo en los pactos de convivencia colectiva.

A raíz de lo que acabo de contarte, palabras que, de alguna manera, responden también a la propuesta de Leo de auto-curación, me gustaría continuar insistiendo en ese punto de la diversidad en la interpretación de la experiencia frente a un mismo fenómeno, y traer a la conversación nuestra visita colectiva al Templo de la Magia un desvío que produjo terribles consecuencias para casi todos los visitantes. Me gustaría usar tu hermosa imagen de los límites invisibles para hablar sobre esta visita. Aquel día, se revelaron biografías ocultas de residentes y visitantes. Tal vez Leo y yo hayamos sido los más perjudicados con la confirmación de la predicción del robo y la pérdida de materiales, así como de la reiteración del trauma, ya que en Brasil somos blanco frecuente de acciones violentas. Al mismo tiempo en que, en nuestro trabajo de artista, este lado subjetivo, intuitivo y mágico, esa conexión con

lo no racional es esencial y enriquecedora. ¿Le gustaría conocer sus impresiones, percepciones y puntos de vista sobre ese día? Me pregunto si, de alguna manera, cargaste por algún tiempo y por cuánto, con lo que allí se reveló, llevaste. ¿Cómo te sitúas a ti mismo ante la magia y la clarividencia? ¿Qué pasa si la receta de la bruja cura tu migraña? Y finalmente, María Isabel, residiendo hoy aquí en Madrid, percibo cuánto nuestra vida diaria en América del Sur está impregnada de las ideas de buena energía y mala energía, cómo gravitamos hacia estas polaridades y cómo estamos sujetos y nos sujetamos a ellas. ¿O no? Queremos escucharte...

**María Isabel Rueda:** Podemos entonces empezar a hablar de un antropocentrismo invertido<sup>14</sup> donde podríamos permitirnos incluir también, el reino de lo sobrenatural, ya que podría decirse que este también pertenece a una epistemología no antropocéntrica.

En un mundo que actualmente enfrenta los efectos irreversibles de la destrucción humana de los recursos naturales, un enfoque hacia “todas” las dimensiones descartadas por el pensamiento occidental hegemónico de biopolíticas capitalistas, donde lo que prima es la producción y la acumulación, resulta acertadamente pertinente tomar en consideración la participación activa de estos otros reinos.

Como respuesta a tu pregunta....



¡Si! la receta de la vidente ha resultado una solución efectiva a mis migrañas.

**Denis Rodriguez:** ¿De verdad? ¡¡Qué maravilla!!

Pero ¿no hablaste de tus impresiones, percepciones y puntos de vista sobre ese día fatídico? Estoy curioso y sigo preguntándome si de alguna manera lo que se reveló allí lo llevaste por algún tiempo y ¿Por cuánto? ¿Cuáles son tus relaciones con las prácticas mágicas y la clarividencia? ¿Estás interesada en el campo de la magia?

**Maria Isabel Rueda:** Bueno... la visita al templo a diferencia del resto del grupo me resultó bastante interesante y de una gran belleza estética.

La sala del amor con los cuarzos rosa en las paredes donde nos recibió la vidente me pareció bellísima, alucinante, me sentí en el set de una película de Almodóvar. Desde niña he tenido contacto con otras dimensiones y en esta etapa de mi vida encuentro fascinante la comunicación con el mundo mineral, así que para mí estar ahí con todos esos cuarzos fue fabuloso. La lectura del futuro no me resulta tan interesante pues me aburre un poco saber lo que puede pasar, sin embargo, escuché atenta a la vidente y seguí sus recomendaciones para mejorar mis migrañas con la grata sorpresa que me han funcionado.

Gran parte de mi carrera como artista y mis intereses como curadora están relacionados a una búsqueda personal de intentar comunicarme con otras dimensiones, intentando relacionarme a otro nivel con el mundo animal, vegetal y mineral. En el camino me he relacionado con muchos artistas y he recuperado su trabajo y sus visiones escribiendo parte de la historia oculta del Arte Colombiano a partir de entrevistas y diálogos con artistas que comparten mi visión como Norman Mejía y Álvaro Barrios por citar algunos, donde establezco fuertes conexiones entre el arte conceptual en Colombia y el espiritismo. He cuestionado el género del retrato y el autorretrato a partir de la mimesis de mi cuerpo con el entorno natural, a través de las pinturas murales de la ruina del castillo de Norman Mejía, un artista muy reconocido en la escena de los años ochenta en Colombia, que decidió aislarse de la sociedad y del mundo del arte en su casa en Barranquilla.

Mi trabajo se ha situado dentro del imaginario del gótico tropical, desde donde he redefinido y ampliado el género, que en un comienzo solo se asociaba a grupo de Cali con quienes mantuve una estrecha relación (Luis Ospina y Carlos Mayolo), Andrés Caicedo se suicidó muy joven, así que no llegué a conocerlo, pero devoré sus libros cuando fui adolescente.

He abierto agujeros de gusano conceptuales

y conectado dimensiones en el espacio tiempo en mis curadurías, así suene un poco a ciencia ficción (la cual me interesa muchísimo, acabo de editar una publicación con La Usurpadora y Jose Sanín titulada infinito incorporado).

En una de las últimas muestras que he curado con La Usurpadora: Universos Desdoblados, tuve la oportunidad de incluir el trabajo de una de las artistas invitadas a la residencia: Miriam Simun, con quien comparto muchísimos intereses y con cuya obra he conectado a nivel conceptual y espiritual gracias a nuestras charlas en el instituto.

Así que voy incorporando en mi pensamiento a las ideas y personas con quien me voy relacionando y aprendiendo en el camino.

Respecto a la energía positiva y negativa pienso que el separarnos de la unidad generó la dualidad que tanto nos atormenta, pero que precisamente nos hace humanos, y que en su contraste es la fuente de toda creación. Así que esta polaridad pienso es mucho más interesante si empezamos a observarla como un simple testigo.

Me gustaría saber en su caso personal qué considera que hace a una persona vidente.

**Denis Rodríguez:** De hecho, el templo del amor es un delirio lisérgico, o más bien todo el Templo de la Magia. Tal vez porque no tratarse de un lugar sectario,

sea ese pastiche ecuménico, un gran *collage* de religiones y culturas.

Hasta la adolescencia estudié en una escuela católica, pero el espiritismo y las prácticas místicas siempre estuvieron presentes en mi casa. Tarot, lectura de los posos del café, *I Ching*, el 'juego del vaso', los libros de Kardec, así como una enorme estantería con literatura de *Seicho-no-ié*. Esa secta religioso-filosófica que enfatiza la gratitud y el pensamiento positivo, ¿Hay *Seicho-no-ié* en Colombia? Esta religión fue traída a Brasil por los japoneses y Sao Paulo hasta la década de 1950 fue la ciudad de América que recibió más inmigrantes oriundos de Japón.

Desde niño, he observado la búsqueda espiritual de mi madre, que experimentó diferentes creencias y hoy vive sus propios dogmas, pero sigue el pensamiento de *Seicho-no-ié*. Alguna vez fue católica, espiritista, umbanda, evangélica, budista... quizá estoy olvidando alguna otra experiencia espiritual por la que ella ha pasado. En esas andanzas conocí muchas personas dedicadas a la vida espiritual, muchas decían que habían sido elegidos, pero pocas fueron capaces de acoger, cuidar, iluminar nuestra búsqueda de significado a este sentimiento recurrente de impotencia, de falta de recursos, a veces de salud e incluso de lenguaje. delante de lo absurdo, de los delitos, de las desgracias y de

la violencia cotidiana. Me encontré con mucha gente falsa y aprovechada en ese viaje. En mi adolescencia me encontré por primera vez con la clarividencia, tuve una amiga portuguesa, Dulcimara Martins Leal, que era sensible y podía anticipar hechos. En esa época estábamos muy unidos y compartíamos muchas de las experiencias místicas que ocurrían en mi casa. Con el tiempo, aprendí a conectarme con la gente. Y comencé a leer los posos del café, el *I Ching* de manera más intuitiva y teniendo intuiciones durante el ‘juego del vaso’. Hasta que comencé a tener sueños premonitorios, visualizando eventos que se confirmarían a lo largo de los días. Una noche soñé que un ser querido se despedía de mí y me daba instrucciones sobre qué hacer después de su muerte. A la mañana siguiente no escuché el sonido del despertador. Y cuando me levanté, encontré una nota en la mesa del desayuno que me informaba de la muerte de este pariente que acababa de encontrar en el sueño. Fue un *shock*, tenía 13 años. Desde entonces soy muy susceptible a las predicciones, por lo que creo que quienes las practican deben tener mucho cuidado al revelarlas.

¿Qué es lo que hace a uno vidente? ¿Qué me hizo vidente? ¿Y qué me apartó de este camino? Nunca pensé mucho en ello ... tal vez el hecho de que no me gusta la autoridad que suelen tener los gurús religiosos puede haberme apartado de ese camino.

Me asusta el patriarcado titulado como liderazgo espiritual. Y abomino de dogmas y verdades universales. Acerca del maestro Tala del Templo de la Magia, un enigma... pero adivinar que alguien será robado en Brasil, yo no lo llamaría clarividencia, solo diría una redistribución de la violencia cotidiana y ancestral.

**Leonardo Remor:** Me sentí bastante incómodo en la visita al Templo de la Magia. Desde pequeño me siento muy atraído por ese universo oculto. Mi abuela, además de excelente cocinera, también sana el decaimiento (*benze de mingua*). Aprendí con ella a curar con las manos, para quien no sabe, el decaimiento llega cuando estamos deprimidos (*jururu*). Es un desánimo que puede hacer que dejes de comer y hasta secar una planta. Según el diccionario, la *mingua* es “la falta de lo esencial”. Se hace indispensable cuidar, restaurar y mantener nuestro ánimo.

Por otro lado, la iconografía mística de las tiendas esotéricas me aleja de ellas... No me reconozco en esas imágenes y objetos. Una representación carente de interés... Y allí en aquel complejo de templos a tantos dioses, vi esa estética reproducida. Para mí, un auténtico parque temático religioso, levantado con plástico y cemento. Tantos iconos, tantos símbolos... Una gran simplificación y reducción de tantas culturas, llenas de sus particularidades y

orígenes. “Tenemos, no sé cuántos templos... Recibimos a no sé quién, famoso jugador de fútbol...” No acepto la magia como solución instantánea de los problemas – o diagnóstico. Para mí esas prácticas son de autoconocimiento y de compartir.

Nada más tedioso que ese ser superior con poderes de ver el futuro: usted va a viajar, usted va a ser atracado, usted va a morir... Desconfío y entro en un templo de esos con todas las prevenciones. Cuando veo ese lugar hecho todo de cuarzo rosa, no puedo dejar de pensar en la minería, en la explotación intensiva de los recursos, en el dinero y el beneficio a cualquier precio... Para mí, las piedras están en un lugar equivocado. Su sitio es debajo de la tierra. Mi templo está en la cascada, debajo de un árbol.

Creo en la magia ancestral de nuestras abuelas. La sanadora con la casa siempre llena. Acogedora en su humildad, te quita el decaimiento y además te ofrece para comer. Y si ofreces dinero será una ofensa. Ese trabajo se paga con cariño, con un regalo de corazón, con las flores que crecen espontáneas en tu patio. Juntos sostienen y mantienen la vida. Compartir, sumar, multiplicar. Creo en la magia de plantar yuca, que de su tronco sacamos muchas mudas, y de cada muda crecen muchas raíces que alimentan a toda la familia. Creo en el poder de escuchar el propio cuerpo, en el respeto al tiempo de la respiración.

**10** COCCIA, Emmanuele. *Mente e matéria ou a vida das plantas*. <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf>>.

**11** *The Sensing Salon* expande las ideas del arte a través de las artes de la curación, caracterizadas por un taller para la práctica de prácticas curativas. El acto de curación, como el arte, es práctico. Es algo que se hace y que promueve la restauración, el bienestar. El trabajo colaborativo de *The Sensing Salon* explora la curación como una forma de arte, una práctica de sentir y dar sentido que también incluye estudios, pensamiento crítico y experimentación que alcanzan niveles más profundos de existencia.

**12** FERREIRA DA SILVA, Denise. *On Heat*. <<https://canadianart.ca/features/on-heat/>>.

**13** En agosto de 2019, los agricultores en el estado de Pará, en la Amazonía, coordinaron, a través de grupos de WhatsApp, una gran quema en el estado que se llamó “día del fuego”. La fiscalía de Pará el 8 de agosto de 2019, había presentado en Ibama una carta en la que advertía sobre las quemaduras planificadas en Pará,

advirtiéndole que la manifestación de los agricultores, si se llevara a cabo, causaría graves violaciones ambientales que podrían, incluso salirse de control y evitar la identificación de autoría individual. Los actos previstos en la denuncia fueron consumados y, a partir del 10 de agosto, Brasil y el mundo vieron arder a gran escala parte de la selva amazónica de Pará, incendios que el 11 de agosto fueron observados y registrados por satélites de la NASA. Fontes: <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/10/fazendeiros-e-empresarios-organizaram-dia-do-fogo-apontam-investigacoes.shtm>>; <<https://www.natgeo.pt/meio-ambiente/2019/08/amazonia-arde-como-nunca-culpa-e-da-desflorestacao>>.

14 YOURCENAR, Marguerite. Introduction to Caillois, *The Writing of Stones*, xii.



**Michelle Sommer:** Desde Edward Muybridge hasta Jean Cocteau y Béla Tarr, el caballo es un elemento vivo que ocupa un lugar central en las narraciones imaginarias. Cuenta la historia de los pensadores occidentales que Nietzsche lloró y guardó silencio, durante diez años hasta su muerte, cuando se encontró con un caballo que se negó a caminar, agotado, que soportaba inmóvil los maltratos de su dueño.

En el contexto de la residencia, en un espacio rural de relativo aislamiento de la ciudad, de la exigente conectividad de la web - ¿cuáles fueron los impulsos - si fueron nuevos u otros- que no eran habituales en el trabajo del dúo para las exploraciones poéticas provenientes del entorno material y psíquico, en este espacio y tiempo específicos?

Entre huesos de animales y piedras en su naturaleza muerta y el encuentro con animales, específicamente el caballo, en su naturaleza viva; ¿Cuáles fueron los desafíos encontrados en la proposición y realización de los trabajos, e incluso la potencia de lo que quedó solamente como proyecto para futuros desarrollos y no llegó a realizarse?

**Io:** El pensamiento poético rara vez es un río, un todo que fluye coherentemente hacia su destino, sino algo más cercano a una vasija rota que queremos reparar. En algunos casos, los fragmentos tienen uniones obvias, en otros están conectados de manera en-

gañosa (tal vez mezclados con fragmentos de otra fuente) o incluso irremediadamente perdidos. Con el tiempo, a veces nos apegamos a este aspecto precario, a las marcas (como el aprecio que tenemos por ciertas cicatrices), a un todo que se sabe que falta y, en su estado incompleto, convoca nuestra imaginación a la existencia. Este texto sigue el proceso de reconstitución del pensamiento poético que originó tres trabajos, que circundan la materialidad aparentemente simple de piedras y huesos, desarrollados en febrero de 2019, en la residencia de artistas Kaá, presentada de manera episódica y fragmentaria (en un intento paródico de reproducir la lógica del pensamiento). Las obras sirven de índice para reflexionar sobre la *poiética* artística, una cierta dicotomía entre el arco de tiempo de los ciclos y el presente epidérmico actual, y los diversos escenarios inherentes (y a menudo sumergidos) en sus decisiones.

No es infrecuente en la zona rural Gaucha que haya, cerca de las casas, una especie de capilla minúscula que custodia al santo o santa de devoción familiar. Protegidas de la intemperie, las estatuas parecen no estar prestando un servicio de orden metafísico, sino más bien atentas y curiosas a un mundo percedero que las rodea. En la vida cotidiana de la residencia Kaá, en nuestras andanzas, recorriamos la casa principal y veíamos, en los huecos de una pared lateral, huesos como fémures de ca-

ballo, quijadas de vaca, cabezas de perro, dispuestos como piezas de un retablo pastoral o alineados como una procesión.

Estos huesos evocan, sobre todo, un altar, pero que, en lugar de distanciamiento reverente, invitan a tocar, a la práctica de la osteomancia. Oriunda de una tradición difusa (los babilonios, los árabes y los chinos la practicaron), la osteomancia permite la adivinación por medio de la observación de los huesos de ciertos animales, a menudo domesticados.

En un pensamiento mágico, es coherente la comprensión, originada en la antigüedad, de que los animales de labor, y que a menudo sirvieron como protección, guardan por alguna razón misteriosa la manifestación del futuro en su interior. En Rio Grande do Sul, esta tradición parece sufrir pseudomorfosis<sup>15</sup> a través del Juego de la Taba que, como el de los dados, se basa en los diseños de la diosa Fortuna. En el cuento *Juego de Taba (Jogo de Osso)* de João Simões Lopes Neto, una apuesta tiene como premio a una mujer o un ruano (caballo cuyo cuerpo es blanco o blanquecino, con manchas oscuras) y hace del hueso una herramienta de predicción y heraldo del destino<sup>16</sup>.

Si, para nuestra sensibilidad contemporánea, la Capilla de los Huesos de Évora, con sus paredes cubiertas de huesos y calaveras, ocupa el espectro de lo macabro, es importante recordar que

la vida campestre de América del Sur tiene en los huesos de animales resecas por el campo un elemento de su sintaxis, el blanco calcáreo del hueso que puntúa las distancias en el campo. Hay, cerca de la residencia Kaá, una parcela del Ayuntamiento de Porto Alegre transformada en un santuario, donde llevan caballos rescatados de situaciones de maltrato (y donde, a su debido tiempo, mueren). Este proceso se ve tan naturalmente que, en una ocasión, cuando Laura<sup>17</sup> mencionó su fascinación con estos huesos a un trabajador de una propiedad vecina que trabaja en la doma de caballos, éste rápidamente salió cabalgando en dirección al campo y regresó con un gran saco que contenía una osamenta, procedente de un animal muerto de viejo, del que incluso sabía el nombre.

En un pensamiento que era común entere los egipcios y los sumerios, estos huesos, antes de ser signo de muerte, nos indican un ciclo (COHN, 1993, p. 15-83), como si la mortalidad de ser consistiese en enfrentar la inmortalidad. de la pampa (por supuesto, en nuestro distópico 2019, creer en la inmortalidad de un ecosistema es un acto de fe). Entonces, cuando manipulamos la agradable textura de un fémur equino, el hueso parece invitarnos a una contracción entre el final y el comienzo de un ciclo.

En febrero de 2017, Laura cayó de un caballo y se fracturó el hombro en cinco partes. Como es

propio de los accidentes, el “se” es una partícula tan fundamental como irrelevante. Fundamental para crear conciencia de que pequeñas variaciones en los eventos tendrían consecuencias muy distintas, irrelevantes porque esta percepción es incapaz de alterar la realidad, pero sin embargo es fundamental en la ficción. En un campo mullido y verde, Laura cae con precisión sobre una roca escondida. La recuperación es un proceso lento, doloroso e impregnado de angustia (¿será necesaria la cirugía? ¿Los tornillos unificarán la fractura? ¿Se recuperará el movimiento?) Y siempre es muy difícil de evocar. En su repetición aburrida, cada día no aporta resultados sustanciales en relación con otro: es como si la memoria tuviera un especial aprecio por desvanecer la monotonía de este proceso, compactándolo en unos pocos eventos esquemáticos.

Pero en otra instancia, estos eventos se convierten en símbolos. Aunque existen desde hace más de un siglo, nuestra fascinación por los rayos X aún no ha acabado. Por el contrario, parece renovarse con la incorporación de nuevas tecnologías, como la resonancia magnética, en la que es posible una sofisticada acumulación de perspectivas de un hueso astillado. Cuando alzamos nuestra radiografía contra la luz, inevitablemente pensamos en el destino de la vida, y cierta dimensión genealógica subyace en nuestro inconsciente estético, las calaveras hechas de

mosaicos en Pompeya; la procesión de la Danza Macabra y las Vanitas oscilan en la punta de nuestros dedos.

Esta serie de pensamientos y pequeños fragmentos, de un todo que sabemos que es mucho más complejo, es un índice de la noosfera en la que estuvo inmersa nuestra experiencia durante la residencia y de la que nacieron algunas obras. El título de estas solo surgió meses después de su concepción. Nombrar una obra es una parte importante, para Ío, del ritual de iniciación que marca el paso del trabajo del mundo de las ideas al del arte.

La asociación del nombre con la existencia misma del ser es un concepto que aparece repetidamente en varias culturas y creencias. En la mayoría de los ritos iniciáticos, el iniciado recibe un nuevo nombre, distinción y reconocimiento con el cual pasa a tener una pertenencia grupal [...]. Para Ío, también, los nombres son una especie de soplo que anima las cosas de la realidad hacia el mundo del arte. Por lo tanto, nuestros trabajos son siempre bipartitos, en lo que entendemos como dos manifestaciones de la misma entidad: una en el espacio-tiempo (la apariencia que tienen), el otro en la semántica del lenguaje (el nombre que reciben). Por su relevancia, el dar nombre a un trabajo es un



acto cuidadosamente evaluado y, muchas veces, su elección pasa por un largo proceso, cuyo resultado determinará la dirección del trabajo en sí (CATTANI, 2018, p. 116-117).

Las obras recibieron una numeración cronológica y un subtítulo entre paréntesis. N<sup>o</sup>. 1 (Ad instar)<sup>18</sup> y N<sup>o</sup>. 2 (Idem per idem)<sup>19</sup> es una obra que veremos más adelante, N<sup>o</sup>. 3 (Ad hoc). Los títulos son la apropiación, quizás paródica, de un universo jurídico inestable que viene impregnando nuestra experiencia y contamina el proceso artístico.

N<sup>o</sup>1 es un proyecto de escultura que proviene de observar las raíces de algunos árboles en la región que, a través de la introducción de conceptos de la historia del arte, vemos como barrocas. Esta escultura propia para instalación se compone de una combinación de fémur y tibia equina ligeramente alargados y retorcidos, en metal (aún indefinido), que se adentra en la tierra y serpentea en su interior, emergiendo eventualmente de cinco a siete veces por cada docena de metros, en medio de la vegetación (Figura 2).

Para un espectador, el número 1 se presenta como una especulación, donde el acceso a lo visible contribuye a la proyectividad de la totalidad.

La antítesis es explícita, ya que las raíces son fundamento e instrumento de la superviven-

cia de los árboles. En la medida que replicamos su identidad, fusionándola con huesos metálicos, hay un cambio hacia la ironía, “[...] mostrar cómo algo no corresponde a su propio concepto sin, por ello, estar obligado a proporcionar una determinación conceptual normativa” (SAFATLE, 2015). Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano: la esencia de las religiones*, nos indica que la muerte se asocia comúnmente con una naturaleza dual, de paso (punto final) o renovación (reinicio) (ELIADE, 2010, p. 159-160). Esta opinión es corroborada por Edgar Morin, quien afirma que:

En la conciencia arcaica, donde las experiencias elementales del mundo son las de las metamorfosis, de las desapariciones y reapariciones, de las transmutaciones, toda muerte anuncia un nacimiento, todo nacimiento procede de una muerte, todo cambio es análogo a una muerte-renacimiento [...]  
(MORIN, 1997, p. 109)

N<sup>o</sup>1 estructura su poética en las tensiones del juego entre las pulsiones de Eros y Thanatos. El caballo es un símbolo ancestral de poder y velocidad, un compañero silencioso y fiel en la soledad del ser humano, y asociado con una cierta idealización de una naturaleza no corrompida por los males de la

civilización. Mitologías y tradiciones, diversas como las del Oeste norteamericano, las de Sudamérica<sup>20</sup>, las estepas mongolas, entre muchos otros ejemplos, están inmersas en este imaginario en el que la ontología de lo humano se funde al caballo, como una metonimia de la naturaleza.

La más devastadora fuerza beligerante de la historia humana fueron los mongoles. Ocho siglos después, y especialmente los horrores del Holocausto en la Segunda Guerra Mundial, nos traen un cierto olvido de las inconcebibles crueldades cometidas por ellos. Dos elementos hicieron de esta misteriosa gente esteparia algo similar a deidades de la destrucción: el arco compuesto, un secreto militar de construcción estrechamente guardado, que permitía al arco un alcance superior a cualquier otro; y el uso simbiótico del caballo (WHITE, 2013, p.147). Estos guerreros, de los que cuentan que eran capaces de dormir incluso sobre sus caballos en movimiento, supieron usar la movilidad y la resistencia de estos animales para atacar y someter a vastos territorios con una agilidad excepcional.

Manipular el fémur de un caballo es una experiencia fascinante, ya que se percibe casi de inmediato la concisión de la pieza, su capacidad para resistir el estrés mecánico y su elegancia, damos por supuesto el conjunto de modificaciones en la línea evolutiva, tanto por su adaptación natural como por

la manipulación de los criadores. Recordamos el episodio narrado por Fernand Léger, en el que Duchamp, fascinado por la concisión, elegancia y eficiencia de una hélice, le preguntó a Brancusi, con tono provocativo, si podría hacer algo mejor (LÉGER, p.140). El hueso equino evoca un pensamiento análogo (se produce un reflejo tautológico en paralelo, pues pensamos intuitivamente en las cualidades escultóricas de las piezas no figurativas de Henry Moore, inspiradas en gran medida en huesos encontrados en la playa).

Finalmente, en relación con las referencias, podemos pensar en dos obras que ayudaron a articular el pensamiento poético del N°1. El primero es *Earth Vertical Kilometer*, realizado por Walter de Maria para la Documenta de Kassel de 1977 que, como se sabe, consiste en una barra de metal de un kilómetro enterrada en posición vertical, en dirección al centro de la Tierra. Desde la superficie se puede ver una pequeña parte del todo (el resto debemos proyectarlo con la imaginación). Hay en esta obra una señalización de lo insondable y del vértigo, un metal sólido que se dirige hacia el metal fundido del núcleo de la Tierra, todavía conservando misterios, y en nuestra tradición siempre vinculado a la idea de la muerte y de las penitencias humanas, el infierno de fuego y lava.

La segunda obra es *Les Bijoux, de Madame*

de Sade, de Tunga, compuesto por tres fémures alargados y circulares entrelazados, cuyos extremos se conectan en la forma de un *Toroide*. Un concepto importante para el trabajo de Tunga, y del que nos hemos apropiado en nuestro pensamiento poético, el *Toroide* no es una forma, sino un espacio de camino no lineal donde las zonas no contiguas se acercan o se tocan. La discusión que evoca no es sobre topología, sino sobre la capacidad metafórica de pensar en un hueso largo que, con cierta voluptuosidad, se sumerge en la tierra, uniendo el ensimismamiento de la muerte, la ponderación del orden metafísico y la plétora de la naturaleza como una fuerza concreta.

Reduciendo la imagen del caballo a unos pocos huesos, con la intención de alinear el campo con esta trama, - y conscientes de la naturaleza dual inherente al simbolismo de la muerte - pasamos a operar en el orden de una escritura polisémica abierta a resignificaciones que es natural de la denotación, pero también una especie de parodia de la escritura (como si, al trazar líneas de huesos, se abordara una escritura secreta).

Pensando en una genealogía arcaica, recordamos que la creación de la letra "A" por los fenicios tiene su origen en la imagen estilizada de la cabeza de un toro (al invertir la letra, los cuernos se vuelven explícitos) probablemente en referencia a un dios tauro, símbo-

lo de energía y fuerza (PASTOUREAU, 2015, p. 43). En cierto modo, la escritura permite que los fantasmas cobren vida, es una especie de asombrosa inquietud que hace que muertos hace milenios puedan ser revividos a través de la lectura.

La obra N°2 es consecuencia de las ponderaciones la poética de la obra anterior, una especie de bifurcación, porque si en el N°1 hay un desplazamiento del hueso hacia el símbolo, en el N°2 este movimiento se explícita en favor del lenguaje. Ciertas creencias animistas preponderantes en la antigüedad, pero aún vivas en el pensamiento supersticioso contemporáneo, atribuyen a cosas específicas o lugares un animus, un soplo de vida. Es natural que en los artistas que son sensibles a una línea de pensamiento alquímico, - como, por ejemplo, en el Arte Povera - sea natural pensar que los materiales tienen una carga simbólica propia, pues perciben o intuyen en las cosas una especie de vida, no es que sean animadas por un genio, sino por el lenguaje y su hermenéutica. Por lo tanto, buscan sublimar este pensamiento constituyendo una gramática propia, con valores relacionados con la transmutación, la ligereza, la conductividad, etc.

En la residencia Kaá hay una perra llamada Mel, que la mayoría de las veces está aislada de las demás debido a sus constantes ataques contra las gallinas que deambulan sueltas por la hacienda. Su

collar está unido a una guía que, a su vez, se conecta por medio de un aro a un cable de alambre que se extiende por decenas de metros, desde una cerca hasta un tejado de metal. Cuando Mel se mueve, la fricción del aro genera un sonido que se amplifica con las chapas metálicas. Esta situación evocó referencias potentes como Sísifo, por la repetición de un evento, una idea de aprisionamiento en un movimiento constante; y el telégrafo, un dispositivo hoy desatendido por el esplendor de Internet, pero que cambió la forma del mundo en el siglo XIX. Inferimos que sería fascinante si un animal detentara un mensaje claro y específico, pero ¿cuál? ¿Cómo?

Nos pareció auspicioso que el caballo constituiría un hilo conductor que unificaría el trabajo. Un hermoso caballo de una granja cercana que con frecuencia circulaba por la residencia Kaá, despertó nuestra atención. Su vigor, apostura y elegancia fueron factores importantes en su elección, pero un detalle de su pelaje fue primordial: su rostro estaba parcialmente oscurecido por una mancha blanca que evocaba un cráneo equino. Luego descubrimos que era una yegua llamada *Nevada Kan* y que tenía heterocromía (un ojo marrón y el otro azul claro).

La suma de estos factores, y las reflexiones del N°1, llevaron a que el trabajo N°2 se vuelva formalmente muy sutil:

1. Una cuerda de alambre extendido entre

dos árboles en un tramo de 33 metros donde la yegua podía correr.

2. Una yegua unida al cable por un anillo de metal unido al arnés.

3. Un cono de metal para amplificar el sonido, inspirado en la ruidosa tradición de Russolo, conectado a un extremo del cable.

4. Una serie de interrupciones en el cable hechas de un material que amortiguaría la fricción del anillo.

Este cuarto elemento fue la esencia del trabajo: elegimos usar el código Morse para que las interrupciones fuesen comunicantes. En el código Morse, las letras más simples son S (...) y O (--), un factor determinante para su uso en llamadas de socorro S.O.S (una convención que, al contrario de las leyendas que se crearon a su alrededor, no significa nada). Esta idea nos permitió formar la palabra "osso" (hueso), que no solo usaba las letras deseadas, sino que era un palíndromo. Esto permitía que la yegua emitiera la palabra mediante la interrupción del sonido mientras corría en cualquiera de ambos sentidos.

El ganado y los caballos son comúnmente tratados por los humanos, si no como mercancías, como animales de tiro (la molienda y el arado son ejemplos de su fuerza en un trabajo específico), y dentro de este uso, el N° 2 ha sido diseñado como

un mecanismo de lenguaje, en el que el poder del movimiento del caballo (con su cara de calavera) se convierte en dispositivo de un único y tautológico mensaje: hueso. Idea de esencia, muerte, permanencia a través del lenguaje. El mensaje permanece vivo mientras se continúa el movimiento a través del cable, - o se reanuda en el futuro - y habrá alguien que pueda reconocerlo como una palabra significativa.

15 Para Panofsky, el término se aplica cuando algunas figuras del Renacimiento estaban vestidas con aspectos clásicos, a pesar de que no estuvieran presentes en sus prototipos clásicos. Aunque presagiadas en la literatura clásica. "Debido a su trasfondo medieval. El arte del Renacimiento, en muchos casos, fue capaz de traducir en imágenes lo que al arte clásico le habría parecido inexpresable".

PANOFSKY, Erwin. Estudios de iconología: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1986. p. 70.

16 LOPES NETO, João Simões. Contos gauchescos. 9ª ed., Porto Alegre: Globo, 1976.

17 Este texto está escrito desde la perspectiva de Ío, el alter ego que reúne a Munir Klamt y Laura Cattani. Cuando se mencionan por separado,

se hará referencia a ellos en tercera persona.

18 "A semejanza de"

19 "Lo mismo por lo mismo" (palíndromo)

20 Vemos en el prólogo de Jorge Luis Borges para el libro El Gaucho, de José Luiz Lanuza, un relato de esta relación:

(...) un buscador de largas tierras vírgenes o de filones de oro, pero las guerras lo llevaron muy lejos, y dio estoicamente su vida, en extrañas regiones del continente, por abstracciones que acaso no acabó de entender -la libertad, la patria- o por una divisa o un jefe. En las treugas del riesgo cuidaba el ocio; sus preferencias fueron la guitarra que templaba con lentitud(...) las cuadreras, la redonda rueda del mate junto al fuego de leña y el truco, hecho de tiempo no de codicia. (Borges, 1985, p.73)

**Ane Rodríguez Armendariz:** Por lo que he tenido la oportunidad de ver en su trabajo, diría que hay una marcada presencia de elementos relacionados con los fluidos y el cuerpo, pero también hay mecanismos agudos hechos por el hombre que a menudo son una amenaza. El uso de los colores que haces,

especialmente el negro, el blanco y el rojo, también nos hace pensar en los órganos del cuerpo, la sangre y el amor. Tener la oportunidad de pasar un mes en una residencia rural significa que tienes que enfrentarte a nuevas fuentes de creación, como luz natural, sonidos, otros recursos naturales, diferentes colores y, sobre todo, un ambiente que te aleja de tu universo artístico. Estoy interesada en saber un poco más sobre cómo esta experiencia hizo (y de hecho lo ha hecho) que cambiases la forma en la que aborδας tu práctica.

**Ío:** Tenemos un interés vehemente por el cuerpo, pero no el cuerpo real, sino un cuerpo fantasmal, que siempre se inclina hacia el símbolo. Los trabajos no pretenden referirse a experiencias biográficas, sino a experiencias atávicas y colectivas (el deseo, el miedo a la muerte, el vértigo del tiempo, etc.), donde el ser es el heraldo de la especie, en espera, atrapado en el tiempo. Desde esta perspectiva, en algunos trabajos nos atrae la sugerencia o predicción de la violencia a través de sus índices: las presas, los dientes, las enfermedades y los mecanismos, que constituyen más la expectativa del acto que los acontecimientos en sí mismos: la tensión antes de la batalla, momento en que todas las variables son posibles. Existe en nuestro pensamiento poético el miedo al dolor, o el sentimiento más abstracto que sentimos al mirar cier-

tas películas de terror: el miedo a sentir miedo (así como, en otras situaciones, el meta-placer de sentir deseo). Algunos predadores tienen como principal cualidad, no la velocidad, la potencia muscular o la ferocidad, sino una cualidad casi mítica de acecho. El trabajo de lo a menudo tiene una cualidad de ruina (una estructura con alguna función que hace mucho tiempo que perdió), o la de la trampa preparada, un artefacto de pura espera.

Quizás esta atmósfera de violencia latente migrará a nuestras elecciones cromáticas. El blanco y el negro son, al mismo tiempo, antítesis de un espectro, colores simples y apremiantes (casi como señalizaciones) y, en una esfera más íntima, contracciones del día y la noche (reflejando un pensamiento dialéctico en el que el mal y el bien, la vida y la muerte no son valores absolutos, sino algo cercano a las deidades antropomorfizadas y, por lo tanto, sujetas a personalidades ambiguas). Nos gusta la reducción a los mínimos factores reconocibles de un objeto o situación (menos vinculados a la sofisticación fenomenológica del minimalismo, pero apuntando al ingenio infantil de las analogías: una escoba se convierte en un caballo, dos dedos extendidos forman un arma, etc.) Una síntesis que aún mantiene la potencia. El rojo es un chorro que emana del centro de este drama. Como si, independientemente del contexto del trabajo, otra narrativa fuera susurrada.

Nº 3 (ad hoc), un trabajo también desarrollado durante la residencia artística Kaá, ejemplifica algunas cuestiones que surgieron con respecto a la relación con el cuerpo, la amenaza, y su proceso de desarrollo nos ayuda a reflexionar sobre los parámetros de decisión de este universo poético. En el Nº 3 buscamos contraer varios aspectos de nuestra poética a partir del manantial de estímulos que nos rodeaba. Como un ejercicio autoimpuesto, nos detuvimos en elementos muy simples y corrientes y, a través de pocas alteraciones, procuramos transformar radicalmente su dimensión significante.

Un ejemplo preliminar fueron los experimentos con nidos: a partir de la observación de nidos de los pájaros de la región, elaboramos otros con una estructura semejante, pero compuestos de los diversos materiales que nos rodeaban, como estopa, serrín, agujas de pino y cabello humano. Estos experimentos, sin embargo, todavía no los consideramos resueltos como obras. En el caso que analizaremos, las piedras fueron las elecciones axiales. Primero, consideramos colocar piedras pesadas en los árboles en un punto de inestabilidad en el que las ramas o el propio tronco estuviesen doblados en dirección al suelo. Como en el infortunio de Atlas, soportarían esta penitencia, y a partir de ese punto su crecimiento continuaría, rodeando al obstáculo.

Luego, sin un objetivo definido, nos entrega-

mos al placer de empuñar piedras, ponderar sobre su peso y superficie, y arrojarlas al campo, probando su alcance. En un momento dado, establecimos un objetivo (un tronco cortado) al que intentamos acertarle. Casi todos los lanzamientos fallaron y cayeron al suelo. Esta actividad sin ninguna otra finalidad, que una habilidad, fuerza y un cierto grado de suerte para los neófitos, fue el detonante de una reflexión más profunda sobre el gesto, el significado, el cuerpo y las armas. Pero antes debemos entregarnos a cierta digresión para contextualizar la génesis del trabajo.

Vivimos en una sociedad cuyos principios morales están fuertemente anclados en el cristianismo, y esto nos afecta independientemente de las creencias individuales. En los principios de esta religión, el papel de la mujer es accesorio, como queda evidente en sus mandamientos, cuando la mujer es catalogada como un bien para no ser codiciada, como la casa, el ganado, los sirvientes u “otras cosas que les pertenecen” (Éxodo 20). En el Nuevo Testamento, el papel de la Virgen María es inexpressivo. Para nosotros, que ya hemos experimentado su liturgia y festivales populares, - el 2 de febrero, el día de Nuestra Señora de Navegantes, es una de las fechas festivas más importantes de Porto Alegre - es extraño percibir que su protagonismo discursivo se produce mediantemente unos breves diálogos:

Al ángel:

“¿Cómo se hará eso si no conozco a ningún hombre?” (Lucas 1:34).

- He aquí la esclava del Señor. (Lucas 1:38)

- “Hágase en mí su voluntad.” (Lucas 1:38):

A Dios (una oración):

- Mi alma glorifica al Señor, etc. (Lucas 1: 46-55)

A Jesús

- Hijo, ¿por qué nos hiciste esto? Mira, tu padre y yo te buscábamos angustiados. (Lucas 2:48)

- Ya no tienen vino. (Juan 2: 3)

A los hombres:

- Haced todo lo que Él os diga. (Juan 2: 5)

Es paradójico que, en el proceso de difusión del cristianismo, la madre de Jesús se convirtió en una protagonista muy importante, siendo adorada con especial fervor en la América Latina católica (aunque no en sus subdivisiones evangélicas, que son más ortodoxas en la hermenéutica de la Biblia)

Las razones para la permanencia de un mito femenino están más allá del objetivo de este texto, pero podemos avanzar que se trata de una apropiación sincrética, sobrevenida de deidades anteriores al advenimiento del cristianismo, una potencia creado-

ra vinculada a la fuerza generatriz de la naturaleza, que se mantiene anidada en la disposición de la fe a María. Esta relación se puso en evidencia durante la residencia con una visita al complejo de santuarios místicos de Mestre Tala, ubicado en la misma región. Allí, varios templos y capillas de las creencias y confesiones más diversas convergen en un culto sincrético a Nuestra Señora, representada por imágenes de Yemanyá, Isis, Themis, entre otras deidades. Reflexionando sobre el papel de esta figura femenina en nuestra cultura glorificada y despreciada al mismo tiempo (recordando que vivimos en un país donde el feminicidio es epidémico) y pensando en un pasaje bíblico de concisión dramática única en la que Jesús condena la práctica de la lapidación (castigo lento, doloroso y desfigurador impuesto a las mujeres adúlteras) y concita el furor de las turbas; y en la lamentable actualidad de un linchamiento, diseñamos el proyecto para el N° 3, con algunas posibles variaciones:

1. 7 piedras de aproximadamente 12 cm de diámetro con una superficie lisa y agradable al tacto, dispuestas en línea recta. En cada piedra está grabada una de las frases pronunciadas por María en la Biblia.

2. 7 piedras grandes y rugosas dispuestas en círculo con una superficie cortada, vuelta hacia adentro grabada con las 7 frases - configuración que



evoca rituales prehistóricos de fertilidad.

3. 7 piedras que varían de 15 a 25 cm, cada una con una frase grabada, dispuestas por el campo y que los espectadores pueden lanzar en nuevas configuraciones.

Irónicamente, reflexionamos en el N° 3 sobre la posibilidad de unificar dos flechas distintas de significado y de camino. Por un lado, el discurso como construcción (los enunciados de María y la difusión de su culto) y, por otro, la lapidación, la disolución del cuerpo. En cierto modo, estas frases escritas en la roca y emulando la solidez de los mandamientos se burlan del medio como un mensaje *McLuhiano*, y remiten a las consecuencias actuales de la proliferación del discurso religioso disyuntivo.

Por lo tanto, como una forma de cuestionar esta pulsión fanática por la lapidación (en una deliberada aglutinación de antítesis), la concepción final del trabajo tendría la siguiente configuración: en un espacio expositivo, las 7 piedras de la versión 1 quedarían depositadas en el suelo, con cierta proximidad entre sí, a una distancia de 5 a 7 metros de una pared blanca. Los espectadores pueden adoptar la postura que les parezca: mirar las piedras, manipularlas o, imaginando un cuerpo fantasma, arrojarlas contra la pared, deformándola.



**Bruna Fetter:** Desde nuestro primer encuentro, conversamos sobre cómo los procesos metabólicos de todo tipo te inspiran y están presentes en varios de tus trabajos. Me gustaría que comentaras sobre tu encuentro con los mini hornos durante la residencia y cómo el uso del calor funciona como un elemento fundamental / catalizador de estos procesos metabólicos en tu trabajo poético.

**Carlos Monleón:** Tuve mucha suerte de conocer los *minigamas*, hornos de cerámica portátiles japoneses, durante mi residencia en Ka'a, ya que encajan perfectamente en muchos de mis proyectos. Llegaron a mí a través de Tomo, un alfarero japonés local, amigo de nuestro anfitrión Irineu. Como mencionas, he estado trabajando con diferentes ideas y modelos de metabolismo, a través de diferentes procesos de escultura y utilizando diversos materiales. La comparación entre la digestión y la combustión, aunque no sea totalmente precisa, está muy difundida en varios imaginarios del “cuerpo” y en la comprensión de la fisiología y las funciones corporales en diferentes tradiciones médicas, como la medicina tradicional china. He utilizado comparaciones o asociaciones similares entre procesos materiales y biológicos en mi trabajo, rastreando la relación entre varias funciones corporales -ingestión, digestión y cognición - y artefactos tecnológicos como vasos,

hornos y memoria artificial, trabajando con materiales como arcilla, vidrio, textiles o dispositivos, almacenamiento y procesamiento de datos. Hace dos años, que desarrollé un proyecto en el que modelé hornos de arcilla con la forma de los intestinos de diferentes especies vivas, principalmente ruminantes (vacas, ovejas y cabras) que tienen intrincados circuitos estomacales con varios compartimentos. Los *minigamas* se pueden conectar entre sí y, por lo tanto, pueden convertirse en hornos de cerámica modulares, por lo que son la solución perfecta para crear el circuito de hornos que he imaginado. En este metabolismo, es la arcilla la que es procesada, digerida, literalmente a través del fuego y la combustión.

Durante mi residencia en Ka'a, me concentré en el uso de la arcilla, ya que estaba disponible en una fábrica de ladrillos cercana, con la que tuvimos la oportunidad de trabajar. Esto fue increíble, ya que la fábrica misma era un organismo de procesamiento de arcilla, ya que extraía sus recursos de la tierra, moldeaba la arcilla en diferentes unidades y la ponía en combustión con astillas de madera de los eucaliptos locales. Basado en este modelo, el ladrillo se convirtió en la célula o unidad de este metabolismo. Una unidad que se distribuye y se vuelve a montar. Algunos de los edificios del Instituto construidos por Irineu están hechos con esos ladrillos. Comencé a

trabajar con los ladrillos frescos que nos dieron los trabajadores de la fábrica, usando el exterior del ladrillo como membranas y la estructura central como esqueleto para diferentes usos escultóricos.

El objetivo era cocer estas esculturas, llevarlas de regreso al enorme horno de vagones de la fábrica e insertarlas en su metabolismo de arcilla. Sin embargo, durante la residencia, se hicieron posibles nuevas técnicas de cocción a través del horno de ladrillos que construí junto con Irineu y con el aprendizaje del uso del *Minigama* de Tomo. Cocer en estos tres hornos de diferentes tamaños y en diferentes escalas fue una experiencia increíble para mí. De lo monumental a lo íntimo. En una lógica inter-escalar, en la que se sigue la secuencia de transformaciones de materiales a través de diferentes metabolismos y en escalas crecientes o decrecientes, la que configura gran parte de mi investigación y práctica artística.

Apliqué un “análisis metabólico” similar durante mis caminatas diarias - y correrías con los perros - por el Instituto Yvy Maraey: los ciclos de la hierba, el caballo y su estiércol, hormigueros y hongos, gansos y peces, líquenes y árboles. Estos intercambios entre diferentes escalas y sistemas biológicos estuvieron muy presentes durante mi estadía. Volviendo a su pregunta sobre el fuego y la combustión... En estos sistemas de horno, el fuego es la fuer-

za transformadora que los atraviesa, procesando la arcilla cruda en sus entrañas. En este sentido, el *minigama* es la forma más íntima de cocer la arcilla, ya que requiere atención constante durante su proceso. La temperatura interna se evalúa abriendo la cámara - que tiene aproximadamente el tamaño de un estómago humano - y observando la pieza de arcilla a medida que cambia de color, hecha para estar constantemente en contacto con el fuego, sintiéndolo en la piel, alimentando su apetito de carbón y aire para elevar la temperatura o dejar que pase hambre para crear diferencias de temperatura que afectarán al vidriado creado por las cenizas.

Siento que el mes terminó rápidamente, dejando atrás muchas piezas de arcilla sin cocer ni digerir. Aunque la experiencia es algo que cargo conmigo, junto con una copia del raro y agotado manual japonés de construcción de *minigamas* que Tomo me regaló. Ahora estoy impaciente para construir mi primer a la construcción de mi primer circuito de minigamas-intestinos en los próximos meses.

**Ane Rodríguez Armendariz:** Durante la estancia en Porto Alegre, experimentaste con nuevas técnicas de cerámica, mientras dabas continuidad a la línea abierta con otros proyectos anteriores. De alguna manera, aprovechaste la estancia para madurar y trabajar diferentes formas que has ido dando a tu práctica,

siempre desde el interés de relacionar el funcionamiento del cuerpo, los órganos y, en este caso, las vasijas como metáfora. ¿Cómo crees que te ha ayudado a avanzar esta estancia en el desarrollo de tu práctica y en tus futuros proyectos? Por otra parte, también me interesaría saber la relación que estableces entre tu vida y tu práctica artística, más concretamente, toda la investigación que has desarrollado sobre el azúcar y el metabolismo y cómo desde aquí tomas decisiones cotidianas al mismo tiempo que das forma a tu trabajo artístico. Cómo lo uno da forma a lo otro o viceversa.

**Carlos Monleón:** Comenzaré respondiendo tu segunda pregunta sobre el metabolismo y la práctica personal, porque en parte respondí a la primera en mi respuesta a Bruna, y porque también es más apropiado hablar sobre cómo mi práctica artística ha evolucionado a lo largo de los años. Como has mencionado, hago conexiones entre las funciones corporales con artefactos como las vasijas, pero este es el resultado de haber trabajado previamente con muchos aspectos de la alimentación y la cultura alimentaria. Mi trabajo escultórico actual se ha ido desarrollado trabajando en proyectos participativos, en los que los platos eran producidos con la intención de comunicar ideas y contenido durante los talleres, ayudar en la preparación y en la presentación de los alimentos y

en la degustación en el contexto de eventos y exposiciones.

Comencé a trabajar con la comida a través de prácticas colaborativas realizadas por parejas en las que trabajamos con diferentes culturas alimentarias y en la intersección entre Arte y Gastronomía. Nos inspiramos en las representaciones de alimentos en los medios de comunicación, en la literatura, en las películas, en la pintura ... para crear instalaciones comestibles o dietas utópicas de alimentos - o el papel de los alimentos en las revoluciones sociales y la reformulación de los deseos, como la obra *Harmony* de Charles Fourier, para producir cosas como “una ópera comestible”.

No obstante, mi trabajo con la comida informo y formo mis puntos de vista sobre la comida y la alimentación. Fue a través del trabajo de la fermentación como ingresé en la microbiología que me llevó a aprender sobre el papel de la nutrición en la evolución biológica, que es el agujero de conejo que me llevó a todos los otros agujeros.

Actualmente estoy trabajando en los efectos metabólicos de diferentes tipos de alimentos y en la interacción entre las diferentes especies vivas en la micro-escala de la biota intestinal, que puede seguirse hasta la macro-escala de la comunicación que se produce entre los entornos y las personas. Del metabolismo al medio ambiente y viceversa.

En este trayecto, hay un flujo de información a través de los alimentos - desde el exterior hacia el que el cuerpo reacciona. En este punto, todo se complica, porque todos los diferentes sistemas de los que el cuerpo está compuesto, nervioso, inmunológico, digestivo, hormonal, vascular, etc. comenzar a interactuar y crear ciclos de feedback. Comencé a usar conceptos de cibernética, con gran interés por mi parte, para modelar esos lazos informativos, lo que vengo llamando La Cibernética de la Digestión.

Hice algunos dibujos y diagramas durante la residencia como una forma de comenzar a mapear algunas de estas complejidades.

A nivel personal, he estado experimentando con diferentes dietas, mejorando los nutrientes y su tiempo para producir diversos efectos metabólicos, que puedo sentir en mi propio cuerpo, una percepción renovada de mí mismo que impulsa aún más el avance de mi investigación.

Durante mi tiempo en el Instituto, profundicé mi investigación en la práctica metabólica tanto científica como personal. Ayuné los lunes, entre 24 y 36 horas, esto provocó algunas conversaciones con los otros residentes y curanderos. Recuerdo que tuvimos una conversación al comienzo de su visita sobre el metabolismo de los carbohidratos, el ayuno, los niveles de azúcar en la sangre y su relación con la salud y el regreso a las prácticas alimentarias más

antiguas como una forma de corregir enfermedades contemporáneas.

En un nivel más concreto, la investigación es interesante en términos de nuevas prácticas de salud, para pensar en el campo de la salud, así como para comprender el deterioro de la salud digestiva y el aumento de las intolerancias alimentarias y otras afecciones relacionadas que pueden parecer no relacionadas, tales como problemas de piel y migrañas.

Y, sin embargo, quitando la lupa y volviendo a los ciclos cibernéticos, los problemas individuales como las enfermedades autoinmunes están vinculados a la inmunología planetaria - los organismos y los entornos sufren las mismas influencias tóxicas, están conectados por el clima y por las redes de la agricultura industrial...

El ayuno es una práctica que realmente ha cambiado la forma en que entiendo la comida y continuará después de la residencia.

Actualmente estoy estudiando una familia de polillas en ayunas en la edad adulta, que viven solo de lo que comieron como larvas. Recuerdo haber conocido a una hermosa y enorme polilla en el Instituto. Del tipo que simula garras y ojos en sus alas, que tienden a interpretarse como depredadoras miméticas e intimidantes.

Observando cómo evolucionaron estas polillas, comiendo y pasando hambre durante una par-

te de su ciclo de vida, por lo tanto, alternando entre comer y ayunar, en estados metabólicos “internos” y “externos”, esa es una adaptación que resuena profundamente dentro de mí - la eliminación de sus entrañas durante su última etapa de vida - lo que me recuerda la idea radical de alteridad que envuelve a la alimentación, vinculada a la asimilación, el intercambio y la circulación.

Actualmente hay días de la semana en los que elijo ayunar, dependiendo del tipo de trabajo y las tareas que tengo que hacer. Más anabólicos - asimilación y crecimiento - y más catabólicos - descomposición y reciclaje - ciclos que ahora también entiendo en términos de producción artística, y que esculpen la relación entre estímulos internos y externos, materiales escultóricos y estados mentales.

El ayuno es un proceso activo, no tiene nada que ver con el rechazo, requiere una una acción.

No comer constantemente, comer tiene su tiempo y lugar.

Fue fascinante observar las diferentes prácticas alimentarias que ocurrieron en el ámbito interno del Instituto.



**Michelle Sommer:** Tu trabajo arroja una reflexión sobre la monumentalidad de la inserción escultórica y en el diálogo con un país externo que parece operar desde un mimético intencional como en el entorno circundante. En este sentido, la primera pregunta que surge es la percepción del tiempo, en otras palabras, ¿cómo funciona inevitablemente el paso del tiempo en tu trabajo? ¿Y cómo envejece una obra de arte al aire libre literal y continuamente y si, de alguna manera, tienes interés o no, en condicionar y medir ese paso del tiempo?

**Rumen Dimitrov:** Soy un escultor al que le gusta trabajar con materiales duraderos; En este caso, el eucalipto tiene una vida lo suficientemente larga y, por la experiencia que tengo al lidiar con esta materia, sé que con el tiempo este color rojo se volverá más oscuro e incluso gris y, por lo tanto, se adaptará naturalmente al paisaje con el paso del tiempo. Es un proceso natural y una hermosa entrada al paisaje, y es parte de mi idea en la que traté de monumentalizar los objetos que creé durante mi estancia en Brasil. Mi idea es adaptar estos pequeños objetos al entorno natural en el que fueron creados y utilizarlos funcionalmente a lo largo del tiempo, como lugares de descanso, recreación, pesca y observación de aves.

**Ane Rodríguez Armendariz:** Me sorprendió su capacidad y velocidad de producción en un mes, prin-

cipalmente debido al tipo de trabajo que realizas: artesanal, a gran escala, en sintonía con el medio ambiente. Esto significa que necesita conocer el contexto y el tipo de recursos naturales que posee para finalmente dar forma a su proyecto, tanto conceptual como físicamente. Me gustaría saber un poco más sobre tu proceso de trabajo y cómo manejas tu tiempo en una residencia como esta, que sirve para hacer una pausa en la rutina de trabajo y también para reflexionar sobre la propia práctica.

**Rumen Dimitrov:** Como autor, trabajo principalmente con materiales de la naturaleza, como piedra, madera, arcilla, tierra, plantas. Mi lema para las acciones en la naturaleza es: Mi trabajo proviene de la naturaleza, regresa a la naturaleza, dando otra vida a algunos de los materiales de la naturaleza para que vivan sus vidas como obras de arte. Cada vez que empiezo a trabajar en un lugar específico de la naturaleza, reconozco el paisaje, tomo nota de la historia de ese lugar, elijo cuidadosamente el lugar correcto donde sitúo mi instalación. Mis trabajos parece que se realizaron rápidamente, pero detrás de ellos hay un pensamiento y un estudio largo y profundo sobre la funcionalidad de estos objetos, además de muchos años de experiencia. Propongo que los visitantes experimenten mi trabajo, y esto es parte del diseño, y creo objetos con la idea de que pueden ser útiles durante mucho tiempo.

**Michelle Sommer:** Pensando en la tríada en la que se basa su trabajo - ecología, tecnología y cuerpo - podemos conectarlos, en intersección, con nuestro tiempo antropoceno, donde la diferencia de magnitud entre la escala de la historia de la humanidad y las escalas cronológicas de las ciencias biológicas o geofísicas han disminuido dramáticamente. En este sentido, imprevisibilidad, incomprendibilidad, la sensación de pánico por la pérdida de control y quizás la pérdida de la esperanza, son cubos de agua fría en el optimismo histórico sin temor a la modernidad. Tu trabajo parece residir en este estado íntimo de percepción del mundo, afectado por el ruido y el silencio, añadido a las emociones del entorno específico en el que te encuentras y que afecta significativamente la formulación de proposiciones. Frente a la sensación apocalíptica instituida y compartida - de las más diversas perspectivas ambientales, sociales y políticas de la trayectoria reciente del mundo y, mirando aquí, específicamente al actual Brasil - el pensamiento contemporáneo de la crisis apunta a ideas de 'fin' - del mundo como lo conocemos y cómo acostumbrábamos a conocerlo, y también se extiende a las prácticas artísticas. En este sentido, desde el punto de vista de la producción y el contexto de residencia, ¿cómo ves las posibilidades de considerar otras epistemologías de trabajo?

**Miriam Simun:** Necesitamos hacer una pausa en relación al término "Antropoceno". Como describe Thomas Demos<sup>21</sup>, este término funciona ideológicamente para apoyar una financiarización neoliberal de la naturaleza y una economía política antropocéntrica. Donna Harraway<sup>22</sup> propone un término alternativo, 'el capitaloceno', que indica que no son todos los seres humanos, sino apenas una proporción relativamente pequeña, quienes instigaron y se beneficiaron de los sistemas que causan la crisis climática. Y que de hecho el capital, con algunos humanos actuando de acuerdo con sus fuerzas estructurales, es el factor principal de la destrucción ambiental y el rechazo a cambiar de rumbo.

Esto apunta a los problemas estructurales inherentes a nuestro momento actual de "crisis" percibida. Lo desagradable de las cuestiones estructurales es que se infiltran y reproducen en todos los niveles - desigualdades y enfoques antihumanistas incorporados a escala económica de mercado global se infiltran en las infraestructuras estatales, en las instituciones culturales, en las dinámicas interpersonales a veces autoimpuestas y en las estructuras intrapersonales gubernamentales. La racionalidad hipereconómica nos ha llevado a una lucha de unos contra otros e incluso con nosotros mismos - lo que es mejor para usted como actor económico a acostumbra a ir en contra de sus mejores intereses como



vecino, miembro de la comunidad, habitante de la ciudad, productor cultural, amigo, etc. Y, sin embargo, las definiciones neoliberales de “éxito” tienden a convertirse en el objetivo más importante en muchos esfuerzos. Esto es desastroso no solo para el medio ambiente ecológico, sino también para el social - y estamos viendo las ramificaciones de esto en los cambios políticos en Brasil y los Estados Unidos en el momento actual. Destruyes el tejido social, elevas la eficiencia económica por encima de todo y generas odio y destrucción adicionalmente.

Creo que una de las cosas más importantes que podemos hacer como artistas, curadores, organizadores culturales y creadores de instituciones es trabajar duro para no reproducir esas mismas fuerzas en las situaciones que organizamos. Puede ser difícil, ya que los artistas y las instituciones de arte sufren las mismas presiones del neoliberalismo - precariedad económica, la falsa noción de que el éxito se expresa a través de una producción documentados y del crecimiento con la finalidad de alcanzar el punto de cambio constante, de vértice brillante de “conquista”, de una carrera. Pero si realmente queremos involucrarnos en estos momentos de ‘crisis’ de manera honesta, cuidemos los cuerpos que están en el medio - humanos o no - más allá del cuidado no negociable del medio ambiente. Si estamos creando y participando en ambientes tóxicos - y

la toxicidad puede tomar diferentes formas - como ecológicas, emocionales y energéticas, a partir de cuáles y con cuáles creamos arte o cultura, es preciso preguntarnos, ¿qué estamos haciendo realmente?

Otro punto en el que es preciso hacer una pausa: es esa noción actualmente popular de que esta experiencia de ‘crisis’ o ‘fin’ es un fenómeno nuevo. El mundo ha terminado irrevocablemente para muchas personas a lo largo del tiempo y la historia. ¿Qué fueron la esclavitud, la colonización o el genocidio, sino una destrucción total y completa de mundos? Ahora entendemos que estas crisis se han incorporado al propio ADN de las personas, con estudios de mutaciones genéticas transmitidas a los hijos de los sobrevivientes del Holocausto. El mundo ha terminado muchas veces para muchas personas en la tierra: - hay mucho que aprender de sus tácticas de supervivencia. Muchas veces vemos las prácticas basadas en el cuerpo como vitales para la supervivencia de la comunidad y del alma, después de la catástrofe final.

Siempre estuve interesada en lo que nuestros cuerpos saben y nuestras mentes no. Mi trabajo hace preguntas o hace propuestas sobre formas de conocimiento corporales, sensoriales e irracionales. En el pasado, incorporé perfume, sabor, tacto en mis esculturas y performances - y últimamente he estado trabajando directamente con el cuerpo, con ejer-

cicios basados en el cuerpo, muy inspirados por la gran coreógrafa con la que tuve el placer de colaborar, Luciana Achuagar, así como el trabajo terapéuticos somáticos como Resmaa Menakem, además de como antiguas prácticas de buceo en aguas profundas en las islas japonesas y coreanas, entre otras.

Cada vez más, entiendo que el propósito de este trabajo es de ser un nivel muy, muy básico en el desarrollo de habilidades auditivas, con la escucha como requisito previo para la empatía y la empatía como requisito previo para comenzar a construir mejores sistemas, mejores relaciones, mejores estructuras. Justo antes de venir a Brasil, hice un trabajo con tres bailarines en Lisboa que se ocuparon de estos problemas, llamado: *Como Posso Acreditar no que Você Diz Quando Posso Sentir o que Você Faz? (¿Cómo puedo creer lo que dices cuando puedo sentir lo que haces?)* Hasta que aprendamos a escuchar y sentir simpatía por nuestro propio cuerpo, por los cuerpos que nos rodean y por el cuerpo más grande, que incluye los sistemas ecológicos de los que dependen nuestras necesidades biológicas - siento que no hay mejor lugar que este para dirigirse.

21 Thomas Demos es el fundador y director del Centro de Ecologías Creativas vinculado al Departamento de Historia del Arte y Cultura Visual de la Universidad de California (Santa Cruz). El

Centro de Ecologías Creativas investiga la intersección de las prácticas artísticas con las políticas ecológicas y la justicia ambiental. <https://creativeecologies.ucsc.edu/>

22 Donna J. Haraway es profesora emérita del Departamento de Historia de la Conciencia de la Universidad de California (Santa Cruz). <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>.

**Ane Rodríguez Armendariz:** Creo que una residencia rural siempre te ayuda a conectarte con lo básico, dejando atrás los innumerables estímulos que encontramos en cada rincón de la ciudad. Para mí, es hora de mirar hacia adentro y tratar de sintonizar el ritmo que nos rodea. Lo que encontré en nuestras conversaciones es que trabajaste con tu cuerpo, tu voz, la interacción con el otro, la meditación. También realizaste algunas sesiones grupales que formaron parte de tu investigación, que creo que es una parte esencial de una residencia. Sin embargo, siempre hay un punto de estrés cuando los artistas necesitan presentar un resultado para mostrar a las personas, a los visitantes de qué se trata, o de qué trató tu trabajo allí. Me gustaría saber ¿cómo enfrentaste esta situación y cómo sientes que el

tiempo que pasó en la residencia contribuyó a tu práctica?

**Miriam Simun:** El trabajo que mostré al final de la residencia presentaba fragmentos de proceso. Hubo algunos dibujos para trabajos al aire libre a gran escala, subtítulos con referencias a la problemática de su realización - demasiado ego personal, poco apoyo institucional, potencial para dañar las especies. Mostré algunas pequeñas esculturas al aire libre, hechas de cáscaras de huevo y restos de un árbol que fue cortado, que fueron destruyéndose lentamente a lo largo del día. Estos trabajos fueron una respuesta honesta al ritmo en el que me encontraba.

Acerca de cómo mi tiempo dedicado a la “granja de arte” contribuyó a mi práctica - es curioso, esta pregunta me la hicieron muchas veces durante esta residencia, por reporteros de televisión, en las presentaciones que se organizaron y ahora nuevamente aquí. No estoy seguro de cómo cuatro semanas pueden realmente cambiar la práctica de un artista. Ciertamente aprendí mucho sobre preguntas que plantear antes de unirme a un nuevo proyecto de residencia. También aprendí que en una residencia rural en particular, especialmente con dormitorios muy cercanos, es muy importante mantener la energía emocional del espacio, porque, a diferencia de la ciudad, no hay ningún lugar para

dónde huir.

Hacer que un espacio se vuelva seguro, positivo y emocionalmente productivo es tan importante como hacer un espacio físicamente apropiado para la producción de obras de arte. Y el trabajo emocional es como cualquier otro trabajo - toma tiempo, pensamiento, preparación -, y es agotador, al igual que otras formas de trabajo. Esa fue la razón principal por la que decidí presentar la sesión colectiva de trabajo corporal al grupo y a la residencia - para ver cómo podríamos cambiar la energía. Intento, siempre que sea posible, utilizar la producción artística como un medio para invitar a participar en el trabajo, en lugar de solo mostrar de qué se trata: ¿cómo puedo invitar al público a otras formas de escuchar y conocer, y cuáles son los espacios, las experiencias y las realizaciones que estos procesos abren y provocan en nosotros?

9 lago do Instituto Yvy Maraey, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
14 escultura de Irineu Garcia, fotografia Denis Rodriguez  
15 parque estadual de Itapuã, fotografia Denis Rodriguez  
21 coleção do parque estadual de Itapuã, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
26 detalhe de instalação de Leonardo Remor, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
27 instalação de Leonardo Remor, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
28 da esquerda para direita, Ane Rodríguez Armendariz, Tomohiro Ehara, Emilia Hissami Aso Ehara,  
Michelle Sommer, Irineu Garcia e Carlos Monleon. Fotografia Denis Rodriguez  
32 instalação de Denis Rodriguez, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
35 parque estadual de Itapuã, fotografia Denis Rodriguez  
36 banhado do Instituto Yvy Maraey, fotografia Denis Rodriguez  
38 oficina de Ayrson Heráclito, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
39 da esquerda para direita, Miriam Simun, Richard Le Quellec e Ayrson Heráclito, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
41 templo do amor, integra o conjunto de templos do Templo Universal da Paz Pai Francisco de Luanda. Da esquerda  
para a direita, Laura Cattani, Maria Isabel Rueda, Rumen Dimitrov, Miriam Simun, Denis Rodriguez e Carlos Monleón  
Fotografia Leonardo Remor  
46 pirâmide das curas Mãe Gedi, Rumen Dimitrov, fotografia Denis Rodriguez  
50 templo de Iansã, fotografia Denis Rodriguez  
53 templo de Salomão, fotografia Denis Rodriguez  
54 o duo Ío, Laura Cattani e Munir Klamt, fotografia Regina Peduzzi Protskof  
58 nº 1 (Ad instar), projeto para instalação do duo Ío  
63 nº 2 (Idem per idem), registro do processo, fotografia Ío  
68 estudo sem título (ninho de agulhas de pinho) de Ío, fotografia Ío

- 70 estudo sem título (ninho de cabelos) de Ío, fotografia Ío
- 71 fotografia Carlos Monleón
- 73 olaria Tropical, fotografia Carlos Monleón
- 74 escultura de Carlos Monleón, fotografia Carlos Monleón
- 77 forno artesanal do Instituto Yvy Maraey, fotografia Carlos Monleón
- 78 retrato de Tomo Ehara com um dos minigamas do ateliê Ko, fotografia Carlos Monleón
- 79 retrato de Rumen Dimitrov, fotografia Regina Peduzzi Protskof
- 82 instalação de Rumen Dimitrov, fotografia Regina Peduzzi Protskof
- 83 da esquerda para a direita, Bruna Fetter, Maria Isabel Rueda, Denis Rodriguez, Ayrson Heráclito e Rumen Dimitrov, fotografia Regina Peduzzi Protskof
- 84 mesa de trabalho de Miriam Simun, fotografia Miriam Simun
- 87 em primeiro plano, instalação de Miriam Simun, fotografia Miriam Simun
- 90 detalhe da instalação de Miriam Simun, fotografia Miriam Simun
- 101 escultura de Rumen Dimitrov, fotografia Denis Rodriguez
- 105 praia das pombas, parque estadual de Itapuã, fotografia Denis Rodriguez
- 122 escultura de Carlos Monleón, fotografia Carlos Monleón
- 123 por-do-sol no lago do Instituto Yvy Maraey, fotografia Denis Rodriguez
- 129 parque estadual de Itapuã, fotografia Denis Rodriguez
- 141 templo de Yemanjá, fotografia Denis Rodriguez
- 153 nº 1 (Ad instar), estudo do duo Ío, fotografia Ío
- 158 saída de ar do forno da Olaria Tropical, fotografia Carlos Monleón

**ARTISTAS RESIDENTES**

ÍO, BR  
CARLOS MONLEÓN, ES  
RUMEN DIMITROV, BG  
MIRIAM SIMUN, EUA

**ARTISTAS VISITANTES**

AYRSON HERÁCLITO, BR  
LEONARDO REMOR, BR

**CURADORES VISITANTES**

ANE RODRÍGUEZ ARMENDARIZ, ES  
BRUNA FETTER, BR  
RICHARD LE QUELLEC, FR-CH  
MARIA ISABEL RUEDA, CO  
MICHELLE SOMMER, BR

**BIÓLOGO**

PAULO BACKES

**ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO**

ARIELA DEDIGO  
ISABEL WAQUIL

**ASSESSORIA CONTÁBIL**

ANDREA GRAVINA AZEVEDO

**TRADUÇÃO DO LIVRO**

JOSÉ VICENTE BALLESTER

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**

DENIS RODRIGUEZ

**COORDENAÇÃO E PRODUÇÃO**

MARIA AMÉLIA BULHÕES  
IRINEU GARCIA  
DENIS RODRIGUEZ

**IDENTIDADE VISUAL**

FERNANDA PUJOL  
LEONARDO REMOR

**PROJETO GRÁFICO**

LEONARDO REMOR

**FOTOGRAFIA**

REGINA PEDUZZI PROTSKOF  
HENRIQUE VIEGAS

**VIDEO**

ZECA BRITO  
FREDERICO RUAS

**TRADUÇÃO SIMULTÂNEA DOS EVENTOS**

MARIANA BANDARRA

**COZINHA**

GERECI LIMA DE OLIVEIRA  
MARIA ROSANGELA MESQUITA

REALIZAÇÃO



APOIO

fundação suíça para a cultura  
**prohelvetia**



FINANCIAMENTO



GOVERNO DO ESTADO  
**RIO GRANDE DO SUL**  
SECRETARIA DA CULTURA