

LANTERNAS

FLUTUANTES





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO - ARTES VISUAIS

LANTERNAS FLUTUANTES:

Práticas Artísticas de Participação Comunitária com habitantes das Ilhas
no Bairro Arquipélago em Porto Alegre, na Era do Antropoceno

Ricardo Alfonso Moreno Baptista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a
orientação da Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, como requisito parcial
e final para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em
Poéticas Visuais.

Porto Alegre - Abril - 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Moreno, Ricardo
Lanternas Flutuantes / Ricardo Moreno. -- 2018.
424 f.
Orientador: Maria Ivone dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Práticas Artísticas. 2. Participação. 3. Comunidade. 4. Antropoceno. 5. Bairro Arquipélago.
I. Santos, Maria Ivone dos, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO – ARTES VISUAIS

Ricardo Alfonso Moreno Baptista

Lanternas Flutuantes:
Práticas Artísticas de Participação Comunitária com habitantes das Ilhas no
Bairro Arquipélago em Porto Alegre, na Era do Antropoceno

Orientadora. Profa. Dra Maria Ivone dos Santos

A banca examinadora, reunida para avaliação no dia 06 de abril de 2018
foi constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Claudia Zanatta (UFRGS)

Prof. Dr. Eber Marzulo (UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Silveira (UFRGS)

Profa. Dra. Renata Marquez (UFMG)

Porto Alegre – abril - 2018

A Güero por hacer distinto nuestro viaje a Brasil
incluso desde antes de salir de Colombia

Agradezco a la comunidad de las Islas por su interés y participación en este proyecto; en especial a las personas que se comprometieron de manera decidida para hacerme conocer el río, algunas de las historias y costumbres de los habitantes de las islas; a quienes me invitaron a participar de los eventos colectivos entorno de los cuales se desenvuelve la vida comunitaria, a las personas que me facilitaron conocer las diferentes redes sociales y me indicaron los caminos a seguir en todos los momentos del proyecto, y, a quienes me presentaron ante la comunidad ya que su respaldo fue fundamental para garantizar la participación de un amplio sector de la misma.

Debo agradecer las innumerables y constantes enseñanzas, la disponibilidad de tiempo y no en pocas ocasiones los escasos recursos económicos de que disponían para participar del proyecto. He de decir que las experiencias vividas en y con los habitantes de las Islas han sido sumamente provechosas y agradables, y me ha permitido acercarme a la geografía de estas tierras que considero maravillosas.

A Luciano, a su padre el señor Salomão, al señor Vilmar y su hija Patricia, a Valdir, al profesor Edgar Quadros, a las profesoras Marta y Soraya, a Rosanir, João, y Nazaret, a la señora Leone y evidentemente a Bia (Beatriz Gonçalves Pereira). A Ligia Leal y su disposición para contar historias. Todos ellos incansables trabajadores por el bien de la comunidad, gracias por su constante apoyo e indicaciones.

A las profesoras y personal de apoyo de la EMEI, a los estudiantes de la Escuela Maria José Mabilde por su participación alegre y comprometida, a los profesores Daniel y Gabriel, y a los estudiantes del curso de Turismo Ecológico del programa Joven Aprendiz. A las autoridades administrativas, profesores y estudiantes de la Escuela Nossa Senhora de las Aguas de los Hermanos Maristas por su apoyo en el proyecto Mboitata no río Jacuí.

A Maria Ivone y su familia, “teu povo” en RS, como acostumbra llamarlos Bia; por su apoyo, las agradables conversas y el compartir momentos de la vida cotidiana en distintas oportunidades de nuestra estadía en Porto Alegre. He de insistir en Maria Ivone por sus comentarios, propuestas, constante acompañamiento y amistad. Y, sobre todo, soportar no en pocos momentos mis ocurrencias y comentarios disparatados.

A Marcelita mi compañera, amiga y crítica rigurosa. Cómplice que consigue encontrar el tiempo para hacer visibles y objetuales algunos proyectos como este libro que está en sus manos.

A mi hermano Cesar por su constante interés y apoyo, sus consejos y experiencia me fueron acompañando durante todo el proceso, a Blanca Gutiérrez Galindo por sus sugerencias, Noe Artegaga por su apoyo en la revisión del texto en español, a Julia Ferverza por la traducción al portugués de algunos de ellos y al Profesor Miguel Espinoza Rico de la Universidad del Tolima.

A Paulo Silveira, Claudia Zanatta y Eber Marzulo por sus comentarios y orientaciones para la construcción de este texto; con ellos realice seminarios que me ayudaron a aclarar inquietudes que aparecen en el texto. A Hélio Ferverza por las deliciosas conversas sobre arte de las cuales solo lamento hayan sido pocas, y, a Yuri Schönardie Rapkiewicz por su apoyo y aportes en lo audiovisual.

Este trabajo de investigación y estudios de doctorado ha sido posible realizarlos en Brasil gracias al apoyo financiero y económico de la Universidad del Tolima donde me desempeñé como profesor del programa de Artes Plásticas y Visuales. El contar con este apoyo me permitió realizar esta investigación con total independencia y autonomía condiciones que han sido fundamentales para alcanzar los resultados obtenidos.

Pido disculpas por algunas expresiones en portugués mal utilizadas, aseveraciones directas incómodas, deficiencias en el texto, y generalizaciones arbitrarias por las que asumo mi integral responsabilidad.

LISTA DE ABREVIATURAS

- A.F.T.A.H.T. : Association des Familles, Tuteurs et Amis des Handicapés de Touraine.
- A.P.A. : Área de Protección ambiental.
- A.P.A.E.D.J. : Área de Protección Ambiental Estadual Delta do Jacuí
- P.A.P.C. : Práticas Artísticas de Participación Comunitaria.
- C.A.D.E.M. : Consórcio Administrador de Empresas de Mineração.
- C.R.A.S. : Centro de Referência de Assistência Social.
- C.A.N. : Centro Administrativo Nacional.
- C.A.R-ilhas. : Centro Administrativo Regional Ilhas.
- C.E.L.A.M. : Congreso del Consejo Episcopal Latinoamericano.
- C.O.A.L. : Coalición para el Arte y el Desarrollo sustentable.
- D.E.F.A.P. : Departamento de Florestas e Áreas Protegidas.
- D.U.C. : Divisão de Unidades de Conservação.
- E.M.E.I. : Escola Municipal de Ensino Infantil.
- F.A.S.C. : Fundação de Assistência Social da Prefeitura de Porto Alegre.
- I.A. : Instituto de Artes.
- I.D.S. : Índice de Desenvolvimento Sustentável.
- N.N. Nomen Nescio
- P.A.N. : Pesticide Action Network.
- P.A.P.C. : Práticas Artísticas de Participación Comunitaria
- P.A.P.Col. : Práticas Artísticas de Participación Colectiva.
- P.P.G.A.V. : Programa de Posgraduação em Artes Visuais.
- R.E.D.E. : Rede de Proteção social da Criança e do Adolescente.
- S.A.A. : Sistema Académico de Arte.
- S.E.M.A. : Secretaria Estadual del Medio Ambiente.
- S.E.U.C. : Sistema Estadual de Unidades de Conservação.
- S.I.A. : Sistemas Institucionales de Arte.
- T.S.E. : Tribunal Superior Eleitoral.
- U.F.R.G.S. : Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Z.O.U. : Zona de Ocupação Urbana.

LISTA DE FIGURAS Y CUADROS

Fig. 1. Proceso de relacionamiento del artista con la comunidad. Página 113

Fig. 2. Naturaleza como ambiente integral. Página 128

Fig. 3. Barrio Arquipélago. Página 145

Fig. 4. Páginas 10 y 11. Página 156-157

Fig. 5. Noción de naturaleza en Occidente. Página 159

Fig. 6. Autorización de la EMEI. Página 242

Fig. 7. Redes sociales en la Islas. Página 249

Fig. 8 Cartaz. Página 264

Fig. 9. Convite. Página 269

Fig.10. Grupo Peripatéticos. Página 300

Fig. 11. Boceto sobre la ubicación de los faroles. Página 312

Fig. 12. Bosquejo sobre la ubicación de los faroles. Página 313

Fig. 13 Artista en disponibilidad. Página 359

Fig. 14 Esquema de obra de arte envolvente. Página 385

Cuadro. 1. Diseño del autor. Página 102

Cuadro. 2. Practicas académicas – “paseos” realizados por el Guíba. Página 306

Anexo. 1. Barcona. Ricardo Moreno. Página 306a

Anexo. 2. Concepción y montaje exposición colônia de pescadores. Luciana Scolari y Jenifer Brandão. Fotografía: Ricardo Moreno. Página 336a

LISTA DE FOTOGRAFÍAS POR AUTOR

Ricardo Moreno

Páginas: 3, 5, 16, 30, 36, 38, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 94, 96, 100, 103, 104, 106, 108, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 134, 135, 136, 138, 140, 146, 148, 154, 162, 186, 198, 224, 225, 226, 228, 230, 232, 236, 238, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 262, 266, 277, 278, 280, 282, 286, 305, 308, 318, 324, 338, 342, 350, 351, 352, 354, 356, 363, 364, 370, 375, 380, 382, 384, 392.

Rafael Rodriguez

Páginas: 74, 76.

Kelita Vanegas

Páginas: 82 *, 92 *, 96 *.

Anónimo comunidad

Páginas: 118 *, 119 *, 251 *, 336 *, 350 *.

Marcela Morado

Página: 262 *

Hélio Fervenza

Páginas: 277 *, 349, 378, 388, 396.

Luciano Rodrigues Oliveira.

Página 288

Ottjörg A.C.

Página 366



TABLA DE CONTENIDO

21 INTRODUCCIÓN

37 I- ANTECEDENTES DE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE PARTICIPACIÓN COMUNITARIA

41 1.1 Remembranzas sobre las experiencias en las residencias universitarias

49 1.2 Proyecto "Patio de Brujas"

79 1.3 Instalación Lumínica: Luz y Color

87 1.4 El Cubo

95 1.5 Luciérnagas UT (diciembre 2013)

105 II- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE PARTICIPACIÓN EN PERSPECTIVA DE ANTROPOCENO

109 2.1 Participación

123 2.2 El Antropoceno

137 III- LA COMUNIDAD EN LAS ISLAS: APROXIMACIONES, VIVENCIAS Y DINÁMICAS COMUNITARIAS

141 3.1 Prospección: La búsqueda de una comunidad

149 3.2 Explorando las Islas del Delta del Jacuí en Porto Alegre

155 3.3 Bordes - frontera

163 3.4 Primeros acercamientos con la comunidad

169 3.5 Qué es la comunidad

173 3.6 Geografía física y humana: Isla y comunidad

187 3.7 Ambiente, Sustentabilidad y Cambio Climático

195 3.8 Grupos y jerarquías sociales

199 3.9 Problemáticas sociales, conflictos y negociaciones

209 3.10 Religiosidad y fiestas populares

227 IV- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: PARTICIPACIÓN Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA 227

229 4.1 Una idea de Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria

237 4.2 Laboratorio 1: Noite das Lanternas Flutuantes, construcciones e incertezas

243 4.3 Laboratorio de flotación

261 4.4 Pedagogía

281 4.5 La fotografía en el proyecto Lanternas Flutuantes

287 4.6 Interacción: intercambio de saberes

309 4.7 Laboratorio II: Vagalumes no Jacuí

319 4.8 Arte como experiencia

323 4.9 Arte y política

339 4.10 La fiesta como encuentro

352 V- EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE EN LA COMUNIDAD

357 5.1 Artista en disponibilidad

367 5.2 Mboitará no Río Jacuí

381 5.3 Evento – Acontecimiento como obra de arte envolvente 5.4

389 Consideraciones a propósito de las PAPC en la Comunidad

393 CONCLUSIONES

399 Lista de referencias por autor

403 BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene como eje central una reflexión sobre la participación de personas distanciadas de los sistemas de arte en procesos artísticos. Son tratadas PAPC (Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria) con habitantes del barrio Arquipélago en la ciudad de Porto Alegre, Brasil, entre los años 2014 y 2017. La argumentación que se trata de construir a lo largo de la tesis es que las PAPC se constituyen en una estrategia de trabajo y organización comunitaria que permite construir colectivamente, en este caso específico, una obra de arte que envuelve todos los aportes, conocimientos, esfuerzos de los distintos grupos y redes sociales que constituyen la comunidad. Para eso, se presentan algunas experiencias de PAPC y PAPCol (Prácticas Artísticas de participación Colaborativas) realizadas en Colombia y México entre los años de 1978 y 2014. Se aborda también la noción de Antropoceno, ya que en el contexto de la comunidad con la que se realiza el proyecto son visibles y palpables los efectos del cambio climático actual que nos lleva a plantearnos cuál es la función social del arte frente a estas realidades contextuales. Se describen los laboratorios de creación realizados en tres centros educativos distintos que están establecidos en la Isla de la Pintada, que resultaron en dos eventos acontecimientos intitulados: “*Noite das Lanternas Flutuantes*” el 16 de diciembre del 2015 y “*Vagalumes no Jacuí*” el 29 de junio del 2016. Se trata finalmente un tercer evento acontecimiento realizado con la Comunidad, intitulado: “*Mboitatá no rio Jacuí*” el 18 de diciembre del 2016. La estrategia metodológica que se realizó para el desarrollo de la investigación consistió en la puesta en práctica de una serie de actividades basadas en relaciones dialógicas horizontales entre el artista y la comunidad, a través de las cuales se logra un intercambio de conocimientos y de sinergia que permiten la creación de un evento-acontecimiento como obra de arte. El trabajo de campo puso en evidencia la necesidad de que el artista desarrolle una condición de disponibilidad para conocer sobre los distintos aspectos históricos, sociales, económicos, políticos, culturales y ambientales característicos de la comunidad, a través de la cual el artista funge como facilitador en el desarrollo del tejido de redes y procesos organizativos para la realización del evento. Como conclusión se puede decir que la comunidad de las islas con las que se realizó el trabajo logró consolidar relaciones de interacción interpersonales y grupal que les permitió establecer redes de cooperación con un nivel de autonomía importante para lograr el objetivo propuesto y posiblemente para proyectar acciones hacia el futuro.

Palabras clave: Prácticas artísticas. Participación. Comunidad. Disponibilidad. Antropoceno.

ABSTRACT

This research project is focused on the considerations of the separated people from art systems in artistic process. The inhabitants of the Arquipélago neighborhood located in the city of Porto Alegre, Brazil were addressed with P APC (Artistic Practices of Community Participation) between 2014 and 2017. The argumentation constructed through this thesis is about P APC established as work strategy and a community organization allowing collectively constructions, specifically, an artwork that involves all the contributions, knowledge and effort of the different groups and social networks of the community. Therefore, Colombian and Mexican P APC and P APCol (Artistic Practices of Community Collaboration) experiences, between 1978 and 2014, were presented. The Anthropocene notion is also considered, due to the visible and palpable actual climate change effects on the community contexts, allowing us to question the social function of art facing this contextual reality. The creation laboratories are described, and were carried out in three different educational centers located in La Pintada Island, which resulted in two events called “Noite das Lanternas Flutuantes” on December 16th of 2015 and “Vagalumes no Jacuí” on June 29th of 2016, and finally a third event with the community called “Mboitatá no rio Jacuí” on December 18th of 2016. The methodological strategy carried out during the research development, consisted on a series of activities based on horizontal dialogical relationships between the artist and the community, allowing knowledge exchange and collective synergies through which an event-happening was created as an artwork. The fieldwork evidenced the need for the artist to develop an availability condition to know about the different historical, social, economic, political, cultural and environmental aspects characteristic of the community, through which the artist serves as facilitator on the development of network tissue and organizational processes which supported the realization of the event. In conclusion, the island community to whom the work was carried out, was able to consolidate interpersonal and group interaction relationships which allow them to establish cooperation networks, with a significant level of autonomy, to achieve the proposed objective and the availability to project action towards the future.

Keywords: Artistic practices. Participation. Community. Availability. Anthropocene.

INTRODUCCIÓN

INTRODUÇÃO

Este texto é a apresentação de uma investigação de caráter descritivo que busca examinar cronologicamente a trajetória das experiências de Práticas Artísticas de Participação Comunitária (PAPC) e Práticas Artísticas Colaborativas (PAC) realizadas na Colômbia e no México entre 1978 e 2014, experiências estas que permitiram o desenvolvimento dos fundamentos do trabalho intitulado *LANTERNAS FLUTUANTES: Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno no Bairro Arquipélago em Porto Alegre*, no âmbito do Doutorado em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Este trabalho de investigação tem como eixo principal a reflexão sobre processos artísticos envolvendo pessoas distantes dos sistemas de arte. Considera-se, para tanto, a finalidade da produção artística, o papel dos diferentes agentes participantes da comunidade em cada processo, o papel do artista na comunidade com a qual se desenvolve os processos artísticos, a relação do artista com a comunidade, bem como a relação entre os saberes tradicionais locais e populares e com agentes do sistema acadêmico, isto é, estudantes e professores da UFRGS.

Nessa investigação trabalha-se com o conceito de Antropoceno, visto que no contexto da comunidade com a qual é realizado o projeto são visíveis e palpáveis os efeitos das mudanças climáticas atuais, o que nos leva a questionar qual é a função social da arte diante dessa realidade. Surgem então algumas perguntas que permitem refletir sobre o fazer artístico: qual é a função social do

artista? Como uma comunidade pode abordar a partir da arte uma problemática específica que a afeta? Quais são as noções de espaço, tempo e paisagem que a comunidade tem em seu território? Qual é a relação entre arte e processos educativos? Que tipos de materiais podem ser utilizados e como consegui-los?

Nesse sentido, a argumentação que se busca construir ao longo da tese é de que as PAPC constituem uma estratégia de trabalho e organização comunitária que permite construir coletivamente, nesse caso específico, uma obra de arte que envolva todas as contribuições, todos os conhecimentos e esforços dos diferentes grupos e redes sociais que constituem a comunidade.

A tese está organizada em cinco capítulos. No primeiro apresenta-se algumas experiências de PAPC e PAC realizadas na Colômbia e no México entre 1978 e 2014. Primeiramente comenta-se algumas práticas realizadas dentro de um período de formação como estudante de Belas Artes na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá (1978 – 1986), seguidas de outras práticas colaborativas realizadas no México entre 2006 e 2008. Para terminar esse primeiro capítulo, aborda-se algumas práticas realizadas como professor do curso de Artes Plásticas e Visuais da Universidade de Tolima (UT) entre 2009 e 2014 dentro de um programa de projeção social da Faculdade de Ciências Humanas e Artes e da Oficina de Projeção Social da UT.

Aborda-se especialmente o conjunto de projetos denominado *Patio de Brujas* (2008 – 2011). Trata-se de um espaço escultórico que funciona como um “Observatório Astronômico a Olho Nu”, construído com trabalhadores rurais de diferentes *veredas*¹ do município de Ráquira, no departamento² de Boyacá, no coração dos Andes colombianos, em uma zona rural a sete quilômetros do núcleo urbano do município.

Esse projeto teve como principal objetivo o resgate da memória histórica da comunidade do município de Ráquira. Seu epicentro foi o Patio de Brujas, um lugar bastante importante para a comunidade que, por questões históricas, estava caindo no abandono e no esquecimento. Aproximadamente 120 pessoas participaram diretamente do projeto e atualmente o local é referenciado como patrimônio do município. Além dos trabalhadores rurais da região, participaram estudantes do curso de Topografia da UT e do curso de Astronomia de Posição. Na sequência são abordados dois projetos realizados no município de Ambalema, no departamento de Tolima. O primeiro é *Instalación lumínica Luz y Color* (2012), que se deu na zona urbana da cidade colonial de Ambalema e do qual

¹ *Vereda* é um termo usado na Colômbia para definir um tipo de subdivisão territorial dos diferentes municípios do país. As *veredas* compreendem principalmente zonas rurais, ainda que em às vezes possam conter uma pequena zona urbana. Geralmente uma *vereda* possui entre 50 e 1.200 habitantes, embora essa estimativa possa variar dependendo da posição e concentração geográfica do local.

² Os *departamentos* da Colômbia equivalem aos estados no Brasil.

participaram do projeto cerca de cem habitantes do município, bem como um grupo de dez estudantes de diferentes programas da UT. A proposta consistiu em produzir artesanalmente 4 mil faróis de papel para criar a instalação luminosa.

Posteriormente realizou-se nos arredores de Ambalema *El Cubo* (2013), um comentário sobre a paisagem atual desse município, que se dedica quase exclusivamente à produção agrícola. Esse projeto mostra-se significativo no que diz respeito à ideia de participação dentro de um projeto de PAC pelo modo como foi desenvolvido, visto que a participação de algumas pessoas limitava-se à execução de um trabalho.

Em Ibagué³ é examinado *Luciernagas UT* (2013), projeto de projeção social da UT que consistiu na instalação de 12 mil faróis por diferentes ruas das *comunas*⁴ 6, 7 e 8 da cidade, bem como no *campus* da UT. A criação e fabricação dos faróis, bem como sua instalação nas ruas da cidade foram realizadas por habitantes das comunidades e estudantes da UT, sem que se possa determinar a quantidade de pessoas que participaram do processo.

No segundo capítulo são apresentadas algumas especificidades ambientais do território das ilhas do bairro Arquipelago que impactam na vida cotidiana e organização social da comunidade. Nesse território são visíveis e palpáveis vários aspectos relacionados às mudanças climáticas em nível mundial que afetam muitos grupos sociais de distintos lugares do mundo. Aborda-se o conceito de Antropoceno como era geológica, fazendo referência a práticas sociais de ocupação do território⁵, bem como à influência do uso de pesticidas nos rios da região, consequência da agricultura extensiva. Na atualidade, esses são considerados fatores que comprovam a existência dessa nova era geológica. Nesse capítulo faz-se referência a algumas mostras de arte Contemporânea, exposições, bienais, locais e projetos de debate em nível mundial em que o principal tema de trabalho é o conceito de Antropoceno.

É tratada ainda a ideia de participação, relacionando-a a distintas práticas artísticas que realizadas atualmente no campo da Arte Contemporânea e ao conceito com que se pretende realizar o projeto *Lanternas Flutuantes* no bairro Arquipelago em Porto Alegre.

No terceiro capítulo é abordado o processo de aproximação da comunidade das ilhas e de reconhecimento dos diferentes aspectos sociais e dos aspectos relacionados à geografia física e ao meio ambiente, que caracterizam esse território e influenciam a vida social de seus habitantes.

Procede-se a uma abordagem do conceito de comunidade; da história de povoamento do território a partir da segunda década do século XX; dos grupos

³ Capital do departamento de Tolima, localizada no centro da Colômbia.

⁴ Na Colômbia, *comuna* é uma unidade administrativa da área urbana de cidades médias ou capitais, que agrupa bairros ou setores determinados.

⁵ Aterros sanitários para aumentar o nível das margens no rio utilizando todo tipo de plástico e lixo.

religiosos que atuam nas ilhas; de seu calendário e festas populares; grupos, hierarquias, líderes e problemáticas sociais; conflitos e processos de negociação, bem como redes sociais.

Para conhecer distintos aspectos da vida social, econômica e cultural da “comunidade das ilhas”, como eles mesmos se denominam, foi utilizado empiricamente o método etnográfico. Começou-se assistindo reuniões convocadas por uma associação local de líderes sociais, religiosos, professores e distintas pessoas da comunidade que se reúnem regularmente. Nessas reuniões, a que assisti como observador participante durante cerca de seis meses, conheci algumas pessoas com as quais comecei a realizar conversas informais. Em poucas ocasiões fiz entrevistas programadas. Considera-se que as conversas informais mostram-se mais descontraídas, fazendo com que as pessoas não sintam a necessidade de dizer uma “verdade” de seu interesse. Esse tipo de interação requer uma maior disponibilidade de tempo para que os assuntos surjam sem nenhum tipo de pressão e têm a vantagem de possibilitar que se conheça melhor os interlocutores.

Como o interesse das PAPC não está subordinado à busca de dados concretos e quantitativos, relacionando-se muito mais com o reconhecimento das redes sociais locais, das práticas de vida cotidiana e das formas de atuação da comunidade, o trabalho qualitativo se mostra mais adequado.

As informações coletadas nas reuniões e conversas informais eram posteriormente organizadas como notas de campo, algumas das quais contavam com desenhos mnemotécnicos, utilizados também para auxiliar no planejamento de uma proposta específica a ser apresentada posteriormente a determinados membros da comunidade.

Após pedir autorização das pessoas, o registro fotográfico foi abundantemente utilizado. A realização de fotografias, bem como a utilização das câmeras, não foi em nenhum momento de exclusividade do autor e todos os arquivos criados foram enviados aos interessados. Frequentemente recebeu-se fotografias de diferentes momentos dos processos da PAPC feitas por participantes que acreditavam que podiam enriquecer o arquivo que estava sendo montado com imagens que consideravam importantes.

O arquivo foi utilizado para criar uma exposição, cuja organização, curadoria e montagem foram feitas por professoras que participaram ativamente do projeto na Colônia de Pescadores, um dos lugares mais emblemáticos das ilhas.

Foram realizados alguns registros em vídeos de práticas artísticas em escolas e de eventos-acontecimentos, sendo que a maior parte do material não tinha edição. Neste capítulo recorri com frequência ao trabalho de investigação A

“*questão ambiental*” sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, de Rafael Victorino Devos, visto que este apresenta transcrições de entrevistas que reúnem várias histórias que aparecem também em conversas informais com habitantes das ilhas.

No quarto capítulo são abordadas as PAPC que utilizam como método de trabalho a Investigação-Ação Participativa (IAP) proposta pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, em que o autor realiza um trabalho horizontal e participativo com uma comunidade, para quem busca devolver resultados, produtos da investigação-ação. No campo da arte, esse método almeja que a comunidade participe do desenvolvimento dos distintos processos necessários à construção de um projeto artístico, para que em determinado momento a própria comunidade realize projetos de maneira autônoma e independente.

São descritos os laboratórios de criação realizados em três centros educativos na Ilha da Pintada. Esses centros educativos assistem estudantes de diferentes idades e níveis de escolaridade; cada centro educativo tem uma pedagogia distinta, sempre intermediada pelos professores locais.

Como resultado dos laboratórios de criação, foram desenvolvidos dois eventos-acontecimentos intitulados *Noite das Lanternas Flutuantes*, ocorrido em 16 de dezembro de 2015, e *Vagalumes no Jacuí*, em 29 de junho de 2016. É importante apontar que esses eventos-acontecimentos foram realizados em meio a incertezas, dada influência de fatores climáticos dos ventos e das chuvas no território das ilhas.

É comentada ainda a utilização da fotografia de livre acesso que se encontram nos bancos de imagens que circulam pela internet, com o objetivo de criar narrativas que permitam imaginar um projeto, utilizando imagens de lugares e grupos sociais distantes que têm aspectos em comum com os habitantes das ilhas.

Além disso, faz-se referência aos arquivos fotográficos realizados durante o projeto, utilizados para montar uma exposição na Colônia de Pescadores e também para acompanhar o texto da tese, com a intenção de criar narrativas paralelas que deem conta do registro de momentos e experiências vividos pelos agentes participantes do projeto *Lanternas Flutuantes* no período de cerca de três anos.

Em seguida, comenta-se algumas experiências realizadas como práticas acadêmicas que buscam propiciar um intercâmbio de saberes entre membros da comunidade das ilhas e membros da comunidade acadêmica, isto é, estudantes e professores, com o objetivo de aproximar questões ambientais e sociais relacionadas ao território do arquipélago do Delta do Jacuí e à cidade de Porto Alegre.

Ao final deste capítulo são abordadas questões relativas à arte como experiência, como vivência e à acessibilidade e participação de uma comunidade.

Na sequência, são tratadas as práticas colaborativas como ação e posição política. São examinadas duas práticas artísticas representativas realizadas em Lima, no Peru: *Sarita Colonia*, do coletivo E.P.S. Huayco em 1980 e *Cuando la fe mueve montañas*, do artista Francys Alÿs e do curador Cuauhtémoc Medina, em 2002.

Para terminar o quarto capítulo são tratados diferentes aspectos relacionados à festa enquanto encontro. São feitas algumas considerações sobre as festas celebradas nas ilhas, sua história e permanência. Nesse mesmo capítulo faz-se referência à festa enquanto evento de encontro e enquanto evento de catarse, frutos de propostas artísticas de participação colaborativa em dois âmbitos diferentes.

O *Welfare State International*⁶ [Estado de Bem-estar Internacional] é uma associação livre de artistas independentes e multidisciplinares da Grã-Bretanha da qual participam engenheiros, músicos, escultores, artistas plásticos e pirotécnicos para desenvolver peças de teatro, carnavais, festivais comunitários participativos e espetáculos. Entre 1968 e 2006 o coletivo trabalhou ideias ligadas à arte enquanto espetáculo.

Finalmente, é apresentado *Magdalenas por el Cauca*, projeto concebido por Gabriel Posada e Yorlady Ruiz, que reúne ações, deslocamentos, *performances*, exposições, instalações e práticas comunitárias realizadas entre os 2008 e 2015 em uma ampla zona das margens do rio Cauca, no sudeste da Colômbia, zona assolada pela violência paramilitar, que produziu um número indeterminado de mortos e desaparecidos. São examinados dois eventos realizados com moradores das margens do Cauca, familiares e amigos de desaparecidos. Pescadores participam na realização desses eventos catárticos, buscando simbolicamente dar uma sepultura digna aos mortos e desaparecidos.

No quinto e último capítulo são tratadas questões relacionadas à atuação do artista e à obra de arte na comunidade. Propõe-se a figura de um artista em disponibilidade, que se aproxima da comunidade de maneira horizontal para realizar com as redes locais uma rede maior que envolva mais pessoas dispostas a participar da realização de um projeto que tem como objetivo criar e realizar uma obra de arte da comunidade para a comunidade.

Propõe-se algumas características que deve ter o artista em disponibilidade, formas de relacionar-se com a comunidade e função social.

Na sequência, é tratado um terceiro evento-acontecimento realizado na comunidade intitulado *Mboitatá no rio Jacuí* em 18 de dezembro de 2016. São abordados diferentes aspectos relacionados à participação e são examinadas as influências de fatores sociopolíticos externos à comunidade na realização

de um evento-acontecimento. As dificuldades para terminar um projeto, o uso e o costume de práticas paternalistas dentro da comunidade que dificultam o projeto são temas abordados ao fim do capítulo.

Por fim, é tratada a ideia de evento-acontecimento como obra de arte envolvente, em que se manifesta e se reúne em só circunstância os resultados de todas as experiências realizadas pela comunidade. O evento-acontecimento se realiza em um espaço escolhido pela comunidade, em um tempo determinado por ela, com uma duração indeterminada e do qual participam todos os seus membros, independente do papel que desejem realizar. O evento-acontecimento enquanto obra de arte envolvente funciona como uma festa organizada pela comunidade e para a própria comunidade.

Como epílogo e espécie de conclusão, um ano depois, em dezembro de 2017, a comunidade das ilhas decidiu organizar e realizar de maneira autônoma e independente uma festa coletiva, onde se encontraram diferentes associações, escolas e grupos sociais da comunidade. Essa festa se encerra com a realização da segunda versão de *Mboitatá no rio Jacuí*, sem a necessidade de mediação e/ou gestão do artista. Ao final desse evento-acontecimento, alguns membros da comunidade comentam e discutem sobre como melhorar o *Mboitatá no rio Jacuí* no próximo ano, 2018.

6 Cf. <http://www.welfare-state.org/>. Acesso em 16/01/18.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación La presente investigación tiene como objetivo hacer un análisis descriptivo sobre el tema de las estrategias metodológicas para la realización de prácticas artísticas con la participación de comunidades locales. El trabajo se realizó entre octubre del año 2014 y diciembre de 2017, con habitantes de las Islas, del barrio *Arquipélago* de *Porto Alegre* - Brasil.

Con el título *Lanternas Flutuantes: Práticas Artísticas de Participação Comunitária* com habitantes das Ilhas no Bairro Arquipélago em Porto Alegre, na Era do Antropoceno⁷ este trabajo de investigación aborda diferentes procesos y relaciones sociales, culturales, económicas, geográficas, políticas y ambientales que inciden en la construcción y creación de una obra de arte Contemporánea de realización comunitaria en la ciudad de *Porto Alegre*.

En este sentido, la tesis se plantea como una investigación teórico metodológica sobre la función social del arte, sus posibilidades y características de desarrollo en un contexto latinoamericano en tiempos determinados por la globalización. Para la realización de esta indagación es necesario servirse de diferentes conceptos, ideas, métodos y técnicas utilizadas en campos del saber, especialmente los relacionados con las Ciencias Sociales y Humanas para la creación de una obra de arte fundamentada en la participación de una comunidad.

⁷ En este trabajo para referirme al proyecto de investigación en general voy a utilizar el aparte *Lanternas Flutuantes*.

En la investigación: *Lanternas Flutuantes*: se aborda la noción de Antropoceno ya que en el contexto de la comunidad con la que se realiza el proyecto son visibles y palpables los efectos del cambio climático actual que nos lleva a plantearnos: ¿Cuál es la función social del arte frente a estas realidades contextuales? Cuestión a partir de la cual surgen algunas preguntas que permiten reflexionar sobre el quehacer artístico: ¿Cuál es la función social del artista? ¿Cómo puede una comunidad abordar desde el arte una problemática específica que la afecta? ¿Cuáles son las nociones de espacio, tiempo y paisaje que la comunidad tiene en su territorio? ¿Cuál es la relación entre arte y procesos educativos? ¿Cuáles son las nociones de materiales con las que se puede realizar una obra de arte con una comunidad?

En esta perspectiva la argumentación que se trata de construir a lo largo de la tesis es que las Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria se constituyen en una estrategia de trabajo y de organización comunitaria que permite construir colectivamente, en este caso específico, una obra de arte que envuelve todos los aportes, conocimientos, aspectos de la vida cotidiana, esfuerzos y nociones de los distintos grupos y redes sociales que constituyen la comunidad.

Igualmente permite propiciar una discusión sobre la función social del arte en grupos sociales en Latinoamérica.

Esta propuesta de prácticas artísticas de participación con una comunidad tiene como objetivo realizar una obra de arte contemporáneo enmarcada en un contexto de crisis ambiental y de incertidumbre al que hemos llegado como efecto de la acción del hombre sobre la tierra. Crisis que se ha agudizado como resultado del desarrollo de un sistema económico hegemónico basado en el consumo y extracción desmedida de recursos naturales con consecuencias devastadoras.

Para aproximarme a las comunidades utilizo el método etnográfico, nociones relacionadas a procesos pedagógicos y educativos que permiten vincular a un importante número de participantes de una comunidad que en el caso de las islas resulta relevante ya que es un grupo que se encuentran en estado de vulnerabilidad y exclusión social.

Las fiestas populares, las actividades sociales organizadas por la misma comunidad, los eventos religiosos y culturales, son momentos que posibilitan acercarse y entablar una relación horizontal con actores de la comunidad.

Este relacionamiento horizontal posibilita el conocer las jerarquías, intereses e inquietudes de los diferentes actores de la comunidad, lo que permiten crear una red de vínculos con las distintas redes locales con las que

se busca crear las condiciones para que en determinado momento y cuando las circunstancias sociales y ambientales se den, se pueda vivir un estado de sinergia con los actores protagonistas de la comunidad para la construcción de un evento – acontecimiento como obra de Arte.

Para desarrollar el trabajo⁸ práctico con los diferentes actores de la comunidad de las Islas, utilizo el método de Investigación Acción Participación IAP propuesta por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda que se fundamenta en realizar un trabajo horizontal y participativo con una comunidad, a la que se busca devolver los resultados obtenidos producto de la investigación acción.

El trabajo de tesis se plantea para ser desarrollado en cinco capítulos que a su vez son subdivididos en los temas y las nociones que inciden en la realización de las prácticas artísticas de participación con la comunidad. Se abordan los métodos utilizados que permiten conocer las redes locales, participar de diversos procesos pedagógicos, aproximarse al conocimiento de la historia, el uso y conocimiento del territorio que tienen los habitantes locales. Se plantea la noción de artista que en tanto que actor participa de la creación de una obra de arte envolvente, junto a los miembros de una comunidad que participan como actores protagonistas.

El primer capítulo está dedicado a presentar los antecedentes de prácticas artísticas de participación realizados con personas de diferentes ámbitos sociales en el contexto colombiano entre los años 1980 y 2013, y que han permitido conocer y aprender las herramientas metodológicas necesarias para la realización de obras de arte que involucran la participación de distintos grupos sociales.

Se aborda el contexto social de formación del artista como estudiante de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Colombia y se reseñan cuatro proyectos de prácticas artísticas realizados entre los años 2008 y 2013 en los departamentos de Boyacá y Tolima. Estos proyectos tienen como títulos: *Patio de Brujas*, *Instalación lumínica: Luz y Color*, *El Cubo* y *Luciérnagas UT*.

En el segundo capítulo se abordan los conceptos de Antropoceno, acuñado por Paul Josef Crutzen y Eugene F. Stoermer, y de Participación; nociones fundamentales que permiten explicar y situar el objeto del trabajo de investigación en poéticas visuales, su filiación y pertinencia para el campo del arte actual.

⁸ El trabajo en este texto puede definirse como la ejecución de tareas que implican una actividad física y/o mental que tienen como objetivo la producción de algún bien o servicio en relación con las Prácticas Artísticas objeto de estudio de esta tesis. En ningún caso hace referencia a cualquier tipo de actividad remunerada por la participación de este proyecto.

El tercer capítulo se divide en cuatro partes. En la primera como introducción al trabajo de investigación, se hace una aproximación a las exploraciones y pesquisas que realicé en la ciudad de *Porto Alegre* y su región metropolitana con el objetivo de encontrar un espacio y una comunidad con quienes desarrollar las Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria.⁹ (PAPC). En la segunda parte se hace una aproximación a la idea de bordes y frontera, se narran los primeros acercamientos con la comunidad de las Islas así como la noción de comunidad.

En la tercera parte del capítulo tres se abordan aspectos relacionados a la Geografía física y humana, que caracterizan el territorio de las Islas en relación con nociones de Ambiente, Sustentabilidad y Cambio Climático.

Finalmente en la cuarta y última parte del capítulo tres se hace una aproximación a algunos aspectos sociales de la comunidad de las Islas como los grupos y jerarquías sociales que se reconocen, algunas problemáticas sociales visibles, sus conflictos y procesos de negociación, la religiosidad y fiestas populares practicadas en las islas.

En el capítulo cuatro se consideran las Prácticas Artísticas y la construcción colectiva, los laboratorios realizados con diferentes grupos de la comunidad y las nociones de arte como experiencia, la noción de comunidad, el intercambio de saberes, la fiesta como situación de encuentro y aspectos pedagógicos que se utilizan durante el proceso de investigación.

En este capítulo se aborda la experiencia y evento - acontecimiento "*Noite das Lanternas Flutuantes*"; que consiste en una instalación realizada en el muelle frente de la Colonia de los Pescadores Z5, un lugar simbólico de la Isla de la Pintada. Así mismo se trata la apropiación por parte de actores protagonistas de la comunidad, de un archivo fotográfico para crear una narrativa propia sobre las personas, eventos, momentos y encuentros de la comunidad de las Islas.

Finalmente, en el capítulo cinco se dará cuenta del evento - acontecimiento "*Vagalumes no Jacuí*", que surge como derivación del primer evento acontecimiento realizado por la comunidad. En este capítulo se hace una reflexión sobre las diferentes figuras que el actor artista realiza en este encuentro con la comunidad del barrio *Arquipélago* en *Porto Alegre* y se presenta la idea de obra de arte envolvente como una experiencia estética vivida y desarrollada con, por, y, para la comunidad. Finalmente se reseña un tercer evento acontecimiento intitulado *Mboatatá no rio Jacuí*.

Esta tesis contiene alguna documentación relacionada con el proceso creativo: dibujos, bocetos, planos, fotografías y videos de la realización y ejecución de algunos procesos de la totalidad de la PAPC que como obra de arte envolvente se pretende libre de ser atrapada por cualquier tipo de noción ligada al Mercado del arte.

⁹ Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria: a partir de aquí se encontrará referida como PAPC. Sus características serán desarrolladas más adelante.

Para la realización de este trabajo he utilizado con frecuencia a Google Earth como herramienta de investigación con el interés de conocer aspectos geográficos y físicos del archipiélago; la distribución de las ocupaciones sobre el territorio y los recorridos realizados en barco por el Delta del Jacuí.

A manera de urdimbre, con el texto, en formato de libro se presenta un archivo de fotografías digitales que da cuenta como registro de diferentes momentos, personas, eventos y acontecimientos, de las experiencias vividas durante el proceso de desarrollo, construcción y consolidación del proyecto *Lanternas Flutuantes* entre noviembre del 2014 y diciembre de 2017 en el Barrio *Arquipélago* de la Ciudad de *Porto Alegre*.

El profuso archivo está organizado por temas que no pretenden ilustrar el texto y tampoco crear narrativas lineales o históricas. La mayoría de las imágenes fueron realizadas durante momentos en los que se convivió con la comunidad, entre las imágenes aparecen varias que fueron realizadas por distintos actores de la comunidad que en su momento decidieron asumir el rol de fotógrafos para documentar un momento del proceso.

Como anexo se presenta el archivo organizado y montado para su exhibición por personas de la comunidad como una propuesta de lectura y auto representación en los eventos, festividades, encuentros y personajes de la comunidad.

Las prácticas artísticas de participación comunitaria en la actualidad son un campo en expansión en el que el arte se relaciona multidisciplinar y transdisciplinariamente con diferentes áreas del conocimiento. En la elaboración de este trabajo he consultado autores como el sociólogo Richard Sennett, los sociólogos y filósofos Zygmunt Bauman y Bruno Latour, la crítica e historiadora de arte Ana María Guasch, el curador Pablo Helguera, la crítica y curadora Lucy Lippard, el historiador de los períodos geológicos de la tierra Jacques Grinevald, el historiador de arte Gustavo Buntix, El fotógrafo artista y ensayista Joan Fontcuberta, el historiador y crítico de arte Hal Foster, la curadora Nina Felshin, el artista Allan Kaprow, los geógrafos Milton Santos y Rogério Haesbaert, el sociólogo Orlando Fals Borda y el antropólogo Arturo Escobar entre otros.

En el proceso de investigación la página de internet youtube ha sido una herramienta de consulta fundamental en la que se han consultado entre otros videos de conferencias de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, del líder indígena Ailton Krenak, de los sociólogos Enrique Dussel, Anibal Quijano, Bruno Latour, Pierre Bourdieu y del crítico de arte Nicolas Bourriaud.

En el texto aparecen algunas ideas que han surgido en conversaciones con la Dra. María Ivone dos Santos y otras traídas de la tradición oral, forma de la historia y la comunicación que considero como una característica fundamental de la cultura que se vive en diferentes pueblos de América Latina.



I

**ANTECEDENTES DE
UNA PRÁCTICA
ARTÍSTICA DE
PARTICIPACIÓN
COMUNITARIA**



I ANTECEDENTES DE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE PARTICIPACIÓN COMUNITARIA

En el primer capítulo de esta tesis se abordarán a manera de antecedentes, algunas prácticas artísticas realizadas colectivamente o con la participación de comunidades en distintos lugares en Colombia, desde el año 1980 hasta el año 2013.

La presentación de estos antecedentes se hace con el objetivo de situar y facilitar la comprensión de los aspectos abordados en el proyecto de investigación realizado a partir del segundo semestre de 2014 en la ciudad de *Porto Alegre - Brasil*.

En la primera parte del capítulo se presenta una contextualización social de los primeros años de formación como estudiante en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en los años 80 del siglo pasado, que determinaron mi interés por realizar trabajos artísticos de manera colectiva, o que incluyeran la participación de grupos sociales habitantes de barrios populares¹⁰ de Bogotá y otras ciudades como Florencia en Caquetá, San Agustín en el Huila, Pasto en Nariño, así como escuelas de distintos municipios del departamento de Boyacá y la región de la Costa Atlántica en Colombia.

¹⁰ Por barrio popular se entiende aquí barrio habitado por personas de bajos recursos económicos.

En la segunda parte del capítulo se presentan cuatro proyectos de prácticas artísticas realizadas entre los años 2009 y 2013 en distintos lugares y comunidades de los departamentos de Boyacá y el Tolima.

Aunque los proyectos de prácticas artísticas se hayan realizado de manera simultánea, o sean contemporáneos y haya algunas condiciones que podrían ser similares, conviene subrayar que cada comunidad tiene características culturales y realidades socioeconómicas distintas, por tanto, cada proyecto requiere de un tratamiento y proceso a seguir diferente. Para la realización de las prácticas artísticas no se puede establecer un manual o cartilla de procedimientos que garanticen el éxito de su realización o la consecución de un objetivo específico predeterminado.

Los proyectos que se reseñan en este capítulo son: Espacio escultórico “Patio de Brujas, Instalación Lumínica: Luz y color, El Cubo y Luciernagas UT”. A lo largo de cada reseña van surgiendo aspectos distintos relacionados a las prácticas artísticas como método y sus características.

1.1 Remembranzas sobre las experiencias en las residencias universitarias

Las residencias universitarias Uriel Gutiérrez eran un complejo habitacional para estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia en la sede de Bogotá, que estaba ubicado en la periferia del campus universitario junto al CAN (Centro Administrativo Nacional). Por aquellos días, entre el 21 de septiembre de 1982 y el 16 de mayo de 1984 en lo que fue conocido como las Residencias Universitarias, se vivía un verdadero laboratorio social donde se experimentó una forma alternativa de convivencia social entre estudiantes. Las residencias se encontraban abandonadas desde 1976, cuando las autoridades gubernamentales desalojaron a los estudiantes aduciendo problemas de orden público. Estos predios fueron recuperados por los estudiantes en lo que se conoció como la “toma de residencias” y que, según el entonces Ministro de Educación Jaime Arias Ramírez: “la toma fue un acto de hecho, no de violencia”¹¹, realizado por un grupo de estudiantes para que aquellos edificios pudieran ser utilizados con el propósito para el que fueron creados.

¹¹ Gorgona, Casa Tomada. <http://www.semana.com/economia/articulo/gorgona-casa-tomada/985-3>

En las Residencias, los estudiantes no hablaban por entonces ni de interdisciplinariedad, ni de transdisciplinariedad. Estos dos conceptos se vivían en la vida cotidiana. En un principio los estudiantes se habían organizado por facultades o por “combos”¹², para garantizar que no se infiltrara gente extraña que pudiera realizar provocaciones y pusiera en peligro la ocupación.

Luego de un par de meses, y que la “toma” se había consolidado, los estudiantes se fueron organizando en grupos con intereses comunes así vinieran de disciplinas y facultades diferentes. Se crearon un sinnúmero de “combos” en los que florecían las más diversas discusiones, propuestas y sueños a realizar. La revolución parecía estar ahí a la vuelta de la esquina y solo hacía falta poner todo el empeño creativo en la consolidación de ese objetivo.

Allí no había una administración institucional, sino que los estudiantes mismos se autorregulaban, organizaban los espacios y la vida cotidiana dentro de aquel complejo habitacional.

Los compañeros de sociología hablaban de la necesidad de realizar trabajo popular con los campesinos y con los habitantes de los barrios marginales de la ciudad, para conocer los problemas de la sociedad colombiana y con estas mismas comunidades encontrar soluciones específicas a nuestra realidad social, como lo planteaba Orlando Fals Borda, el fundador en compañía de Camilo Torres Restrepo de la primera Facultad de Sociología en Colombia.¹³

Los estudiantes de Educación citaban los libros: La pedagogía del oprimido y la Educación como práctica de la Libertad de Paulo Freire. El estudiante de antropología Carlos Araque, director del grupo de teatro universitario Vendimia Teatro, hablaba de las teorías del Teatro del oprimido del también brasileño Augusto Boal.

Los grupos de teatro callejero: Teatro Taller de Colombia y La Papaya Partía ocupaban plazas, parques y otros espacios urbanos de la ciudad y los pueblos que visitaban, con el propósito de llevar el arte a los barrios populares y a públicos a los que difícilmente llegaban cualquier manifestación cultural.

El antropólogo Enrique Vargas director del Taller de Títeres de la Universidad, hacía sus investigaciones en las que se combinaban el juego con prácticas sensoriales. En este espacio nos encontrábamos estudiantes de todas las facultades, algunos habitantes de Residencias y otras personas de la comunidad universitaria interesadas en los talleres sobre percepción sensorial que allí se ofrecían. A Enrique Vargas lo encontré algunos años más tarde en

¹² Combos: eran agrupaciones de un número indeterminado de estudiantes que compartían afinidades y realizaban actividades conjuntamente.

¹³ La Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia fue fundada en 1959 y su primer Decano fue Orlando Fals Borda hasta el año de 1966. (FALS BORDA, 1978).

París cuando me invitó a asistir a la obra: “El hilo de Ariadna” que realizaba con su grupo: El Teatro de los Sentidos en el *Grande Halle de la Villette*.¹⁴ Esta obra es un viaje en la que una veintena de actores llevan a un único espectador-participante-protagonista por una aventura de los sentidos, en los que se vive una realidad fantástica dentro de un laberinto en la que se pierde la noción de espacio, tiempo y realidad.

Los estudiantes que pertenecíamos al “combo del bloque 21”, llamados así por el número del edificio que habitábamos en Residencias, organizamos en diferentes barrios marginales de la periferia de la ciudad, presentaciones de música y actividades culturales. Con frecuencia se realizaban talleres de creación artística utilizando técnicas de pintura, modelado e instalación para transformar efímeramente espacios de las localidades. En todas estas actividades las comunidades participaban activamente. Los materiales de pintura y recursos económicos básicos necesarios eran gestionados por nosotros mismos los estudiantes, sin esperar nada a cambio. Generalmente la comunidad, a manera de intercambio o troca, ofrecía para los participantes refrescos y comidas que no se diferenciaban de las que consumían en su vida cotidiana.

Entre la mayoría de los distintos “combos” se tenía la convicción que los estudiantes como actores sociales tenían un compromiso de trabajo con y por las personas desfavorecidas, que deberían luchar contra todo tipo de injusticia y desigualdad social, así como de promover la idea de que nosotros en Latinoamérica deberíamos ser los constructores de nuestra propia historia. Entre los estudiantes circulaban y se debatían algunas de las propuestas de la Teología de la Liberación emitidas en los documentos que surgieron del segundo Congreso del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) celebrado en Medellín Colombia en 1968.

El “combo del bloque 21” al que yo pertenecía, constituido fundamentalmente de estudiantes de Artes y Arquitectura, junto a los bloques: 19 compuesto de estudiantes de Artes y Antropología, y el bloque 7 formado por estudiantes de Sociología y Antropología nos caracterizábamos particularmente por la ausencia de cualquier tipo de dogmatismo o pertenencia a un grupo político específico.

En una de las salidas que realizamos fuera de la ciudad en el año de 1987, visitamos San Agustín, un pueblo ubicado al sur de Colombia en el que floreció una cultura prehispánica de escultores en piedra, considerada un emblema de identidad que nos relaciona con el pasado indígena local. Allí realizamos un trabajo colectivo en el que participaron otros estudiantes y habitantes de la localidad, que consistió en pintar varios grafitis sobre las fachadas de algunas casas en distintos lugares del poblado en el marco de la primera semana cultural del municipio. Dibujamos, inspirados en diseños precolombinos algunas

¹⁴ Enrique Vargas ganó el primer premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas. Bogotá Colombia.

plantillas, que utilizamos como sellos para decorar las graderías del parque y algunas casas del pueblo. El color negro con el que pintamos los grafitis, resaltaba sobre las paredes de color blanco de las casas de estilo colonial, reafirmando el pasado indígena de aquella región. A este propósito Lucy Lippard afirma:

Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común. Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o los adhesivos, estas obras funcionan a menudo como un “arte que hace despertar”, un catalizador de la acción colectiva. (2001, p. 62).

Bogotá por aquella época, a mediados de los ochenta, era una ciudad provinciana; una imagen que me recuerda aquella condición eran las largas filas de espectadores que se hicieron en torno de la Biblioteca Luis Ángel Arango para ver entre otros; dos cuadros originales de James Ensor y Paul Gauguin pertenecientes a la colección del Museo de Lieja.

A la Facultad de Bellas Artes, llegaban como hasta entonces sucedía desde el período colonial, algunos libros, siempre editados en Barcelona, con las últimas informaciones sobre el mundo del arte europeo y con la novedad que ahora incluían también las tendencias del Arte Moderno de Estados Unidos. En uno de estos, un pequeño libro con fotografías en blanco y negro al que desafortunadamente le perdí la pista, se veían los registros de grandes intervenciones en el paisaje, obras que me impresionaron por la forma como esos artistas utilizaban el espacio y propiciaban una mirada sobre el ambiente¹⁵. Una de las ideas que aparecían citadas con mayor claridad era la de que estos artistas realizaban sus obras en espacios abiertos, alejados de las ciudades con la intención de cuestionar el museo y las galerías de arte como parte de los sistemas institucionales.

Relacionar ese tipo de obras con la realidad de los sistemas y el estado del arte en Colombia en ese momento, resultaba complicado dada la precariedad de ese sistema de arte; además, de ser un sistema absolutamente controlado por una pequeña élite, siempre cercana de las instituciones gubernamentales.

El maestro Diego Mazuera, pertenecía a esta reducida élite privilegiada que se conoce en Colombia como la “rancia élite bogotana”, tenía una forma de acercarse a los estudiantes casi silenciosa, poco pretensioso y con esa seguridad que tienen las personas, que no necesitan mostrar o presumir lo que tienen o

¹⁵ Aparecían allí reseñadas algunas obras como *Perspective correction* de Jan Dibbets de 1967 - 1969, *The lightning Field* de Walter de María de 1977, *Spiral Jetty* de Robert Smithson de 1970 y la obra *Valley Curtain*, Rifle, Colorado, de Christo de entre 1970 y 1972. (BATTCKOCK, 1977).

hacen. Sus clases eran largas horas de conversa en las cafeterías de la facultad en las que se hablaba de todo, incluso, mucho de arte y siempre alrededor de un “tinto”¹⁶. Él, acolitaba las propuestas u ocurrencias poco convencionales que algunos hacíamos.

Andrés Platarrueda¹⁷, estudiante de escultura presentó por aquellos días el registro de la obra “Homenaje Comunero.” Un trabajo que realizó con la comunidad del municipio de Barbosa – Santander, en el marco de la celebración del Bicentenario del Levantamiento Comunero en el año de 1981. Luego de conocer las colchas y cortinas de retazos de tela que usaban los habitantes del municipio, propuso recoger telas entre los vecinos del pueblo para hacer una colcha gigante. Con el apoyo del líder político de la localidad hizo “una recolección de camisas, retazos, telas en la que se mezclaban los sudores de la gente y los colores que se usaban en esta región.”

Recorriendo las calles del municipio lograron recoger una cantidad de telas equivalente a tres viajes de “jeepaos”¹⁸ que posteriormente fueron recortadas y cosidas por un importante número de personas del pueblo, para hacer grandes colchas que fueron levantadas al viento como cometas, colgadas de los árboles y postes del parque Jorge Eliecer Gaitán.

En las fotografías¹⁹ de registro y charla que presentó Andrés Platarrueda, se podía percibir que los materiales con los que estaba construida la cometa, así como el hecho de que fuese fabricada por la misma comunidad, junto a que su instalación en el espacio público coincidiera con algunas reivindicaciones populares; hicieran de esta escultura una especie de objeto de identidad para la colectividad, lo que me marcó definitivamente en los futuros proyectos que realicé con comunidades.

En el barrio Alcalá en Bogotá, donde había pasado casi toda mi vida, realicé a finales del año 1978 un trabajo que tenía como objetivo buscar un beneficio social, sin que lo pudiese asociar directamente a una obra de arte, pero que, como ejercicio fue crucial para ir construyendo una metodología de trabajo con la comunidad.

¹⁶ En Colombia, un tinto es la palabra que se utiliza para designar un pequeño café.

¹⁷ Andrés Plarrueda Vanegas vive y trabaja en Cajar, Granada, España. La información referente de este trabajo: “Homenaje Comunero”, fue enviado por e-mail y es el recuerdo que tiene de aquella experiencia.

¹⁸ El “jeepao” Willis: es un pequeño carro todo terreno, construido en la segunda guerra mundial por los Estados Unidos, el cual se adaptó muy bien a la geografía de Colombia, y es de gran aprecio en el territorio nacional.

¹⁹ Andres Platarrueda en comunicación reciente, vía internet, cuenta que los registros fotográficos de este trabajo los perdió precisamente el día que hizo su presentación en los talleres de la Universidad Nacional en el año de 1982 y no le ha sido posible conseguir material gráfico que registre aquel trabajo.

En el límite entre el barrio Alcalá y el barrio Santa Rita, la municipalidad de la ciudad había canalizado las aguas del Río Seco, dejando para las aguas lluvias un canal de cemento que pronto se convirtió en un tiradero de basura, en el que proliferaban roedores y malos olores. Me propuse recuperar este lugar, que se había vuelto espacio de nadie porque no pertenecía a alguien específicamente. De manera individual, hice todas las gestiones burocráticas para conseguir ante las autoridades municipales, quinientos árboles de especies nativas, busqué la colaboración de algún vecino para transportar de manera gratuita aquel material, conseguí que una persona que hacía publicidad en su carro-parlante por las calles del barrio, invitara a la comunidad a participar de una jornada de siembra de árboles.

Mediante este conjunto de acciones se puede visualizar la figura de un artista como *propositor*²⁰; que promueve conversaciones en un lenguaje llano y dialógico con y entre los diferentes actores de una colectividad, que incentiva la participación de acciones que puedan ser de interés y beneficio para la comunidad, que sugiere posibilidades de desarrollo de un hecho o evento, que gestiona ante y entre la misma comunidad, la posibilidad de que cada cual coloque a disposición de la colectividad los recursos con los que cuenta para alcanzar un objetivo común.

Esta actividad, aunque fue un evento que marcó a la comunidad, en su momento se me convirtió en una tarea difícil, porque si bien es cierto que la comunidad participó de la siembra de árboles, luego, no se comprometió con el mantenimiento de las plántulas, hecho que tuve que asumir de manera individual para regar las plantas durante cerca de un año.

Plantar árboles como obra de arte, en la 7ª Documenta, en Kassel Alemania en 1982, Joseph Beuys propuso que los asistentes comenzaran a plantar 7000 *Eichen* (robles). Cada árbol junto a una columna de basalto. Beuys llamó esta acción, que requiere del transcurso del tiempo para su ejecución, como “escultura social.” Los últimos árboles fueron plantados en la 8ª Documenta cinco años más tarde en 1987. (GUTIERREZ GALINDO, 2013).

El proyecto “Árbol de la montaña” de Agnes Denes tuvo como objetivo plantar 11.000 árboles de pino en una cantera de grava abandonada en Finlandia. Este proyecto fue presentado en la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro en 1992 como una contribución a la ecología global. Otro proyecto incluyó la reforestación de especies nativas de árboles en peligro de extinción en Australia en 1996.²¹

Regresando a los árboles sembrados en la orilla del Río Seco, finalmente se consiguió que prendieran unos treinta árboles que se mantienen en pie hasta

20 La palabra “Propositor” no existe en español, pero se conserva este giro lingüístico para esta imagen de un artista proponente o que propone una acción o participación a una colectividad o comunidad.

21 Disponible en <http://www.agnesdenesstudio.com/works5.html>

el día de hoy. Sin embargo, algo que fue importante, es que la iniciativa afectó de manera positiva a la comunidad, ya que posteriormente surgieron iniciativas algo similares que transformaron el paisaje de esta zona del barrio.

Como un ejercicio más de este proceso de aprendizaje para realizar proyectos artísticos con comunidades, realizamos en el año de 1986 una práctica colaborativa²² en la que participaron algunos amigos estudiantes de la Universidad que se intituló: “El Paisaje”. A partir de una iniciativa personal, se propuso que un grupo de personas de diferentes disciplinas e intereses, colaboráramos para instalar y hacer un registro de la intervención en un espacio “distante” de la idea de arte institucional²³. Se escogió el lugar el “Mar de la Iguana”²⁴, un espacio verde que se encuentra a espaldas del edificio de Bellas Artes en los predios de la Universidad Nacional, en el que se reunían por aquella época, estudiantes esencialmente de los programas de Artes y Arquitectura para realizar diferentes actividades recreativas.

El objetivo era instalar distintos objetos de desecho que habían sido recuperados, y en algunos casos fueron transformados. Entre estos objetos se encontraban unos marcos de madera que servían para encuadrar paisajes o vistas del campus universitario.

Por sugerencia de los colaboradores, mediante la ubicación de los diferentes objetos, se fue creando un espacio con características estéticas que, por un día, cambió el uso que cotidianamente le daba un grupo de estudiantes al Mar de la Iguana.

La instalación de tres marcos, encuadraba tres realidades diferentes del *campus* universitario, mismas que por ser cotidianas se habían vuelto banales. Un marco de 120cm por 80cm aproximadamente, colocado en el piso y lleno de pequeños fragmentos irregulares de espejo que reflejaba el firmamento y las partes altas de los árboles, ofreciendo una mirada sobre el paisaje que se encontraba a espaldas del observador.

En otro marco, este con características de antigüedad, Claudia Iris realizaba *performances* improvisados en diferentes momentos del evento sin que hubiese alguna preparación o idea preconcebida.

22 Las Prácticas denominadas colaborativas se refieren específicamente a actividades realizadas por un grupo de personas que con los mismos intereses se juntan deliberadamente para realizar una obra en el campo del arte.

23 El Paisaje. Instalación en el “Mar de la Iguana”: *campus* Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986. Chano fotógrafo, Cesar Moreno de Antropología, Alfredo Lozano de Bellas Artes y cineasta, Claudia Iris de teatro, *Juanchito Trucupei* de Arquitectura, Nestor Forero coleccionista de música rock, Hassen Londoño de Artes, Alonso Rodríguez de Cine y Televisión, María una brasileña de Olinda que apareció por allí y Ricardo Moreno quien fungió como coordinador. Un video de este evento de instalación se editó en el año de 1989 y está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uzTv2NOP2Uk>

24 “Mar de la iguana” es un juego de palabras

Un marco grande de aproximadamente 270cm por 150cm, enmarcaba escenas de la vida cotidiana de la universidad que sucedían en la “Plaza Che Guevara” considerada el corazón de la Universidad.

De este encuadre quedaron algunos registros de la agitación política que por entonces se estaba viviendo en Colombia, como producto del escalamiento de la violencia en el país y que determinaría la dificultad para realizar proyectos artísticos colectivos con las comunidades.

La acción deliberada de enmarcar las acciones de la vida cotidiana que se vivía en el *campus* universitario tenía como objetivo proponerle a la comunidad universitaria que volteara la mirada sobre sí misma, para reflexionar sobre las condiciones sociales que vivíamos en este espacio universitario, centro de debate de la realidad política y social que se vivía en el país. Lucy Lippard en relación a acciones como esta en el campo del arte afirma; y cito:

Aquellos que reenmarcan prácticas o lugares no-necesariamente-artísticos mirándolos a través de los ojos del arte. Esta, también, es una idea que tuvo origen a mediados de los años 60. En esa época, ese “mirar al entorno” era resultado de un rechazo al arte como “objeto precioso”, como una *cosa* más con la que llenar el mundo. La idea consistía entonces en mirar hacia lo ya existente en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir. (2001, p. 68).

La realización de prácticas artísticas en espacios públicos y sectores populares se vio entorpecida debido al surgimiento de grupos paramilitares que, incentivados por el auge del narcotráfico y con el apoyo de las fuerzas armadas gubernamentales, recrudecieron la confrontación directa contra los diferentes grupos armados de la insurgencia. Cualquier actividad educativa o artística en los barrios populares se percibía con desconfianza ya que las actividades asociadas a Educación Popular se consideraban como actividades de reclutamiento y propaganda comunista próximas a la guerrilla.

Entre los años 1990 y 2008 suspendí la realización de cualquier práctica artística con comunidades como consecuencia de encontrarme realizando estudios académicos y experiencias de vida primero en París, y posteriormente en Ciudad de México. Este período dedicado casi exclusivamente a la investigación se centró fundamentalmente en conocer las raíces de lo que considero es el carácter derivativo del arte Latinoamericano; trabajo de pesquisa que incluyó una estancia en el Archivo General de Indias en Sevilla (España).

1.2 Proyecto “Patio de Brujas”

De regreso a Colombia y casi en paralelo a la concepción y desarrollo de este proyecto me vincule como profesor de planta para fundar el Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima²⁵. La vinculación con la Universidad me permitió desde el inicio realizar actividades de proyección social y extensión universitaria con estudiantes de diferentes disciplinas que se sumaron al proyecto.

El Patio de Brujas es un espacio escultórico: Observatorio Astronómico a Simple Vista, desarrollado entre los años 2008 y 2011, con campesinos habitantes del municipio de Ráquira en la Vereda Carapacho y que sirve para visualizar los solsticios y equinoccios. Este municipio se encuentra ubicado en los Andes centrales de Colombia en la región conocida como altiplano cundiboyacense, en la Provincia de Ricaurte en un pequeño territorio con características semidesérticas.

El proyecto Patio de Brujas tenía como objetivos principales: trabajar con conceptos ligados al rescate de la memoria mítica e histórica de la comunidad, la identidad y la puesta en valor de los conocimientos y saberes tradicionales.

²⁵ El Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima es adjunto a la Facultad de Ciencias Humanas y Artes. Abrió sus puertas el segundo semestre del año 2009 y comenzó a funcionar con dos profesores de Planta ganadores del concurso docente.

Ráquira, o “pueblo de olleros”, se ubica en el Departamento de Boyacá, donde tradicionalmente se fabrica cerámica desde tiempos prehispánicos. (ORBELL, 1995, p. 7) Al final de la década de los años 80 participé de algunas “cocinadas” o “quemadas” de cerámica con el campesino Álvaro Bautista en la vereda de La Candelaria. Estas quemadas siempre se realizaban de noche y requerían una ardua preparación de la “loza” o piezas de cerámica; la recolección de la leña que necesitaba de varios días de trabajo, la preparación del horno y la disposición para realizar este ritual que demandaba, mínimo, siete horas y media de *performance* con el fuego. En este horno pequeño de adobe, cabían aproximadamente veinte “vajillas” de veinticinco piezas cada vajilla y veinte “licoreras” de ocho piezas,²⁶ todas en “bizcocho”²⁷ que eran cuidadosamente instaladas en la “cama” del horno durante todo el día previo a la quema.

En la última hora del día, siempre entre las cinco y seis de la tarde, se comenzaba a caldear el horno. Se hacía fuego en su boca y luego durante cuatro horas se iba subiendo lentamente la temperatura hasta que se conseguía tener un fuego homogéneo y fuerte de aproximadamente 720 grados que alcanzaba todos los rincones de la cama del horno. Este ritual de manejo, control y conocimiento del fuego implicaba también una actitud de respeto frente a este elemento que había atravesado y acompañado toda la historia de la humanidad, parecía como si en algunas horas se pudiesen revivir muchos de estos momentos de la historia que se desarrollaron en distintos lugares del mundo con relativamente pocas variantes.

Luego de estas primeras cuatro horas que requerían la cuidadosa atención del hornero, en un proceso en que los cambios de color y temperatura eran casi imperceptibles para un ojo no entrenado, se llegaba a un estado, en el que era preciso mantener el fuego para garantizar la cocción de la cerámica. Empezaba entonces, una segunda parte del ritual en la que el fuego requería menos cuidados, y se contaba con tiempo para la contemplación del espacio repleto de estrellas en aquel cielo limpio y profundo. En este lapso de tiempo surgían las más diversas divagaciones, preguntas y conjeturas sobre ese espacio infinito, sobre esos miles de mundos posibles. En alguna ocasión una “estrella” atravesó en pocos minutos la totalidad del espacio de oriente a occidente y suscitó algunos comentarios del campesino que recordaba haber visto algunas veces un fenómeno similar. Años después me enteraría que esas “estrellas” eran satélites artificiales que los E.U. había instalado en el espacio, a unos kilómetros de la superficie, orbitando la tierra con fines civiles y militares.

En contraste con el cielo estrellado, en la oscuridad profunda de los alrededores se veían distantes tres o cuatro puntos amarillos, que según el hornero eran otros hornos en los que estaban realizando el mismo ritual de

26 A parte de las 650 piezas que conformaban la “carga” el tope máximo del horno, siempre se adicionaban algunas piezas calculando que algunas de ellas se malograrán durante la cocción.

27 Bizcocho: arcilla moldeada, ya seca y lista para la primera cocción.

cocer loza. El color amarillo, casi naranja del fuego en medio del negro casi profundo de la noche a diferentes distancias creaba una noción de espacio diferente al del firmamento. La sensación que producía aquella “instalación” producto de una actividad humana en relación con la naturaleza era la de vivir una experiencia estética, en la que se perdían la noción de realidad y la noción de tiempo que por su condición siempre resultaba efímero.

Estas experiencias que se repetían en diferentes momentos y épocas del año cuando visitaba los abuelos en el Convento de La Candelaria²⁸, me permitió conocer diferentes aspectos de la vida cultural y cotidiana de los habitantes de aquella región en la que por momentos parece como si se hubiera detenido el tiempo en algún momento del pasado.

A finales del 2008, visitamos con el antropólogo Cesar Moreno el sitio conocido como “Patio de Brujas”, que se encuentra ubicado a siete kilómetros del casco urbano del pueblo en la vereda de Carapacho²⁹. Este lugar es una pequeña explanada que está en lo alto de un cerro, en una posición privilegiada que permite divisar las distantes montañas circundantes de este rincón del desierto de la Candelaria, subregión del municipio de Ráquira, conformado por varias veredas.

Según versiones de la tradición oral entre los campesinos:

Se dice que después de la siete de la noche llegaban las brujas a hacer sus reuniones. Prendían unas grandes hogueras que se veían desde todo lado y se ponían a bailar. Al otro día el Patio estaba totalmente limpio como si una persona hubiera barrido. Dicen que por allí no se podía pasar de noche porque las brujas asustaban, peloteaban y aporreaban a los que se querían acercar.

Para Cesar Moreno, estas leyendas surgen en esta zona de influencia del Monasterio de la Candelaria, como consecuencia de las disputas intangibles que se dan entre las creencias religiosas indígenas prehispánicas y las creencias católicas aportadas por los españoles durante el período colonial.³⁰ De acuerdo con los resultados de esta investigación se concluyó que el actual monasterio católico (de La Candelaria) fundado en la época colonial (1604), se construyó

28 El Convento de La Candelario es una construcción religiosa construida por frailes de la Orden de los Agustinos Recoletos en el año de 1604.

29 El sitio Patio de Brujas se encuentra localizado en la vereda de Carapacho en las coordenadas 5°33'45.74" N y 73°37'46.64" O. A una altitud de 2.493 metros sobre el nivel del mar.

30 MORENO, César. (1994) *Mítica y paisaje en el Desierto de la Candelaria, un planteamiento de religiosidad campesina como religiosidad local*. Tesis de grado de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

(1998) *Modes de pensée et pratiques religieuses chez les paysans du Désert de la Candelaria. Mémoire DEA Anthropologie et Sociologie de Politique, Université Paris VIII*. Francia



sobre un antiguo santuario de la población indígena muisca que habitaba la región a la llegada de los españoles, de donde se derivaron múltiples mitos y leyendas en el proceso de resignificación del territorio sagrado.

Aun a pesar de tener baja densidad poblacional y encontrarse alejado de cualquier centro urbano, la condición geográfica privilegiada, junto a la importancia simbólica del lugar, hacían de este sitio específico un lugar ideal para realizar un proyecto artístico en el que participara la comunidad de la región.

El Patio de Brujas se encuentra en lo que hasta los años 70 del siglo XX fue un Camino Real que comunicaba las poblaciones de Villa de Leyva, población fundada durante la Colonia, con el municipio de Ráquira de paso hacia Bogotá y que dejó de ser utilizado por el auge de la construcción de carreteras y la utilización de automotores.

Este sitio, que por ley es territorio nacional y por tanto es propiedad del Estado, ahora que no tiene ningún valor comunal, se ha ido anexando a los predios circunvecinos. Durante el proceso de construcción del observatorio astronómico se tuvieron que realizar largas negociaciones con los nuevos propietarios para que el predio “Patio de Brujas” fuera donado al municipio y así perteneciera a toda la comunidad.³¹

El proceso de gestión que tuve que adelantar para que la administración municipal adquiriera los terrenos donde se haría el proyecto escultórico permitió establecer lazos de proximidad con diferentes personas de la comunidad que poco a poco se fueron apropiando del proyecto, al mismo tiempo que visitaban con alguna frecuencia los terrenos hasta entonces abandonados.

Para ir consolidando la idea de construir un espacio escultórico fue necesario empezar a entablar conversaciones con los líderes de la Junta de Acción Comunal de la vereda de Carapacho, quienes explicaban para el resto de la comunidad la idea abstracta de un espacio escultórico y cuál era el interés de realizar aquel trabajo en éste lugar.

Como consecuencia de la proliferación y consumo de utensilios de aluminio y plástico desde la década del 70 del siglo pasado, los modos y técnicas de elaboración de objetos de cerámica se han modificado profundamente. Con la Industrialización, se han introducido técnicas de producción masiva o en serie como la utilización de moldes de yeso y el torno.

Los materiales que se utilizan en la actualidad son fabricados artificialmente con productos industriales y con arcillas tradicionales importadas de diferentes regiones de los municipios vecinos. Los productos que ahora se comercializan son esencialmente decorativos que buscan satisfacer la demanda de artesanías ‘tradicionales’ en los mercados nacionales.

³¹ Los campesinos de esta zona del país tienen un fuerte sentido de pertenencia con estas tierras aun a pesar de ser un lugar desértico, abandonado y solitario.

Los procesos de cocimiento de la cerámica, ha vivido igualmente bruscos y rápidos cambios que tienen como objetivo el que los fabricantes de cerámica busquen diferentes soluciones para la gran e imprescindible demanda de productos energéticos. En pocos años el consumo intensivo de leña trajo una agudización de la deforestación de la región, la introducción masiva de especies exóticas como el eucalipto que producen bastante leña, pero resecan aún más la tierra; propició el cambio de hornos de leña a la utilización de hornos de carbón. Posterior y paulatinamente se han ido introduciendo los hornos a gas y electricidad que intentan menguar los graves problemas ambientales y de salud pública que produce la polución ambiental como consecuencia del uso intensivo del carbón.

Debido a que la fabricación de objetos de cerámica requiere de un conocimiento especializado, se buscaron personas que tradicionalmente conocían mejor cada uno de los procesos de fabricación. Fue así, como dos personas de la vereda de Aguabuena, conocida en la región como la vereda donde se fabricaban las mejores ollas de barro con arena, se encargaron del modelado de unos cilindros que serían instalados a manera de tótems en el Patio de Brujas.

Doris Bautista se encargó de realizar en su taller en La vereda de Aguabuena, cuatro tótems de aproximadamente 120cm de altura y 60cm de diámetro en honor a la luna. Este taller familiar está constituido con los padres de Doris quienes le preparan el barro y realizan la cocción de la cerámica.

Carlos Germán, reconocido ceramista local, realizó siete tótems de aproximadamente tres metros de altura y 90cm de diámetro, en el taller “Todo Ráquira” de propiedad de Aristóbulo Rodríguez Casas, que se ubica en las afueras del pueblo. Este taller (fábrica industrial), es el más grande e importante del municipio y posee los hornos y el personal que podía garantizar la cocción de las piezas de cerámica en las mejores condiciones. De este taller, participaron dieciséis personas directamente en el juicioso proceso de control de secado de los tótems, la movilidad de las piezas al interior de la fábrica³² y del horneado de las piezas que requiere de 48 horas de cocción al fuego.

Rafael Rodríguez Casas con su esposa Elizabeth Lorenza Ruiz, decoradores como ellos mismos se denominan, se encargaron de pintar con engobes algunos de los diseños precolombinos que habían sido seleccionados de los libros *Animales Mitológicos* y *Los Rostros del Pasado* de Antonio Grass.

El adolescente Santiago Rodríguez Ruíz³³ hijo de Rafael y Elizabeth, por iniciativa propia, hizo un registro fotográfico de buena parte del proceso de elaboración de los objetos cerámicos y montaje del espacio escultórico, que luego, organizó a manera de documental, lo socializó en las redes sociales tornándose en un documento de memoria y promoción del sitio Patio de Brujas.

³² Cada tótem antes de La cocción pesaba alrededor de 300 kilos

³³ Los videos: Patio de Brujas. <https://www.youtube.com/watch?v=jhG5v-jEU2c> Patio de Brujas alineamiento solar Solsticio de invierno. <https://www.youtube.com/watch?v=0YjI8lmg4l8>

Todo el conjunto de personas, que participaron elaborando los tótems, aunque conocen en su totalidad la creación y realización de objetos cerámicos, tienen un particular gusto por alguna parte del proceso en especial, lo que implica un mayor espectro de conocimientos puestos en un solo objetivo. Al juntar en la elaboración de los tótems, los diferentes conocimientos de los “especialistas”, se consiguió que las piezas cerámicas tuvieran una excelente calidad y no sufrieran ningún revés durante el proceso de elaboración.

Para este momento, entre los habitantes del municipio y sus veredas la construcción del Patio de Brujas era objeto de habladurías, comentarios y curiosidades, propiciando que lentamente diferentes personas de la comunidad quisieran aproximarse al proyecto y de ser posible, participar y colaborar con un “granito de arena”.

Como un acto simbólico de pertenencia y participación en la construcción del Patio de Brujas se recogieron tiestos y guijarros de loza quebrada³⁴, de un indeterminado número de talleres de la región, para con ese material de desecho característico de la región, construir una capa o tapete con forma de caracol que delimitara el espacio escultórico.

El dibujo de este caracol³⁵, de aproximadamente 26 metros por 25 metros fue realizado haciendo una chamba o zanja en la tierra que posteriormente fue rellena con carbón mineral en polvo o cisco. Para la consecución del carbón se privilegió un proceso de negociación con un minero de la región para que fuese donado, en vez de ser adquirido a cambio de dinero. Esta acción que requirió bastante tiempo y esfuerzo de realización, permitió consolidar lazos de comunicación con diferentes habitantes del municipio que se tornaron protagonistas del proyecto.

Uno de los objetivos fundamentales de la creación del espacio escultórico Patio de Brujas, fue trabajar en la recuperación de la memoria histórica de diferentes aspectos culturales de la región y del antiguo pueblo muisca, el grupo social que habita este territorio desde tiempos prehispánicos.

Se planteó con placas de cerámica realizar un mosaico, de aproximadamente 250cm por 150cm, en el que se escribiera con incisiones en la arcilla un texto: reconstitución libre en lengua muisca³⁶, con traducción al español, inglés, y francés, que contara la historia que los campesinos por tradición oral, conocen sobre el Patio de la Brujas, para que narren la historia a los visitantes del lugar.

³⁴ Se recogieron cinco volquetas (camiones) de tiesto partido, cada volqueta tiene una capacidad de siete toneladas de peso.

³⁵ El caracol, según la tradición oral muisca, se asocia a la idea de granero o sitio donde se guardaban las cosechas.

³⁶ El muisca, lengua del grupo lingüístico Chibcha que se habló en la zona central del actual territorio colombiano es una lengua extinta. Para esta reconstitución libre se utilizó el Diccionario y Gramática chibcha editado por María Stella González de Pérez. 1987







A María del Carmén Chacón³⁷, alfarera que vive junto con su esposo Miguel en el pueblo de Ráquira y conoce la tradición muisca de hacer “figuras” como ella las llama, elabora ollas, pailas, chorotes, múcuras, panguas y guacas. Se le encargó la realización de 25 plaquetas que, moldeando figuras en alto relieve, contarán la historia del Patio de Brujas. Estas plaquetas se instalaron a manera de grutescos, enmarcando los textos explicativos antes mencionados.

Para la ubicación precisa de los diferentes tótems que permitieran trazar y observar los ejes solares que determinan los solsticios y equinoccios en este sitio específico, se hicieron necesarias pacientes y largas jornadas de observación, que determinaron la imperiosa necesidad de vincular a una persona con conocimientos en astronomía.

Finalmente y luego de largas búsquedas, el profesor Elkin del Castillo, quien orienta el curso: astronomía de posición en el programa: Tecnología en Topografía de la Universidad del Tolima, se vinculó al proyecto con algunos de sus estudiantes, con quienes se realizaron prácticas de campo en el Patio de Brujas, propiciando un intercambio académico y cultural entre habitantes de dos regiones diferentes de Colombia; intercambio que se mantiene en la actualidad por las prácticas de campo que realizan estudiantes de diferentes programas de la Universidad del Tolima en aquel lugar.

Para darle un respaldo científico a la construcción del observatorio astronómico a simple vista, se propició el conocimiento y acercamiento a los trabajos de investigación del arqueólogo Eliecer Silva Celis, realizados con la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, quien administra el observatorio astronómico muisca de Zaquenzipa, conocido como El Infiernito. Este conjunto arqueológico se encuentra ubicado a 30 kilómetros aproximadamente del Patio de Brujas en el municipio de Villa de Leyva. (Boyacá).

En este mismo sentido realizamos una aproximación al conocimiento de la arqueoastronomía y de algunos sitios en América construidos en la antigüedad por diferentes pueblos para observar los fenómenos celestes: *Binhorn Medicine Wheel en Wyoming*, *Chaco Canyon Sun Dagger* en San Juan Nuevo México y el Tumulo del Monje “Canokia” en Estados Unidos, “El Caracol” en Chichen Itza y Dzibilchaltún en el actual México, Uaxactún en Guatemala y El Chankillo, Nazca y Machu Picchu en el Perú. (GALINDO, 1994).

Se tuvieron en cuenta también los trabajos de algunos artistas asociados al arte de la tierra realizados en los últimos treinta años del siglo XX. El artista

³⁷ María Del Carmen Chacón vive y trabaja con su esposo Miguel Chacón, quien se encarga de buscar la arcilla en el campo, la arena en los ríos, la leña y le prepara el barro a la señora María del Carmen. Luego, cuando las piezas ya están listas, moldeadas y secas, se encarga de las labores relacionadas a la horneada de la cerámica. “Tybso. La Guaca de Ráquira”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9PGHteFuKFs>

norteamericano Daniel Dancer³⁸ en 1998 creó el proyecto ZeroCircles inspirado en los anillos megalíticos de Gran Bretaña y las Ruedas de Medicina de los nativos norteamericanos, con el propósito de adelantar acciones comprometidas con el medio ambiente, la protección y regeneración de los bosques en Estados Unidos.

Específicamente en la construcción del Patio de Brujas se recordaron las obras de Land Art: Observatorio de Robert Morris construida en 1970 Oostelijk, Niederlande, reconstruida posteriormente en Oostelijk Flevoland - Holanda en 1977 y Los Túneles de Sol de Nancy Holt en Lucin Utah en los EE. UU en 1976 ya que son observatorios astronómicos a simple vista. (KASTNER, 2005).

El Espacio escultórico marca los ejes solares de los solsticios y equinoccios. En las noches este sitio tiene las condiciones para observar el cielo y las estrellas que se pueden observar a simple vista. Durante el día, aquí el sol es generoso y se hace sentir con fuerza. Pensando en *Xue*, el dios sol de los muiscas, decidimos construir un reloj de sol en este lugar. En Colombia, por encontrarse sobre el ecuador, la cantidad de tiempo que dividen el día de la noche tiene poca variación. Tanto el día como la noche tienen cerca de 12 horas de duración.

Al cabo de unos pocos días y sin mucha práctica, un observador que se encuentre ubicado sobre el ecuador, puede calcular la hora aproximada del día. Así que, tal vez porque no es necesario y porque, medir el tiempo no fue una preocupación de los habitantes de esta región del mundo; durante el período colonial se construyeron muy pocos relojes de sol, contrario a lo que pasa en la Europa mediterránea. Sin embargo, la construcción de este artificio en el Patio de Brujas permitiría llamar la atención sobre algo tan naturalizado en la región como es la presencia del sol en relación con el tiempo.

Luis H. Triana un apasionado de los relojes de sol, dedica su tiempo de pensionado a enseñar a construir y calcular estos artilugios³⁹. “No sirven para nada, pero a uno le da gusto hacerlos... a mí me gustan, porque tienen un sentido estético e histórico,” afirma con cierto desparpajo. Nunca visitó el Patio de Brujas, pero con las coordenadas, hizo todos los cálculos y medidas con que se debería construir el reloj cilíndrico paralelo al eje de la tierra.

Los relojes de sol son artefactos que parecen muy sencillos, pero que requieren para su funcionamiento complejas medidas que los hacen objetos para ser instalados en *sitios específicos*. En el Patio de Brujas los visitantes del lugar “pierden el tiempo” intentando saber la hora precisa del día, en este sitio, en el que saber la hora no sirve para nada.

El Patio de Brujas es un espacio escultórico pensado para un sitio específico en el que se relacionan la experiencia estética del visitante-observador

³⁸ DANCER Daniel. http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-12.html

³⁹ Luis H. Triana. CPC03 - Construcción de relojes solares. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BSXvjYQmWkl>

y su relación con el paisaje y el entorno. El ambiente de este sitio invita a la contemplación de la naturaleza, el firmamento y el espacio infinito, lo que propicia tener una experiencia estética en relación con la naturaleza.

Para la inauguración del Patio de Brujas, luego de un poco más de tres años de trabajo, organizamos un aquelarre el 20 de diciembre del 2011 para esperar la salida del sol el día siguiente. El solsticio de invierno en este sitio que no tiene invierno. Llegaron muchos visitantes de diferentes sitios y regiones. Llegaron cerca de treinta personas desde Ibagué –Tolima, que se encuentra a 10 horas de camino en autobús, llegaron de Manizales que se encuentra a 15 horas por carretera, otra gente arribó desde Bogotá y llegaron otras personas desde Tunja. Con los habitantes que, desde las diferentes veredas y el pueblo de Ráquira, llegaron a pie o en carros, nos reunimos cerca de trescientas personas a pasar allí la noche. Como supuestamente hacían las brujas, que llegaban para hacer sus fiestas alrededor de grandes hogueras, como las que prendimos aquella noche”.

Luego de rezar una misa que realizó el padre superior del Convento de la Candelaria⁴⁰, para bendecir el lugar y así quedar en paz, con ese rescoldo de algún dios indígena que vive en este lugar, antiguas cantadoras entonaron sus guabinas como hacía mucho tiempo no se hacía. Se echó pólvora que se escuchó a treinta kilómetros a la redonda. Se ofreció “una papita y un pedazo de carne”, tomamos chicha⁴¹ y también un poco de chirrinche.⁴²

Algunos personas estábamos en el tótem central *Ata*⁴³ cuando el sol comenzó a despuntar. Por dos minutos, pudimos comprobar que los rayos del sol pasaban por el eje que marca el solsticio de invierno. Tendríamos que esperar seis meses para comprobar que el eje del solsticio de verano también estaba perfectamente ubicado.

Esta fiesta de inauguración del Patio de Brujas parecía una de las celebraciones que realizan los campesinos en honor a cualquier santo patrón o festividad comunitaria de la región y no como un espectáculo para acoger visitantes.

Allí estaban campesinos, alfareros, abuelos, nietos, cantadoras (guabineras), estudiantes, profesores de geografía, antropólogos, sociólogos, ingenieros, el alcalde, algún concejal, curiosos y turistas reunidos para hacer una fiesta. Este tipo de celebración se diferencia de los espectáculos e intervenciones que crea el grupo *Red Earth*⁴⁴ del Reino Unido. En los eventos creados por este grupo desde 1998 colaboran arqueólogos, geólogos, danzantes japoneses de *Butō*, marionetas javanesas de sombras, historiadores y ecologistas. Organizan para las comunidades locales que visitan en diferentes sitios remotos del planeta, una peregrinación hasta un sitio escogido para el espectáculo, donde combinan acciones con el fuego, el agua, la escultura, música ceremonial, danza e incluso algunas proyecciones utilizando medios digitales con los que crean un ambiente de ritual en el que sumergen al espectador.

En su página web el grupo *Red Earth* a propósito de su trabajo, afirma, es una mezcla ecléctica de temas, lugares e influencias culturales con el interés de reforzar los lazos profundos que compartimos con otros seres humanos en todo el mundo. Es un impulso fundamental para conectar los elementos (tierra, agua, fuego y aire) con los sentidos y celebrar el mundo natural que nos rodea. El trabajo de *Red Earth* resuena poderosamente con el tiempo geológico y “teje un paisaje entre los vivos y los muertos.”

Las instalaciones, performances, espectáculos que *Red Earth* presenta en espacios rurales, recuerdan las puestas en escena del *Odin Teatret* de Dinamarca y a los macro-espectáculos de La Fura dels Baus de Barcelona que organizan en espacios urbanos.

En la construcción del Patio de Brujas participamos de forma directa, aproximadamente 120 personas, cada uno aportando su saber y conocimiento en un proceso de sumatoria de saberes. En la actualidad, el lugar es visitado por jóvenes de la comunidad, se realizan actividades de promoción y conservación de este espacio que la comunidad considera patrimonio del municipio.

40 El Convento de la Candelaria fue construido por la Orden de los Agustinos Recoletos a partir de 1604. (MOLANO ACEVEDO, 2013).

41 La chicha es una bebida de maíz fermentado, que se toma desde la época prehispánica y aun se consume en los días de fiesta. Este tipo de chicha específica requiere de veinte días de preparación.

42 El chirrinche es un destilado del guarapo de miel de caña o panela, con anís que se realiza en la zona Andina de Colombia. Es un tipo de aguardiente de alto contenido alcohólico cuya preparación y comercialización es prohibida. Durante la realización del proyecto se intentó reivindicar su producción y comercialización como producto cultural de los campesinos que lo fabrican de manera clandestina.

43 *Ata* en muisca es el número uno.

44 *RED EARTH*. <http://www.redearth.co.uk/>















1.3

Instalación Lumínica: Luz y Color

Ambalema 07 diciembre del 2012

El municipio de Ambalema en el Departamento del Tolima se encuentra ubicado a orillas del río Magdalena en el centro de Colombia. Desde su fundación a comienzos del siglo XVII y hasta mediados del siglo XX, el municipio se convirtió en un importante puerto fluvial, centro de comercio y extracción de productos agrícolas.

La construcción de la carretera principal a 20 kilómetros de casco urbano municipal, el lento abandono de los Ferrocarriles Nacionales, y el ocaso del transporte fluvial, han llevado a este municipio cargado de historias, a una lenta agonía, en la que el comején, una de las plagas propias de las zonas tórridas del trópico, consumen las construcciones coloniales, de este patrimonio histórico que cayó en el olvido antes de ser conocido por las nuevas generaciones.

A Ambalema la llaman, “la ciudad de las mil y una columnas” por la cantidad de pilares de madera que sostienen los aleros de las casas, que protegen con un poco de sombra del inclemente sol. En las noches, esos zaguanes se tornan oscuros y le dan una belleza particular al municipio donde la red de alumbrado público es precaria y el calor eterno.

Pensando en las fiestas del 07 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción, se planteó, realizar un proyecto artístico con la participación de

la comunidad del municipio. El proyecto consistía en realizar 4000 faroles, que serían elaborados e instalados por la misma comunidad en las calles del pueblo para celebrar la fiesta, pensando en las instalaciones populares que realizan por aquella misma fecha en los departamentos del Quindío y Caldas en el centro del país.

Luego de unos pocos contactos encontré la Fundación Amigos de Ambalema Viva AmbaViva, conformada por vecinos del municipio comprometidos con el desarrollo artístico, cultural y económico de la región. Este grupo de personas, líderes comunitarios por su condición económica e histórica, se convirtieron en los interlocutores con las autoridades municipales y el resto de personas que participaron del proyecto.

De la Universidad del Tolima, un grupo interdisciplinario de diez estudiantes participó de todo el proyecto, apoyando y orientado los talleres y procesos de creación, realización e instalación de los faroles.

La Fundación AmbaViva realizó todos los procesos de gestión y consecución de los recursos económicos, de espacios y materiales necesarios para realizar el proyecto que intitulamos: Instalación lumínica: Luz y color.

Este proyecto lo realizamos en un lapso de cuatro meses, y se terminó con la instalación de los faroles en el casco urbano antiguo del municipio, en medio de un ambiente festivo popular al que vinculamos a las autoridades religiosas y municipales del municipio.

Esta práctica artística, con la comunidad específica de Ambalema, permitió constatar las diferentes posibilidades de participación entre un proyecto y otro, así como, evidenciar la importancia del rol que juegan los líderes comunitarios en cualquier experiencia social.

Los líderes comunitarios pueden garantizar la gestión y el rol de mediadores con la comunidad, pero en este caso específico dificultaron un relacionamiento directo con otros actores participantes del proyecto. Así, buena parte de los participantes se tornaron en actores que ejecutaban tareas, pero poco o nada lograban aportar al enriquecimiento de los diferentes momentos y aspectos del proyecto.

Durante la realización de este proyecto los integrantes de la Fundación AmbaViva sugerían con frecuencia que sería interesante intentar revivir una fiesta que se celebraba hasta hace algunos años en el río Magdalena: “la Balsada”, como se conoce se hacía en honor a Santa Lucía, la patrona de los ciegos y se celebra los 12 de diciembre de todos los años. Este proyecto se planteaba como la posibilidad de darle continuidad al proyecto: Instalación Lumínica.

Efectivamente, la comunidad guardó un buen número de faroles que utilizó el año siguiente en un intento por rescatar la fiesta de “la Balsada”. Algunas personas construyeron pequeñas estructuras de madera sobre las que

colocaron faroles y las soltaron en el río para que la corriente se los llevara flotando en el agua. Otras personas decoraron alguna piragua con lo que crearon un lindo espectáculo de luz y color sobre las aguas del río Magdalena.

Es importante anotar que uno de los objetivos principales a la hora de empezar un proyecto de prácticas artísticas, es el que la comunidad se apropie de los distintos procesos de realización y, por tanto de manera autónoma le dé continuidad, y recree estos procesos sin tener que depender de la orientación del artista *propositor*.

Debido al éxito que habíamos obtenido con la realización del proyecto “Instalación Lumínica”, y con un buen estado de confianza recíproca, la Fundación AmbaViva me invitó a realizar un proyecto para la semana cultural del municipio de Ambalema, a efectuarse del 12 al 18 de agosto del 2013 del que surgió la idea de realizar el proyecto que sigue a continuación.







1.4 El Cubo

Para realizar este proyecto, podía contar con los recursos económicos y humanos que se necesitaran, por lo que propuse realizar una práctica artística de participación colectiva con algunas estudiantes y adultos del municipio.

El proyecto se presentó con el título “El Cubo: una mirada al paisaje contemporáneo del Tolima.”

Debido al interés de los colonizadores españoles, desde principios del siglo XVII, de dedicar estas tierras llanas a la agricultura y la ganadería; las tierras, y el paisaje del municipio de Ambalema han vivido importantes cambios y transformaciones. Se deforestaron los bosques nativos para hacer cultivos relativamente extensivos, que ha propiciado la extinción de la flora y la fauna local. A mediados del siglo XVIII estas tierras se dedicaron al cultivo del tabaco, posteriormente al cultivo intensivo de la caña de azúcar y luego, a los cultivos de algodón, arroz y sorgo.

En la actualidad estas tierras que hacen parte de los municipios de Lerida, Ambalema y Venadillo son propiedad de la Hacienda Pajonales que se dedica a la agricultura, la ganadería y la piscicultura extensivas, controlando los recursos hídricos de la región. A esta empresa se le acusa de ser uno de los principales financiadores del paramilitarismo en la región.

La concentración de la tierra en un enorme latifundio, la industrialización y mecanización tecnológica de todos los procesos agrícolas y ganaderos, han traído como consecuencia, el incremento en los índices de desempleo entre los campesinos locales que solo han tenido como vocación las labores del campo.



En los límites de la Hacienda Pajonales, se encuentran algunas “pequeñas” Haciendas que tienen por dedicación exclusiva los monocultivos intensivos. El valor de la tierra es bastante alto, motivo por el cual los campesinos⁴⁵ no tienen acceso a la propiedad de estos terrenos.

A orillas de la carretera, en un amplio terreno plano conocido como: “Tres esquinas camino de Ibagué”, en la finca Terra Verde, propuse construir un Cubo de 7 x 7 x 7 metros utilizando como material las pacas⁴⁶ de heno o pasto producto del monocultivo de esta finca. El heno que aquí se produce es forraje para caballos de paso fino, exportado a la región de la costa Caribe de Colombia a 1000 kilómetros del lugar de producción.

Realizar el Cubo con este material agrícola perecedero requería de una planeación cuidadosa, para asegurar tener las pacas de heno. Era preciso prever con tres meses de anterioridad el crecimiento del heno cuyas semillas son agroindustriales y requieren de cuidados incluso tecnológicos básicos, así como tener un poco de “suerte” para que no lloviera durante los tres días anteriores al corte del pasto. La instalación y construcción del Cubo debería durar solamente un día para evitar igualmente que la hierba se reseca y perdiera su valor nutricional y comercial.

Durante cuatro meses se mantuvieron conversaciones con el presidente de la Fundación AmbaViva y con el mecenas del proyecto. Siempre se habló de la necesidad de encontrar el grupo de estudiantes y personas adultas: campesinos de la región con quienes realizar la intervención en el paisaje. Siempre afirmaban: “No te inquietes, todo eso ya está resuelto.”

Generalmente, los procesos de participación colectiva con un grupo cualquiera, requiere la realización de un trabajo previo compuesto de discusiones, laboratorios y propuestas de creación con todos los participantes, como se hace en el proyecto: *Les paysagers du Dit* de Patrick André y Anne-Violaine Taconet en Touraine - Francia en el año de 2002⁴⁷ (PIETROMARCHI, 2005, p. 83).

El 14 de agosto, como teníamos previsto, llegué al campo de heno a las 6:00 de la mañana. Allí ya parecía todo organizado. Estaban once obreros, con tres tractores y unos carros cargados de pacas de heno. El capataz se dirigió a mí y preguntó: “¿Qué tenemos que hacer?” Le comenté que la idea era hacer un Cubo con las pacas de heno en medio de aquel potrero. Estuvimos viendo cuál sería el emplazamiento ideal, tomamos las medidas de base y todos comenzaron a trabajar como en una jornada cualquiera de trabajo.

⁴⁵ La noción de campesino es compleja en y ambigua en Colombia en relación con la tenencia de la tierra. En este texto se entiende por campesinos a personas que trabajan la tierra en minifundios de su propiedad y no a los hacendados que pueden morar en zonas rurales.

⁴⁶ Las pacas de heno son de forma rectangular y tienen una dimensión aproximada de 90cm x 50cm x 40 cm. Cada paca pesa alrededor de 12 kilos.

⁴⁷ Este proyecto de *Nouveaux Commanditaires* fue realizado por: los Artistas Patrick André y Anne-Violaine Taconet, *les commanditaires* diez familias miembros de AFTAHT (*Association des Familles, Tuteurs et Amis des Handicapés de Touraine*) y los mediadores Anastassia Makridou-Bretonneau por Aternal Network.

Al poco tiempo tenía que mantenerme a distancia para no incomodar. Un poco más tarde llegó un bus con veinte estudiantes adolescentes. La persona que los acompañaba les dijo que la idea era que ayudaran en algunas labores para la construcción del Cubo.

La verdad, no consideraba adecuado que esos estudiantes se pusieran a mover pacas de heno, pero allí no había como propiciar una discusión alrededor de la actividad que estábamos realizando.

Los mismos estudiantes se dieron cuenta de lo poco que podían aportar a este trabajo manual y después de un momento se fueron. El geógrafo, profesor de la Universidad del Tolima, Miguel Espinosa afirma, que el interés de las clases dirigentes del Departamento es que: “los jóvenes estudiantes, en el mejor de los casos reciban capacitación tecnológica para que sean excelentes obreros.”

Al medio día por orden del propietario, fui invitado por el capataz a almorzar en una oficina de la finca y entonces pudimos intercambiar algunas pocas palabras. Volvimos luego de media hora al lugar donde se estaba construyendo el Cubo donde volvimos a encontrar los obreros, así sin más.

En las horas de la tarde, llegó un bus y algunos carros particulares en los que venían algunas personas a observar la obra. Más tarde fui llevado a una pista de aterrizaje, donde abordé una avioneta de fumigación, que me llevó a hacer un recorrido por la región y hacer algunas fotografías que podrían testimoniar la experiencia de aquel vuelo y la visión de esta intervención efímera que pretendía propiciar una reflexión sobre el paisaje contemporáneo de esta región del país.

La realización del proyecto El Cubo tiene algunas diferencias y similitudes en lo formal con proyectos realizados en contextos artísticos totalmente distintos que vale la pena mencionar.

La propuesta de realizar una obra de arte contemporáneo, casualmente se asemeja mucho al programa *Nouveaux Commanditaires*⁴⁸ que con el patrocinio de la *Foundation de France* se realiza desde 1991 en el país galo y que luego se extendió a la Comunidad Europea y los Estados Unidos.

Es importante aclarar que en Ambalema y en el Departamento del Tolima no se tiene ninguna tradición en el fomento y patrocinio de las artes plásticas y visuales, sin embargo este principio del programa “*Quiconque le souhaite peut assumer la responsabilité d'une commande d'oeuvre d'art et participer à l'émergence d'un art de la démocratie*”⁴⁹ pareciera encajar perfectamente en la propuesta de la Fundación AmbaViva al encomendar (encargar) una obra de arte Contemporáneo.

Con la intención de intervenir el paisaje, pero en un entorno urbano en la ciudad de Londres, los artistas Acroyd & Harvey “sembraron” heno en las

⁴⁸ El programa *Nouveaux Commanditaires* es un programa público de desarrollo de las artes, concebido por el artista François Hers en 1991. El programa promueve la participación democrática de la comunidad, los *commanditaires*, (las personas que encomiendan una obra de arte), artistas, los mecenas y mediadores. (BEBAISE, DOURoux, et al, 2013.)

⁴⁹ Traducción del autor: “Cualquiera que lo desee puede asumir la responsabilidad de encomendar una obra de arte y así participar del proceso de arte de la democracia.” Disponible en <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>

paredes de hormigón de la torre central del *National Theatre* que tiene forma de cubo. Las semillas utilizadas en los proyectos de estos artistas son desarrolladas en laboratorio, resistentes a la sequía y propicias para que los espectadores puedan apreciar los procesos relativos al crecimiento, la textura, el color, el deterioro y la degradación del pasto. (ACROYD & HARVEY, 2007).

Al hablar de este trabajo de carácter procesual y efímero que dura 60 días intitulado *FlyTower*, los autores Acroyd & Harvey hacen referencia al movimiento *Guerrilla Gardeners*; Guerrilleros de Jardinería y posicionan sus trabajos como ecológicos. Hecho que es cuestionado en distintos ámbitos debido a los enormes gastos y esfuerzos que se requieren para su elaboración, lo que lo distancia de cualquier noción de sustentabilidad.

La realización del proyecto el Cubo en Ambalema no se logró consolidar como una práctica artística de participación colectiva con la comunidad, ya que no fue posible utilizar la metodología Investigación Acción Participación (IAP) con los participantes, debido al estricto control que ejercen el mecenas y el líder comunitario en las acciones sociales que se desarrollan en el municipio. Hecho que no permitió entablar ningún tipo de comunicación con los obreros-campesinos y estudiantes.

La obra el Cubo permitió realizar un mapeo del paisaje social que se vive en esta región, así como reflexionar sobre la incidencia de las prácticas agroindustriales intensivas en la vida social y política de una región.

Este proyecto de PAPC permitió constatar que el poseer todos los recursos económicos no es garantía de que se puedan tejer las redes y lazos sociales, en muchos casos intangibles, pero necesarios para construir un proyecto. Con los recursos económicos se puede concretar la realización de un objeto y mostrar unos resultados físicos deseados, pero, esa realización como objeto físico no permite necesariamente la creación de una relación dialógica con los diferentes participantes.⁵⁰

Algo que se pudo evidenciar es que para desarrollar un proyecto de PAPC es fundamental un estado de disponibilidad de los diferentes actores implicados, quienes, al participar en la construcción de una relación dialógica se convierten en protagonistas de un proyecto que puede ser objetual o intangible.

Con el conocimiento y experiencia que se había adquirido con la comunidad de Ambalema nos propusimos realizar un trabajo aún más ambicioso, en el sentido de realizar un proyecto de PAPC con un número de personas más amplio y con la particularidad de que los participantes harían parte de comunidades diferentes.

⁵⁰ Esta es la metodología que usualmente se utiliza en las bienales, festivales, ferias y muestras de arte Contemporáneo con los artistas que son invitados a realizar proyectos de Prácticas colaborativas o de Participación.





1.5 Luciérnagas UT (diciembre 2013)

El proyecto Luciérnagas UT se realizó como una actividad de proyección social de la Universidad del Tolima en tres comunas de la ciudad del Ibagué - Tolima y el campus universitario de la UT en el barrio Santa Helena en la zona central de Colombia. El proyecto tuvo como objetivo realizar una PAPC con sectores populares de bajos recursos económicos de la ciudad de Ibagué iniciando los contactos con los líderes comunitarios locales desde el mes de mayo de 2013, con el objetivo de realizar diferentes instalaciones lumínicas por las calles de los barrios implicados el día 12 de diciembre del mismo año.

La ciudad de Ibagué está dividida administrativamente en 13 comunas.

La Comuna: Es la mayor división de área urbana, conformada por dos o más barrios de similar categoría socioeconómica, provista de servicios colectivos y que admite diferentes usos del suelo. Sus límites se determinan generalmente con base en accidentes geográficos y barreras físicas naturales, las vías principales de tránsito, todas ellas claramente apreciables.⁵¹

⁵¹ La actual división político-administrativa, está sujeta al Plan de Desarrollo de 1985, que se oficializó mediante el Acuerdo 035 de 1990 del actual estatuto urbano, siendo los corregimientos diecisiete, según el Acuerdo 037 de 1992 y trece comunas, según el Acuerdo 035 1990. Disponible en <http://mariagalleta5.galeon.com/>



La Oficina de Proyección Social de la Universidad del Tolima fue invitada para proponer algunos proyectos a líderes comunitarios de la ciudad, donde se conocieron algunas personas de las comunas seis, siete y ocho.

Estas comunas están habitadas por sectores populares de bajo poder adquisitivo y en algunos casos los barrios llevan poco tiempo de fundados.⁵²

Comuna seis: Ambalá, Urbanizaciones: Ambalá, Antares, Arkala, Arkambuco, Bosques del Vergel, Caminos del Vergel, Pedregal, Rincón del Pedregal, El Vergel, Entre-Ríos, La Arboleda, La Esperanza, La Gaviota, Colinas del Norte, Los Cambulos, Los Gualandayes, san Antonio, San Francisco, Rincón del Vergel, Yuruparí, Las Delicias, Los Ciruelos, Los Ángeles, Villa Gloria, Triunfo Bellavista, Los Mandarinos, Cañaveral, Arkalucia-Macadamia, Apartamentos Entre-Ríos, Ibagué 2000, La Balsa, Parque Recreacional La Primavera, Torres del Vergel, Carandú, Primavera, Quinto El Vergel, Ñancahuazu Rincón del Bosque, Pedregal II, Pedregal III, Pedregal IV, Cañaveral II, Cañaveral III, Cañaveral IV.

Comuna siete: El Salado, sector La Cabaña, La Ceiba. Urbanizaciones: La Victoria, Los Lagos, Montecarlo, Oviedo, Pacandé, Parcelación Ibagué, Pedro Villa Marín, Protecho, San Pablo, Villa Clara, Villa Martha, Chicó, Modelia, Los Alpes, San Tropel, Palo Grande, Darién San Lucas, La Victoria, Los Músicos, Villa Cindy, Ceiba Norte, Montecarlos II, El Salado, Salado sección Ceiba Sur, La Cabaña Comfacopi, La Floresta, San Luis Gonzaga, Santa Ana, Tierra Firme.

Comuna 8: Atolsure, Ciudad Blanca, Comuneros, Urbanización El Prado, Ciudad Simón Bolívar III etapa, Germán Huertas Combariza, Jardín I etapa, Jardín II Jardín III etapa, Jardín del Campo, Musicalia, Nuevo Palermo, Palermo, Palmar, Protecho II, Roberto Augusto Calderón, San Vicente de Paul, Ciudadela Simón Bolívar I etapa, Sintratolima, Diamante, Topacio, Tulio Varón, urbanización Villa Marcela, Diamante, Villa Los Ríos, Villa Magdalena, Carlos Pizarro, Valparaíso, Nuevo Combeima, Acacias, Villa del Sol, Mi Tolima, Agua Marina, Buenaventura, Jardín Santander, El Bunde, Ciudadela Simón Bolívar, Ciudadela Simón Bolívar sección Baltazar, Jardín Sección Diamante, Jardín parte alta Sección Carabineros, Ciudadela Simón Bolívar IV, Dartecho, urbanizaciones: Tolima Grande, Jardín II, El Porvenir, Jardín Sección Los Pinos, Jardín Sección Las Acacias, Martín Reyes, San Luis, Nuevo Armero, Villa del Norte, Condominio Nueva Andalucía.⁵³

Como consecuencia del crecimiento repentino, y la precaria infraestructura, los principales conflictos político-administrativos de la ciudad son⁵⁴:

⁵² Ciudades como Ibagué, a consecuencia del conflicto armado interno en Colombia, han vivido un incremento en su población con la llegada de campesinos desplazados del campo a los centros urbanos. Continuamente surgen nuevos barrios en las periferias sin ningún tipo de infraestructura y planeación urbana.

⁵³ Sub sistema política y administrativo de Ibagué. Disponible en: <http://mariagalleta5.galeon.com/>

⁵⁴ *Ibíd.*

1. Poco sentido de pertenencia de los habitantes por sus comunas.
2. La división de barrios no está actualizada y en algunos casos sus límites no coinciden con los de las Comunas. Muchos de los barrios de Ibagué pueden estar constituidos por solo diez casas.
3. La zona centro tradicional no tiene una caracterización especial.
4. Sectores homogéneos pertenecen a Comunas diferentes.

El proyecto que intitulamos “Luciérnagas UT” se presentó para los líderes de estas tres comunas interesados en el proyecto.

En este caso específico la figura de artista – profesor es fundamental para entablar una relación dialógica con los líderes comunitarios, ya que estos tienen una percepción de credibilidad con la figura del profesor y esta imagen la hacen pasar para toda la comunidad, lo que facilita cualquier relacionamiento con los distintos participantes del proyecto.

El proyecto consistió en realizar con habitantes de las comunas, 12000 faroles para instalarlos en los sitios que la comunidad considerara. Conveniente. La instalación se propuso realizarla en la noche del 07 de diciembre como ya se había hecho anteriormente en Ambalema (proyecto Instalación Lumínica: luz y color), ya que se celebra la fiesta en honor de la Virgen Inmaculada, fiesta religiosa bastante significativa en Colombia.

Al proyecto se vincularon catorce estudiantes de diferentes programas de la universidad, quienes orientaban los talleres para la realización de los faroles con los participantes de las comunas.

Este proyecto, por la importante cantidad de personas participantes y por la dificultad de conocer las especificidades de cada barrio, presentó algunas características que merecen ser tenidas en cuenta en cualquier proyecto de PAPC.

Las prácticas artísticas pueden ser bajo algunas características especiales, un excelente método para hacer un mapeo de los problemas, realidades y estructuras sociales que vive un grupo social determinado.

Uno de los aspectos fundamentales para que una PAPC sirva como metodología para el mapeo de un grupo social requiere de un buen tiempo de proximidad del artista –propositor– profesor con la comunidad con quienes desenvuelve el proyecto.

Las PAPC no se pueden desarrollar bajo un esquema específico, porque cada grupo social vive realidades diferentes, las personas que participan no son meros agentes que cumplen una función, sino que son actores protagonistas dentro de un juego social.

El compromiso de los líderes es fundamental porque de ellos depende la posibilidad de concretar la realización del proyecto. Es importante anotar que los líderes debido a la relevancia que consiguen dentro del proceso de desarrollo del proyecto, aprovechan estas condiciones para obtener visibilidad ante la comunidad.

Esta situación “conflictiva” dentro del proyecto es un elemento fundamental con el que hay que contar y buscar manejar para que el proyecto no caiga en un proceso al servicio y beneficio de intereses particulares.

La visibilidad que obtienen los líderes frente a su comunidad puede ser utilizada posteriormente en su relación con los políticos municipales, quienes solo buscan aprovecharse de las comunidades para obtener y satisfacer sus intereses personales, práctica que es común entre los políticos de algunos países de América latina.

Debido al poco tiempo que se tuvo para realizar el proyecto (ocho meses) no se contó con las condiciones para tejer lazos de proximidad con los participantes. A esta condición hay que agregarle que el hecho de depender de la financiación con recursos públicos, implicó largos y tediosos trámites burocráticos, que no son conocidos por los ciudadanos, lo que produjo con frecuencia, que por no lograr cumplir con algunos cronogramas que la comunidad propuso, ésta se desmotivó y quiso dejar de trabajar en el proyecto.

Las comunidades debido a los contextos sociales y prácticas de la política tradicional, pueden asociar un proyecto de estos como una acción asistencialista del Estado, lo que desvirtúa los alcances que se puedan lograr.

Para combatir esta percepción se requiere la creación e instalación de un programa estatal que utilice el arte como herramienta, que propicie el cambio social mediante la realización constante y continuada de proyectos artísticos. Estos programas tendrían que ser coordinados por agentes culturales que acompañen un proyecto amplio de desarrollo y promoción del arte. La función de los artistas sería desarrollar proyectos únicos de creación con cada comunidad, para que estos trabajos educativos no conviertan al artista en un agente - empleado que desarrolla una función de activista socialmente *engagé*.

En un contexto como el de Ibagué, con actores participantes que han vivido en condiciones de precariedad, es fundamental que las PAPC tengan un componente lúdico que propicie a los participantes para que se envuelvan en el proyecto.

Las PAPC pueden ser una excelente herramienta para crear lazos sociales y recomponer un tejido social que se ha descompuesto como consecuencia de las innumerables presiones que un grupo social ha vivido; no tienen necesariamente que ser acciones militantes comprometidas con una idea política partidista, por el contrario, el desarrollo de proyectos asociados a una imagen lúdica y estética, resultan muy provechosos para la autoestima de los actores protagonistas participantes.

Las PAPC no necesitan de ningún tipo de legitimación, de ningún tipo de sistema de arte institucional cualquiera que sea para su desarrollo. Por sistema institucional de arte (SIA) me refiero a los sistemas y organizaciones sociales del mundo del arte que para su funcionamiento se basan en el mercado: galerías, museos, bienales y ferias de arte, varias de ellas legitimadas por institucionales gubernamentales que cuentan con el patrocinio de empresas de fuerte poder económico.

Paralela a este sistema se desarrolla el sistema académico del arte (SAA), que responde a reglas propias de financiación, con estructuras de poder y organizaciones de legitimación propias. En este sistema esencialmente relacionado con instituciones de carácter público, se encuentran algunos espacios en el que se puede actuar con mayor independencia y autonomía sin tener que ceñirse a presiones del mercado del arte como en el caso específico de la investigación y la proyección social.

La relación fundamental del SAA con los SIA es que el primero suministra los actores que van a constituir las organizaciones sociales del SIA.

Una de los aspectos esenciales para el éxito de una PAPC que se debe tener en cuenta es que el artista -propositor- profesor no tenga ambiciones de legitimación y reconocimiento dentro de un SIA cualquiera que sea, porque este hecho desvirtúa en el sentido ético y dificulta la aproximación dialógica con la comunidad.⁵⁵

Las PAPC son actividades que se asocian a manifestaciones de arte contemporáneo en el que intervienen y hacen parte nociones de diversos campos del conocimiento de las ciencias humanas como la sociología, la etnografía, la geografía cultural y física, la política, así como diferentes campos de las artes plásticas y visuales. Estas prácticas se realizan mancomunadamente entre una comunidad que tiene un sentido de pertenencia con un lugar y/o saberes tradicionales y un artista en disponibilidad.

Estas prácticas no requieren necesariamente de la participación de un conjunto de personas informadas específicamente del mundo del Arte y tampoco se plantean como experiencias puristas para entendidos. Por tanto, es posible que a un mismo tiempo se realicen prácticas colaborativas, cooperativas, asociativas y /o colectivas en las que el contexto es un elemento fundamental.

Para concluir este capítulo en el que se abordan algunos de los antecedentes de experiencias de prácticas artísticas comunitarias o colectivas cito los proyectos realizados entre los años de 1978 y 2016 en Colombia, México y Brasil.

⁵⁵ Entre artistas emergentes es recurrente el proponer prácticas colaborativas o participativas controvertidas con el objetivo de alcanzar cierta visibilidad que les permita obtener el reconocimiento que requieren para tener acceso a los complejos SIA y al mercado del arte.

I- ANTECEDENTES DE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE PARTICIPACIÓN COMUNITARIA

Título	IP*	Lugar	Ciudad /Pueblo	Año
Siembra de árboles	PAPC	Barrio Alcalá	Bogotá- Colombia	1978
Grafitis	PAPC	San Agustín	Huila - Colombia	1984
El Paisaje	PAPCol	Universidad Nacional	Bogotá- Colombia	1986
Nuevo Tequitqui	PAPCol	Museo Virreinal	Zinacantepec Estado de México	2006
Tequios - Minga	PAPCol	Museo de Arte Actual Ex-Teresa	Ciudad de México	2008
Patio de Brujas	PAPC	Vereda Carapacho	Raquirá - Boyaca - Colombia	2011
Instalación Lumínica: Luz y Color	PAPC	Ambalema	Tolima - Colombia	2012
El Cubo	PAPC	Ambalema	Tolima - Colombia	2013
Luciérnagas UT	PAPC	Ibagué	Tolima - Colombia	2013
História universal - UT -carros alegóricos	PAPC	Ibagué	Tolima - Colombia	2013
Bicis Paseo UT	PAPC	Ibagué	Tolima - Colombia	2014
Lanternas Flutuantes	PAPC	Barrio Arquipélago	Porto Alegre - Brasil	2015
Vagalumes no Jacuí	PAPC	Barrio Arquipélago	Porto Alegre - Brasil	2016
Mboatatá no río Jacuí	PAPC	Barrio Arquipelago	Porto Alegre - Brasil	2016

Cuadro 1. Diseño del autor

*Índole de práctica: IP

PAPC: Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria

PAPCol: Prácticas Artísticas de Participación Colectiva





PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE PARTICIPACIÓN EN PERSPECTIVA DE ANTROPOCENO



II PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE PARTICIPACIÓN EN PERSPECTIVA DE ANTROPOCENO

En este capítulo se abordarán las nociones de Participación y Antropoceno, que son fundamentales para el desarrollo de este proyecto de investigación relacionado con Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria. En la primera parte la Participación de los actores protagonistas, habitantes de las islas del barrio *Archipiélago* en Porto Alegre entre los años de 2014 y 2018, y, su relacionamiento con el artista *propositor* del proyecto *Lanternas Flutuantes*.

En la segunda parte se trata la noción de Antropoceno que se refiere a la relación del hombre con el planeta tierra, vínculo que en la actualidad determina y es el centro de atención y preocupación de gran parte de la actividad humana contemporánea aproximándose a algunos de los eventos artísticos que abordan y tratan la noción de Antropoceno.





2.1 Participación

Refiriéndose a Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padi afirma “De ambos tomó la actitud lúdica de divertir y de hacer participar a los espectadores y de desacralizar la obra de arte mediante la manipulación y la co-creación, al punto que prefería hablar de “constructor-creativo” en vez de “espectador” tratando de hacer de la creación artística un acto multitudinario y no individual y solitario.”⁵⁶

En tanto que artista extranjero, sin conocimiento de la lengua local y deliberadamente alejado de los sistemas institucionales de arte contemporáneo. ¿Se podría realizar un proyecto de prácticas artísticas de participación con una comunidad en el contexto de una ciudad latinoamericana desconocida? ¿Cuáles recorridos, qué metodologías, qué nociones y qué actitudes deben andar el artista y la comunidad para la construcción de un evento - acontecimiento en y para la comunidad?

En la actualidad se realizan una importante y diversa cantidad de prácticas culturales conocidas como Arte comunitario, Prácticas colaborativas, o Prácticas de Arte Colaborativo, Prácticas sociales, Arte Socialmente Comprometido,

⁵⁶ PADIN, Clemente. Edgardo Antonio Vigo: vocación libertaria. <http://www.merzmail.net/edgardo.htm>

Desarrollos Comunitarios Basados en el Arte, Desarrollo Cultural Comunitario, Arte dialógico, Estética Conectiva y Nuevo Género de Arte Público, entre muchas otras; enfocadas en prácticas artísticas relacionadas con grupos sociales, en los que se abordan líneas de investigación asociadas a contextos políticos, ambientales, de género, estéticos y de territorialidades.⁵⁷ Estos términos relacionados con prácticas culturales han aparecido esencialmente en la literatura y academias anglosajonas y son ampliamente difundidos en el mundo del arte contemporáneo en el que autores como Claire Bishop, David Adams, Arlene Goldbar, Grant Kester, Chirs Crickmay, Miwon Kwon, Susanne Lacy, Suzi Gablik, Nato Thompson son ampliamente reconocidos. (BISHOP, 2006).

Conviene subrayar que cada vez con mayor frecuencia surge una literatura en lengua española que da cuenta de estas prácticas artísticas colaborativas o comunitarias con autores más próximos de nuestra identidad cultural y realidades sociales.

Es preciso anotar que en Colombia desde la década de los años setenta del siglo XX y como producto de las realidades sociales y políticas locales que se vivían, se realizaban prácticas colaborativas que no se asociaban específicamente al campo del arte, sino que se vinculaban más a investigaciones y prácticas relacionadas con la sociología y la educación popular.

En la actualidad, una de las tantas posibilidades en las que se desenvuelve el arte contemporáneo está relacionada con lo que Ana María Guasch denomina: “zonas de diálogo”, contexto en el que: “el artista aparece como un actor que genera situaciones, colabora, coproduce información y conocimiento a través de diferentes procesos de participación en los cuales se entabla una negociación entre <identidades expertas> y <formas de conocimiento>”. (GUASCH, 2016, p 275).

Un ejemplo de arte colaborativo es el proyecto Tequios - Minga (2008) que fue realizado por estudiantes de arte, artistas “profesionales⁵⁸” y aficionados de México y Colombia. Este trabajo se realizó a partir de una serie de imágenes realizadas en fotovidriogrados⁵⁹ por Ricardo Moreno y que había sido expuesta como resultado de la investigación denominada: “Nuevo Tequitqui”, reinterpretaciones en fotovidriogrado que indagaba sobre la producción artística latinoamericana, la apropiación de imágenes y su carácter “derivativo” a partir de la producción artística europea. (MORENO, 2006).

⁵⁷ mencionamos aquí las exposiciones: *Arquitecturas para el acontecimiento* realizada en el *Espai D'Art Contemporani de Castello* (2002) y *Collective Creativity* realizada en *Kunsthalle fridericianum Kassel* entre mayo y julio del 2007 disponibles en <http://www.eacc.es/es/arquitecturas-para-el-acontecimiento/> y <http://archiv.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-kollektiv.html> respectivamente.

⁵⁸ Por profesionales se entiende aquí a egresados de escuelas de arte de universidades en posesión de un título de grado relacionado con formación en artísticas visuales.

⁵⁹ Fotovidriogrado es el resultado de un procedimiento que hibrida nociones de vitral, grabado y el procedimiento de impresión de la fotografía analógica RA-4 (ahora en desuso con la introducción de la fotografía digital). El resultado final de los fotovidriogrados es presentado sobre papel fotográfico.

Según José Moreno Villa, el arte tequitqui:

Es el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada (...) está sujeto a la superstición indígena. Es una extraña mezcla de estilos pertenecientes a tres épocas: románica, gótica y renacimiento. Es anacrónico, parece haber nacido fuera de tiempo, debido a que el indio adoctrinado por los frailes o los maestros venidos de Europa, recibía como modelos estampas, dibujos, marfiles, ricas telas bordadas, breviarios, cruces, y mil objetos menores. No todos ellos obedecían a un mismo estilo y a una misma época. (1948, p. 9).

Tequios - Minga son dos vocablos de origen indígena: Tequios en México y Minga en Colombia Ecuador y Chile, que en este caso hacen referencia a un trabajo colectivo, cooperativo realizado por un grupo de personas con un objetivo común y para beneficio de la misma colectividad.

El proyecto Tequios - Minga se realizó en el año del 2008 enteramente mediante comunicación por correo electrónico, con los limitados recursos de internet de aquella época y la curaduría de Ricardo Moreno. El proyecto tenía como objetivo realizar un trabajo colectivo en el cual no había ningún tipo de remuneración económica. Los participantes fueron contactados siguiendo una red que se construyó a partir de dos o tres sugerencias iniciales. Este proyecto hace pensar en *No Ghost Just a Shell* (1999) trabajo colaborativo de Pierre Huyghe y Philippe Parreno que se cuestionan sobre la idea de la identidad y apropiación de imágenes en este caso de una imagen de origen japonés.⁶⁰

A partir de imágenes fijas se realizaron dieciocho animaciones realizadas por Chistian Felipe Lizarralde Gómez, Jorge Lagos, Mariana Calderon, Marcela Morado, Alfredo García Medina, AnHell, Carlos Andres Londoño, Choco Norris, Eyeside, JCGuarneros, Laura Espinoza, Michael Lopez Murillo, Pablo Dorado, Roberto Rugerio, Rosse Norré, Sheyra Belalcazar, Yeisson Armando Zambrano y Julian Bedoya.

Las animaciones creadas fueron exhibidas como una acción performática que ocupó todo el espacio del Ex Teresa Arte Actual en la ciudad de México el 4 de diciembre de 2008 como un evento - acontecimiento efímero autogestionado. Quisiera reseñar el siguiente proyecto de arte “colaborativo” o “participativo” desarrollado en un contexto totalmente distinto y que permite por tanto abordar aspectos diferentes de estas prácticas artísticas.

⁶⁰ Comunicado de prensa: *kunsthalle zürich press*. “No Ghost Just a Shell”: Philippe Parreno and Pierre Huyghe. 2002. Disponible en: <http://www.mmparis.com/noghost.html>

En el marco de la Documenta 11 (2002) en Kassel, el artista Thomas Hirschhorn erigió una construcción en honor al filósofo Georges Bataille que intituló: “Monumento Bataille”. Como artista oficial invitado Hirschhorn decidió que su trabajo debería estar ubicado fuera de los lugares principales de Documenta, uno de los eventos más importantes y emblemáticos del arte Occidental que se celebra cada cinco años.

Hirschhorn eligió el complejo habitacional de vivienda social *Friedrich-Wöhler Siedlung*, en un suburbio de la ciudad de Kassel destinado a habitantes de origen turco alemán de bajos recursos socio económicos. Es importante anotar que Coulter-Smith citando a Minow Kwon afirma que: “la presencia de Hirschhorn como artista (en este complejo habitacional)⁶¹ se convertía de esta manera en un “delegado”, un representante oficial del sistema artístico.” (COULTER-SMITH, 2006).

El artista Hirschhorn tiene el interés de trabajar en la relación entre arte contemporáneo y la clase baja de la sociedad. Al escoger este suburbio pobre de la ciudad el *Friedrich-Wöhler Siedlung*. Consiguió aproximarse a un grupo de operarios que trabajaron contratados por él a cambio de ocho euros la hora como salario. No es el objetivo de este trabajo, pero valdría la pena conocer las condiciones contractuales de los trabajadores teniendo en cuenta la rígida legislación alemana.

Para supervisar los trabajos de construcción del Monumento Hirschhorn se trasladó a vivir a un apartamento en el *Siedlung*. El artista operaba como un jefe que inspeccionaba los avances en la construcción, lo que fue considerado como un éxito empresarial.

Aunque el artista se considera emprendedor, un “realista social”, se cuestiona su posición cómoda de artista genio que al ser subvencionado recibe confort y poder de las instituciones oficiales de arte para que, como emprendedor acomodado consiga que los pobres actúen como trabajadores manuales, pasivos y pagados en un proyecto “colaborativo”, “participativo” en el que cualquier reconocimiento es solo para el artista.

Según Coulter-Smith la polémica, pero exitosa experiencia de Thomas Hirschhorn en la Documenta, es útil porque identifica un problema fundamental del arte occidental de los alrededores del año 2000, la dificultad para el arte de asumir una dimensión “política” cuando el sistema del arte sigue siendo impulsado por la apoteosis tradicional del artista individual y la elevación de la obra de arte a objeto precioso. (Ibíd.).

Pero entonces cómo y cuál es el método, y qué condiciones se deben tener o crear para realmente conseguir realizar algún proyecto “participativo” con dimensiones “políticas” reales en las que un artista no use, utilice o saque provecho de un grupo social.

⁶¹ En texto entre paréntesis es adjuntado por el autor.

En un proyecto de prácticas artísticas de participación comunitaria (PAPC) con públicos distanciados de los sistemas institucionales del arte, el artista debe acercarse de manera horizontal, como un actor más de la comunidad y entendiendo que la comunidad no es una masa sólida, sino que es un complejo lleno de múltiples individualidades.

En lo posible la aproximación debe de ser con cada uno de los actores que estén interesados en relacionarse con el Otro⁶². Acercarse e introducirse en la comunidad no como un igual, acción por demás imposible, sino como uno más con todas las diferencias y dificultades que implican el apenas comenzar a conocerse. (Fig. 1).

el etnógrafo, tarde o temprano, se sumerge en una cotidianeidad que lo interpela como miembro, sin demasiada atención a sus dotes científicos. Cuando el etnógrafo convive con los pobladores y participa en distintas instancias de sus vidas, se transforma funcional, no literalmente, en “uno más”. (GUBER, 2004, p. 50).

En el momento de llegar, y empezar a entablar un relacionamiento con algunos miembros de la comunidad es fundamental hablar claramente de los objetivos y las prácticas que se quieren realizar con la comunidad sin crear falsas expectativas. Es indispensable estar dispuesto a aclarar las inquietudes para dejar de ser un extraño a los ojos de la comunidad y construir un vínculo social.

Una comunidad que también es desconocida y que se va a conocer en la medida en que se avanza en un relacionamiento interpersonal. Los procesos son lentos, las curiosidades se van saciando en las conversas, en el compartir momentos de la vida cotidiana, en los conflictos, dudas y tensiones que se pueden generar. Un artista que llega a una comunidad cualquiera que sea es una persona exótica, excepto si es su comunidad de origen.

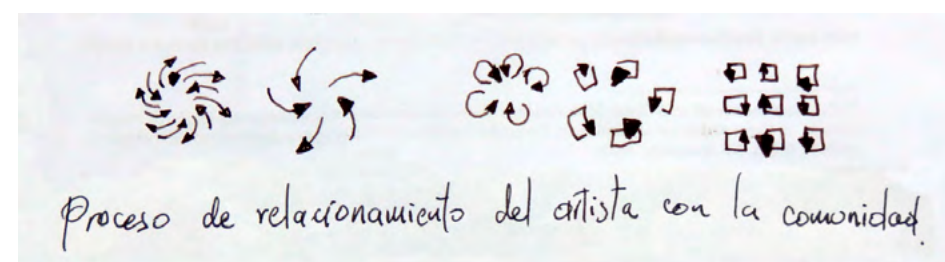


Fig. 1 Proceso de relacionamiento del artista con la comunidad

⁶² Es importante aclarar que el Otro para la comunidad es el artista que llega y no, exclusivamente como en la noción eurocentrista, donde el Otro es el objeto de estudio o al que se quiere conocer.

En un principio los intercambios entre todos los actores: comunidad y artista, son constantes y recíprocos, en la medida en que se van conociendo los trueques se van disminuyendo, el artista va conociendo los códigos de comportamiento de la comunidad, así como la comunidad va identificando algunos de las formas de comportamiento del artista hasta el momento en que el artista adopta las normas de la comunidad y el artista es aceptado como uno más que se mueve en la comunidad, aunque no llegue a ser de esa comunidad. (fig.1).

Luego de este primer período de aproximación fundamental e indispensable para la realización de Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria (PAPC) con un sentido ético, los diferentes actores de una comunidad se van a implicar y participar más fácilmente en los diferentes procesos y prácticas que se realicen. El artista debe favorecer la creación de un ambiente propicio para participar, muchas de las actividades pueden no parecer importantes porque hacen parte de la vida cotidiana de todos los actores, pero son fundamentales para ir construyendo un vínculo social de conocimiento del Otro.

Arturo Escobar se refiere al caso preciso de la conversación a la que llama como envolvente:

Por “envolvente” me refiero a una conversación intensa y abierta que expone, y en el mejor de los casos cuestiona, el trasfondo histórico cultural de la colectividad. Este tipo de conversaciones envolventes es frecuente en las asambleas comunitarias o en las reuniones políticas de los movimientos sociales que, a menudo, se prolongan durante horas, aparentemente sin una agenda concreta. Los planificadores no entienden esta dinámica o la consideran una pérdida de tiempo. (2016, p. 211).

Participar de un proyecto es una decisión personal que implica de manera autónoma asumir algún rol, cuales quiera que sea dentro de un grupo para la consecución de un objetivo común. Considero que absolutamente todas las posturas de todos los actores participantes son válidas, inclusive las que puedan parecer pasivas o de meros observadores. Creo que participar no necesariamente es intervenir activamente de un proceso. El conocer, informarse y observar una actividad, evento o trabajo es una participación más íntima y silenciosa, pero tan válida como otra. (KAPROW, 1996, Pág. 216)

En las PAPC participar como observador es también una forma de participar, no hay que olvidar que no participar deliberadamente de una acción es también una posición política.

Es de esperar que algunos de los actores, y según su grado de implicación; por gusto, necesidad u obligación, decidan colaborar, cooperar, ayudar, intervenir y/o contribuir para abordar y desarrollar un proyecto artístico.

Con cada individualidad se desarrolla un proceso diferente de relacionamiento social, tal vez por afinidades, puede ser por intereses particulares, pero también por curiosidad, el grado de participación de un actor podrá parecer más implicado que otro que realice actividades menos visibles y silenciosas, pero que considere igualmente importantes.

Por ejemplo, los líderes que visualizan algún tipo de resultado de interés para la comunidad, facilitan los contactos y sus palabras o acciones pueden ser un gran respaldo para que otras personas se impliquen en un proyecto. Pero, igualmente las oposiciones y resistencias que puedan surgir, de algún otro actor con mayor o menor incidencia en la comunidad, puede determinar de manera indirecta el rumbo que tome ese proyecto.

En los proyectos aparecen persona que están dispuestas a realizar una actividad o tarea porque así se lo solicita un líder y esa es evidentemente otra manera de participar, es una manera de las muchas posibles formas de abordaje de una actividad dentro de un entramado social.

Hay personas que se implican en un proyecto, porque es parte de su rol como funcionario estatal, pero también algunos actores deciden colaborar por su interés de realizar acciones altruistas. Al interior de las comunidades se dan juegos y batallas de poder entre los actores que inciden en el desarrollo de un proyecto; el artista debe estar en la capacidad de percibir esos conflictos, para mediante procesos de negociación garantizar una mayor participación de diferentes actores en este proceso. Suzanne Lazy en los años noventa para crear lo que denominó como Arte Público de Nuevo Género: “se vale tanto de los medios tradicionales como de los no tradicionales para comunicarse e interactuar con una amplia y diversificada audiencia acerca de aspectos relacionados con sus vidas”. (GUASCH, 2016, p. 285).

El grado de respuesta de los diferentes actores para participar en un proyecto propuesto por un artista depende de alguna medida de su grado de empatía e intercambio horizontal que como actor protagonista desarrolle con los diferentes actores de la comunidad. El artista tiene que ser un actor protagonista en disponibilidad.

En la medida que los diferentes actores crean en la posibilidad de construir un objetivo que consideren como propio será mayor su grado de participación en un proyecto. En este sentido Edgardo Antonio Vigo consideró en la “Poesía para y/o a Realizar”, ... que el espectador pasará de la participación a la “activación-constructiva con lo cual es posible que el consumidor pase a la categoría de creador.”⁶³

Si el artista logra construir varios vínculos sociales con diferentes actores de la comunidad, tiene la posibilidad de propiciar un tejido de vínculos

63 “De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o a Realizar”, Diagonal Cero, La Plata, 1970

sociales en la que se entrecruzan las redes sociales a las que pertenece cada actor protagonista, alcanzando así una mayor participación y compromiso de la comunidad con un proyecto cualquiera.

El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda en la década de los años 70 lideró el desarrollo de un método de trabajo para realizar especialmente con comunidades en el campo de la sociología, que funciona para realizar prácticas artísticas de participación comunitaria (PAPC), propiciando una participación más amplia de los diferentes actores. Este método es conocido como Investigación Acción Participación IAP.

A continuación un resumen de los ejes fundamentales de la IAP.⁶⁴

- 1) Epistemológicamente supone la ruptura de la oposición sujeto/objeto de estudio, conforme a las formas tradicionales de investigación positivistas. En esta perspectiva, el sujeto, es a la vez, objeto de su investigación. Todos los que participan en la investigación, son sujetos y objetos, lo cual implica que el conocimiento se va logrando en la acción participativa comunitaria.
- 2) Éticamente el investigador asume un compromiso con las comunidades donde trabaja y con quienes construye conocimiento. Se parte del principio, que las comunidades viven y conocen sus problemas y son ellas quienes deben buscar las alternativas de solución. “Se rompen todos los postulados de esa distancia necesaria sujeto-objeto, porque el investigador tiene que ir a la comunidad, vivir sus realidades, comprometerse con ellas y, además, construir los resultados en colectivo”. Finalmente, el científico se compromete a entregar a la comunidad los resultados sistematizados de la investigación.
- 3) Políticamente, el conocimiento se reconoce como una alternativa de poder y transformación social, pues a través de él se explica la realidad.
- 4) Metodológicamente, La investigación acción participativa se plantea como una opción de investigación cualitativa fundamentalmente, sin que implique la negación del dato cuantitativo. Simplemente se privilegian el uso de los recursos etnográficos (la observación participante, la entrevista grupal, el diario de campo etc.).

Finalmente considero que nada puede garantizar la participación o respuesta de un actor a una propuesta de proyecto, tampoco se puede determinar un rumbo específico a desarrollar porque cualquier participación debe de ser “voluntaria” y construida en conjunto entre todos los actores participantes (artista – comunidad).

Las personas que en este trabajo son citados como actores protagonistas tienen algunas similitudes con el rol que juegan o realizan dentro de un proyecto, con lo que Suzanne Lacy (citada por Blanco, Carrillo, Claramonte, et al.) denomina “públicos” y que ella organiza o coloca para un mejor análisis en círculos concéntricos, según el grado de comprometimiento de una persona con el proyecto artístico a desarrollar. (2001, p. 37).

1. Origen y responsabilidad.
2. Colaboración y codesarrollo.
3. Voluntarios y ejecutantes.
4. Público inmediato.
5. Público de los medios de masas.
6. Público del mito y la memoria.

Conviene subrayar que la noción de públicos no puede ser adoptado en este trabajo, como se utiliza en los sistemas institucionales de arte actuales donde implica necesariamente una posición de observador pasivo o participante inducido que en la PAPC no se contempla, ya que en esta son considerados como actores protagonistas.

⁶⁴ ALLALI, BERTRAND, et al., 2015.







2.2

El Antropoceno

En este capítulo se hace una aproximación a la noción de Antropoceno, y su incidencia en algunas manifestaciones del Arte Contemporáneo en el ámbito mundial, con el interés de situar las PAPC realizadas con la comunidad de las Islas en Porto Alegre.

El término Antropoceno aparece publicada en el año 2002 en un artículo firmado por el premio Nobel de Química (1995) Paul Jozef Crutzen y el biólogo Eugene F. Stoermer. Según su texto, el término Antropoceno es el más adecuado para denominar a una nueva era geológica que surge como consecuencia del creciente impacto de la actividad humana en la tierra y la atmósfera. (2000, p. 17).

El neologismo Antropoceno que se presenta en círculos científicos, asociado a la historia de la geología y la paleontología, surge en un momento en que empiezan a ser evidentes y visibles, fenómenos que afectan directamente al medio ambiente como la deforestación, la polución del aire y el agua, las catástrofes naturales producto del cambio climático y la crisis de la biodiversidad debido a la extinción masiva de especies animales y vegetales.

Las enormes pérdidas económicas que acarrearán estos fenómenos ambientales propician que la civilización nortatlántica coloque en el ámbito internacional temas como Desarrollo sustentable, ecología y conciencia ambiental, entre otras, en la búsqueda de una solución “desesperada e inmediata” para evitar una posible “catástrofe” que lleve a la desaparición de la humanidad.⁶⁵

⁶⁵ BLANCARTE. 2016, p. 145.



El Antropoceno concierne nuestro tiempo y nuestra situación a la escala de tiempos geológicos, es decir la coevolución de la vida con la tierra.⁶⁶ (Ibíd., p. 29). El hecho de vivir esta doble condición, la de tener una historia geológica al mismo tiempo que vivir una historia reciente del ser humano, propicia que esta idea deje de ser solamente científica, para que sea abordada y apropiada por la comunidad de historiadores y geógrafos.⁶⁷

Es evidente también, que la idea de Antropoceno posee una dimensión social, económica, e ideológica que se desarrolla en un contexto de mundialización, lo que propicia el aumento de reflexiones críticas sobre las raíces históricas, culturales, científicas y tecnológicas de este fenómeno global. (Ibíd., p. 13).

El Antropoceno pasa a ser objeto de estudio de las ciencias sociales y humanas mediante la organización de seminarios y coloquios, en los que se discute siempre desde los centros de poder de la civilización noratlántica.⁶⁸

En medio de tanto interés y de tan diferentes campos de conocimiento “La propia noción de Antropoceno se vuelve una inmensa fuente de confusión, por tanto una fuente bienvenida”, afirma Bruno Latour.⁶⁹ (2013, p. 28).

El término Antropoceno, aunque etimológicamente parece claro; de ahí, su aceptación y vulgarización, aun no es del todo aceptado en el ámbito científico.⁷⁰ El Antropoceno ¿Incumbe también a los grupos sociales que menos, o no, han contribuido con las emisiones de gas y que no se han beneficiado de doscientos años de industrialización?⁷¹

Se tiene un relativo consenso entre los defensores de la idea de Antropoceno como una nueva era geológica que es consecuencia de la Revolución Industrial y de la expansión de Occidente. Momento histórico que coincide con

66 “L’Anthropocène concerne précisément notre temps, notre situation dans l’échelle des temps géologiques, c’est-à-dire dans la coévolution de la Vie avec la Terre, (GRINEVALD. 2012, p. 29).

67 CRUTZEN menciona James Watt y la invención de la máquina a vapor como el inicio del Antropoceno. Algunos historiadores coinciden en proponer la época de la Revolución Industrial como el momento en que se agudizaron las transformaciones geológicas por la acción del hombre.

68 « Une histoire de l’Anthropocène. Capitalisme, technoscience et nature aux XIXe et XXe siècles » à l’École des hautes études en sciences sociales depuis 2011, et du colloque international “Thinking the Anthropocene” qui s’est tenu à Paris des 13 au 15 novembre 2013, autour des figures de Bruno Latour, Peter Sloterdijk, et d’Isabelle Stengers entre autres. La collection Anthropocène Seuil, dirigée par Christophe Bonneuil, compte à l’heure actuelle deux autres publications : André Cicollella, Toxique planète. Le scandale invisible des maladies chroniques, 2013 et Clive Hamilton, Les Apprentis-sorciers du climat. Raisons et déraisons de la géo-ingénierie, 2013 en (DAVIS, Mike. Bienvenue à l’Anthropocène).

69 Traducción del autor: “a própria noção de Antropoceno torna-se realmente uma imensa fonte de confusão – porém, uma fonte bem-vinda”. (Ibíd., p. 28).

70 La idea de Antropoceno hay sido discutida en el 35 Congreso Internacional de Geología (35TH INTERNATIONAL GEOLOGICAL CONGRESS), realizada en Cape Town, Sudáfrica entre el 27 de agosto y 4 de septiembre de 2016.

71 DAVIS Mike. Disponible en: *Bienvenue à l’Anthropocène*.

el inicio de la devastación de la fauna y la flora, e incluso la desaparición de numerosos grupos sociales humanos, así como el incremento en las emisiones de gas carbónico.

Un grupo de científicos encabezados por el Profesor Jan Zalasiewicz, geólogo de la Universidad de Leicester y presidente del Grupo de Trabajo sobre el Antropoceno (Working Group on the Anthropocene. WGA por sus siglas en inglés que comenzó a funcionar en el 2009), en el 35 Congreso Internacional de Geología declara que nos encontramos en el amanecer de una era geológica influenciada por la humanidad. Estos expertos afirman que el impacto humano en el planeta tierra es tan profundo que el Holoceno debe dar paso a una época definida por los ensayos nucleares, la contaminación por plástico, el hollín emitido por las centrales eléctricas y el pollo doméstico denominado como Antropoceno. (CARRINTON, 2016).

La nueva época debería comenzar alrededor de 1950 y probablemente se definiría por los elementos radiactivos (radionúclidos) dispersos en la estratósfera mediante pruebas con bombas nucleares cuyos residuos se han depositado en toda la tierra, aunque existen otras señales que incluyen la contaminación con plástico, el hollín (esferas de carbono duras) de las centrales eléctricas, partículas de aluminio y hormigón, e incluso los huesos dejados por la proliferación global del pollo doméstico.

El pollo doméstico es un elemento serio para ser un fósil que defina el *Anthropocene* para los geólogos futuros. Zalasiewicz dijo:

Desde mediados del siglo XX, se ha convertido en el pájaro más común del mundo. Se ha fosilizado en miles de vertederos y en las esquinas de las calles de todo el planeta, es también un pájaro mucho más grande con un esqueleto diferente que su antepasado antes de la guerra. (Ibíd.).

Los altos niveles de nitrógeno y fosfato en los suelos, derivados de fertilizantes artificiales, podrían tomarse como un testimonio más de la aparición del Antropoceno. La evidencia del impacto de la humanidad en el planeta es abrumadora, pero los cambios son muy recientes en términos geológicos, donde una época suele abarcar decenas de millones de años. Para Zalasiewicz, determinar el Antropoceno como una nueva era si se tienen en cuenta las nociones de tiempo que se utilizan en geología, por lo que prefieren hablar de que en la actualidad se viven muchos cambios son irreversibles".⁷² (Ibíd.).

⁷²<https://www.theguardian.com/environment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth>

Es importante anotar aquí el surgimiento de un grupo de científicos, climatólogos, geólogos conocidos como negacionistas⁷³ quienes, financiados y apoyados por grandes multinacionales, afirman que los cambios climáticos hacen parte de los ciclos naturales que vive la tierra durante un período geológico, mezclando historia geológica con política para engañar y confundir la esfera pública. (Ibíd.).

En el ámbito cultural, la concepción Occidental de dominar la Naturaleza, se ha impuesto desconociendo otras formas de relacionarse con el ambiente⁷⁴:

En el alba de la Europa de los <tiempos modernos>, el baconismo de la *Royal Society* ilustra concretamente esta ilusión cristiana de dominar las fuerzas de la naturaleza y de la conquista del Globo terráqueo!

Esta mezcla de historia sagrada, historia política e historia va durante el Siglo de las Luces (s.XVIII) a legitimar la dominación por parte de las naciones civilizadas cristianas de Europa sobre los pueblos <salvajes> y las razas <inferiores>. (GRINEVALD, 2012, p. 27).⁷⁵

Entre los grupos indígenas de América es conocida la idea de convivir con la naturaleza. Aún persisten entre los actuales campesinos de América Latina, mitos y leyendas mestizas de origen indígena, que pregonan la protección y respeto por la naturaleza y en las que se percibe la idea de convivir y no dominar la naturaleza. El Hojarasquin, la Madremonte, y el Mohan; protector de las lagunas en Colombia, MBoitatá en Brasil, el Mishquiyacu y el pescador, el tesoro de los Andes en Perú, entre muchas otras.

La idea de Gaia en el sentido de la Hipótesis de James Lovelock que sostiene que el planeta tierra en su totalidad, funciona como un súper organismo compuesto por todos los seres vivos, la tierra, los océanos y la atmósfera, que se relacionan activamente para asegurar su supervivencia (2007). Se asemeja a la de algunos pueblos indígenas de la Amazonia, que piensan la Naturaleza como un ser vivo, un <Ambiente integral> completo y complejo, en el que el hombre es solo un elemento más de todo un conjunto de seres que la conforman. (RIVERA, 2015) (Fig.2.)

Ailton Krenak, líder indígena brasileiro afirma a propósito de la palabra ecología, que este concepto, solo puede existir en una sociedad que es capaz de

⁷³ LATOUR cita el libro *L'Innocence du Carbone* de Francois GERVAIS, 2013 como "um dos mais novos panfletos de um negacionista climático".

⁷⁴ MALM, Andreas. O Mito do Antropoceno. Em Revista Piseagrama 08. Pág. 25. Belo Horizonte. 2015

⁷⁵ Traducción del autor.

atacar y destruir el «Ambiente». Esa idea de ecología, como concepto no puede existir entre los indígenas de la Amazonia porque dominar, atacar o destruir la naturaleza o «Ambiente integral» no hace parte de su cosmovisión. (2015).

Las discusiones sobre la idea y la palabra de Antropoceno en la actualidad hacen parte de disciplinas científicas, medios culturales y campos del conocimiento diferentes en las que se cruzan y trasgreden todas las fronteras. (GRINEVALD, 2012). Discusiones en las cuales no es ajeno el arte como campo de conocimiento.



Fig. 2. Ricardo Moreno. Naturaleza como ambiente integral

Paralelo al coloquio internacional “Pensando el Antropoceno”,⁷⁶ y en el marco del Día Mundial de la Filosofía que se celebró con el tema: “Sociedades inclusivas, un planeta sustentable”,⁷⁷ la asociación francesa COAL (Coalición para el Arte y Desarrollo Sustentable) se le encargó organizar una muestra de arte contemporáneo que se presentó en la sede de la UNESCO en París con el título: “S’adapter à l’Anthropocène”⁷⁸

⁷⁶ “Thinking the Anthropocene” que se realizó en París del 13 al 15 de noviembre del 2013

⁷⁷ Original en francés: «Des sociétés inclusives, une planète durable»

⁷⁸ <http://fr.unesco.org/events/%C2%AB-sadapter-lanthropoc%C3%A8ne-%C2%BB-exposition-unescocoal>

El título: «Adaptarse al Antropoceno» sugiere, que este fenómeno geológico es un hecho incontestable, que ya está aquí y que tenemos que aprender a vivir con esa realidad, buscando los caminos y medios adecuados para adaptarnos como seres humanos.

En la exposición participaron los artistas: Ackroyd y Harvey, Damien Chiviale, Olivier Darne, Nicolas Floc’h, Hanna et Husberg Laura McLean, Ivana Adaime Makac, Matthew Moore, Liliana Motta, Lucy, Jorge Orta, Zhao Renhui, Anna Katharina Scheidegger, Laurent Tixador, Ralph Mahfoud, Benedetta Panisson. Y El Migrante: Proyecto ecologías, que presentaron registros de intervenciones en el paisaje, fotografías, videos, instalaciones y objetos que abordan, cuestionan, ponen en evidencia y proponen soluciones a la acción del hombre como fuerza geológica.

Junto a las contribuciones analíticas de las ciencias sociales, la UNESCO considera que el arte es uno de los mejores vehículos para visualizar los problemas ambientales de la sociedad contemporánea y una herramienta educativa que puede ser utilizada para fomentar nuevas actitudes hacia la naturaleza y el medio ambiente.

A partir de 2012 el prolífico y reconocido sociólogo y antropólogo Bruno Latour, organiza eventos en los que reúne a especialistas de diferentes áreas de las ciencias sociales y humanas, y artistas para discutir en torno a la idea de Antropoceno.

En 2013 el proyecto: “Passions Gaïa”, del 10 al 12 de octubre del 2014 en colaboración con el Festival La Novela, lo que llamaron: “Anthropocène Monument” - *Un Coloquio-Perfomance* en la ciudad de Toulouse en Francia, “evento que se refiere a los profundos trastornos, o cambios radicales científicos, sociológicos, ambientales y artísticos contemporáneos que se reagrupan bajo el nombre de Antropoceno”.⁷⁹

Dentro del marco de este evento se inauguró la exposición “Antropoceno Monumento” curada por Bruno Latour y el sociólogo Bronislaw Szerszynski en la que fueron invitados los artistas: Lara Almarcegui, Lise Autogena & Joshua Portway, Amy Balkin, Robert Barry, Iain Baxter, Etienne Chabaud, David Claerbout, Mark Dion, Jimmie Durham, Fabien Giraud, Sheela Gowda, Joao Maria Gusmão & Pedro Paiva, Adam Lowe, Nicholas Mangan, Fujiko Nakaya, Tomás Saraceno, Pascale Marthine Tayou et Yesenia Thibault-Picazo.⁸⁰

⁷⁹ Traducción del autor del original en francés: “Anthropocène Monument” s’attache aux bouleversements scientifiques, sociologiques, environnementaux et artistiques contemporains communément regroupés sous le nom d’“Anthropocène”. Disponible en <http://www.lesabattoirs.org/expositions/anthropocene-monument>

⁸⁰ La exposición “Anthropocène Monument” estuvo abierta desde el 3 de octubre de 2014 hasta el 4 de enero de 2015 en Les Abattoirs FRAC Midi Pyrénées en Toulouse Francia.

Por su parte el curador francés Nicolas Bourriaud fue invitado a dirigir la novena versión de la Bienal de Taipéi. Esta bienal que se presentó entre el 13 de septiembre de 2014 y el 4 de enero del 2015 se realizó con el título: “La Gran Aceleración”⁸¹ en alusión al Antropoceno y a la escala, velocidad e intensidad que ha alcanzado en los últimos sesenta años la actividad humana, para incidir en los cambios atmosféricos a escala geológica que transforma toda la vida en el planeta.

La Bienal utiliza la imagen de “La Gran Aceleración” para examinar como el arte Contemporáneo aborda la relación entre seres humanos, animales, vegetales y máquinas. ¿Cómo define el arte de hoy y representan nuestro espacio-tiempo? la exposición pone en relieve la forma en que los artistas hacen conexiones, enlaces, inserciones y mutaciones donde aparecen nuevas y otras formas de relación.

En la actualidad no es posible concebir las relaciones entre los humanos sin tener en cuenta sus ambientes tecnológicos y ambientales. Desde principios del siglo XXI los artistas Contemporáneos tienden a renegociar sus relaciones con la biosfera y la tecnosfera. Exploran las relaciones de los vivos con los objetos, la máquina con el cuerpo, lo tecnológico con lo social.

Con la globalización desarrollada no solo desde el campo social que se ha alcanzado con la utilización de aparatos tecnológicos, casi que impuesta por los fenómenos ambientales de los que no se tenía conciencia anteriormente, ha llevado a necesidad de pensar en una refundación global de la estética.

La Exposición de la Bienal de Taipéi se dirigirá a los cruces que aparecen en el arte del Antropoceno, se centrará en artistas cuyos objetos, productos, computadores, instalaciones, videos, elementos químicos y orgánicos, naturales y artificiales, están interconectados con los seres humanos y pueden ser utilizados para propiciar un análisis crítico del mundo contemporáneo.⁸²

81 Del original en inglés. <http://www.biennialfoundation.org/2014/01/taipei-fine-arts-museum-announced-nicolas-bourriaud-as-the-curator-for-taipei-biennial-2014-the-9th-taipei-biennial-will-be-taken-place-sep-13-2014-to-jan-4-2015/>

82 Los artistas que participan en la X Bienal de Taipei son: Harold Ancart (Bélgica), Charles Avery (Reino Unido), Gilles Barbier (Francia), Alisa Baremboym (USA), Neïl Beloufa (Argelia/Francia), Peter Buggenhout (Bélgica), Roberto Cabot (Brasil), Patrick Van Caeckenbergh (Bélgica), En-Man Chang (Taiwan), Ian Cheng (USA), Ching-Hui Chou (Taiwan), Chun Teng Chu (Taiwan), Shezad Dawood (Reino Unido), David Douard (Francia), Camille Henrot (Francia), Roger Hiorns (Reino Unido), Xiao-Yuan Hu (China), Po-Chih Huang (Taiwan), Hudinilson Jr. (Brasil), Joan Jonas (USA), Tetsumi Kudo (Japón), Surasi Kusolwong (Tailandia), An-My Lê (Vietnam/USA), Kuo-Wei Lin (Taiwan), Maria Loboda (Alemania), Jonah Freeman & Justin Lowe (USA), Jr-Shih Luo (Taiwan), Tala Madani (Iran/USA), Abu-Bakarr Mansaray (SierraLeone/Holanda), Josephine Meckseper (Alemania), Nathaniel Mellors (Reino Unido), Marlie Mul (Holanda), Henrik Olesen (Dinamarca), OPAVIVARÁ! (Brasil), Ola Pehrson (Suecia), Hung-Chih Peng (Taiwan), Laure Prouvost (Francia/Reino Unido), Matheus Rocha Pitta (Brasil), Rachel Rose (USA), Pamela Rosenkranz (Suiza), Mika Rottenberg (Argentina), Sterling

La idea de Antropoceno asociada al proyecto de investigación en poéticas visuales en el Programa de Pos-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) de la UFRGS Lanternas Flutuantes: Práticas Artísticas de Participação Comunitária com habitantes das Ilhas no Bairro Arquipélago em Porto Alegre, na Era do Antropoceno se presentó el día 19 de noviembre de 2014 en el seminario: Metodología de pesquisa con la Dra. Sandra Rey en el Instituto de Artes de la UFRGS.

En la exposición colectiva TANDEM IN en el *Espaço Cultural* de la ESPM (*Escola Superior de Publicidade e Marketing*)⁸³ en *Porto Alegre* el autor presentó una instalación de 300 fotografías que intituló: Antropoceno. En cada fotografía aparece un pez muerto sobre la arena de una playa. Este conjunto de imágenes que parecen una sola que se repite insistentemente hasta tornarse banal, es un fragmento de las mil imágenes que registran otro tanto número de peces muertos encontrados en una caminata por la playa.

Esta imagen que en la actualidad se repite insistentemente en cualquier playa producto de la polución ambiental, parece una imagen efímera. Las autoridades locales, para no ahuyentar a los turistas, hacen una limpieza constante de las playas donde parece no pasara nada. Escondiendo el problema a un público que no está interesado en conocer otra cosa que el consumo idílico. El Antropoceno no es una idea que aparece de repente, en 1864 George Perkins Marsh publicó el libro: *Man and Nature* y en 1974 *The Earth as Modified by Human Action*. En la segunda década del siglo XX Vladimir Vernadsky, Teilhard de Chardin et Edouard Le Roy, inventaron el concepto de noosfera que circuló exclusivamente en los medios científicos, pero el hecho de que los cambios climáticos que llegan tan de repente y de forma contundente, sin respetar fronteras y que alcanza incluso a los países del norte, crean el ambiente para que surjan teorías apolíticas y catastróficas. (GRINEVALD, 2012).

Aparece también una repentina toma de conciencia generalizada en la civilización noratlántica, que trae como consecuencia la aparición de un sinnúmero de “ecologías” que invitan a que ahora sí, a nivel global, pensemos casi desesperadamente en buscar una solución en conjunto como especie humana para salvar el planeta.

Ruby (USA), Timur Si Qin (Alemania), Shimabuku (Japan), Peter Stämpfli (Suiza), Nicolás Uriburu (Argentina), Yu-Chen Wang (Taiwan/Reino Unido), Chien-Ying Wu (Taiwan), Chuan-Lun Wu (Taiwan), Inga Svala Thórsdóttir & Wu Shanzhuan (Islandia/China), Haegue Yang (Corea), Anicka Yi (USA).

83 TANDEM IN. Del 14 de marzo al 11 de abril de 2015.

Grineval afirma:

el debate sobre el Antropoceno, no puede, no debe olvidar, incluso si eso implica la autocrítica del «establecimiento» académico y científico! Hace varios años que participó a la crítica socio-epistemológica de la hegemonía intelectual, técnico-científica, en nombre de la Razón, de la Ciencia, del Progreso, del Desarrollo y el Crecimiento de nuestra civilización *moderna*, conquistadora, imperialista, de la que nos queda por comprender el dinamismo científico-tecnológico ilimitado con raíces de una esperanza religiosa de otra época pero que es casi totalitaria, liquidadora a largo plazo de la diversidad cultural, y la «diversidad de mundos» aquí en la tierra.⁸⁴

The Haus der Kulturen der Welt de Berlín (La Casa de las Culturas del Mundo en Berlín) junto con el Instituto Max Plank han comenzado en 2014 un proyecto educativo colaborativo, experimental, auto reflexivo e interdisciplinario en el que participan artistas, cineastas y comunicadores para entender y afrontar los retos que se plantean con la entrada en una nueva era geológica que han denominado como *Anthropocene Project*.⁸⁵

A finales del 2014 la misma *The Haus der Kulturen der Welt*, realizó la exposición *Observatory Anthropocene #4 The Dark Abyss of Time* de Armin Linke, Agencia Territorial (John Palmesino y Ann-Sofi Rönnskog) y Anselm Franke que está dedica al análisis de órdenes espaciales y de instituciones políticas en la historia de la planificación, la modelización y el control en el Antropoceno. Estudia la relación entre los nuevos escenarios de planificación global en la era del cambio climático y la política, la economía y las relaciones de propiedad a través de instalaciones de video, documentos, entrevistas, fotografías de grandes dimensiones y análisis de teledetección.

El Antropoceno hace parte del aire de nuestro tiempo, la mundialización, la globalización al mismo tiempo tecnológica, militar, económica y cultural, concierne nuestra situación a la escala de tiempos geológicos, es sinónimo de

84 Original en francés: “Le débat sur l’Anthropocène ne peut (ne doit pas) l’oublier, même, ou surtout, si cela implique l’autocritique de l’establishment scientifique et académique! Il y a des lustres que je participe à la critique socio-épistémologique de l’hégémonie intellectuelle, techno-scientifique, au nom de la Raison, de la Science, du Progrès, du Développement ou de la Croissance, de notre civilisation dite moderne, conquérante, impérialiste, dont il nous reste à comprendre le dynamisme scientifique-technologique illimité, enraciné dans une espérance religieuse d’un autre âge, mais quasi totalitaire, liquidateur à terme, de la diversité culturelle, de « la pluralité des mondes », non dans le ciel étoilé mais sur terre.” (2012, p. 26)

85 <http://www.anthropocene-curriculum.org/>

un conjunto vertiginoso de cuestiones éticas, políticas y científicas. Finalmente el Antropoceno marca un punto de partida sin regreso, una forma de representar, pensar y relacionarnos con la naturaleza.⁸⁶

En relación a la existencia del Antropoceno en *Porto Alegre* y más específicamente en las Islas aparecerán a lo largo de este trabajo, algunas reseñas y citas que hacen mención a esta nueva era geológica.

En las Islas del barrio Arquipelago los *aterros* que voy a denominar como *lixorrejos*, son realizados desde la década del 60 del siglo XX con todo tipo de plásticos y poliestirenos, carcasas de computadores y electrodomésticos, llantas de caucho, colchones de espuma, vidrios y diferentes metales para ganar algunos centímetros de altura y estos nuevos terrenos ser utilizados como soporte para levantar las casas especialmente de madera⁸⁷. Se mencionan también la polución de las aguas con agroquímicos, fosfatos que transforman la vida fluvial y las especies de peces que habitan el río o lago Guaíba.

En las islas durante las inundaciones el paisaje se torna dramático, hasta traer a la memoria los “slum” descritos por Mike Davis, esas aglomeraciones urbanas con “exceso de población, habitaciones pobres e informales, acceso inadecuado al agua potable y alcantarillado, así como inseguridad en la propiedad de la tierra.” (DAVIS, 2006, p. 198).

Para finalizar se hace mención a la paradoja que se expone en la realización del Congreso Internacional de Geología donde se discute, si se adopta o no el concepto de Antropoceno, las dos principales financiadoras del evento son: la minera Vale, responsable del desastre ambiental más importante de la historia de Brasil con las consecuencias ambientales desconocidas por el público en general y la minera AngloGold Ashanti, responsable por proyectos que ponen en riesgo de contaminación las fuentes hídricas del centro de Colombia, de las que dependen un porcentaje importante de la población nacional y amplias zonas de cultivo de alimentos de las que se surte el país.

86 <http://www.lesabattoirs.org/expositions/anthropocene-monument>

87 En algunos sectores de las Islas do Pavão, Grande dos Marinheiros y de las Flores es fácil encontrar lo que la geóloga CORCORAN Patricia, el oceanógrafo MOORE Charles y la escultora JAZVAC Kelly llaman como «plastiglomerados». (2014). Este material en las islas es producto de diferentes plásticos derretidos que se mezclan con arena cuando se hacen hogueras. Algunos de estos «plastiglomerados» son frecuentemente exhibidos por Jazvac como esculturas desde el año de 2013. <http://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html>





**LA COMUNIDAD
EN LAS ISLAS:
APROXIMACIONES,
VIVENCIAS Y
DINÁMICAS
COMUNITARIAS**



III

LA COMUNIDAD EN LAS ISLAS: APROXIMACIONES, VIVENCIAS Y DINÁMICAS COMUNITARIAS

En este capítulo se abordan algunas actividades destinadas a la búsqueda de una comunidad en la ciudad de Porto Alegre con la que se pudiesen realizar un proyecto de Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria (PAPC). En los dos primeros subcapítulos se narran algunos recorridos, impresiones y experiencias vividas por el autor intentando descubrir la ciudad hasta llegar al Barrio Arquipelago y hacer los primeros contactos con la comunidad de las Islas. A partir del tercer subcapítulo se abordan las características geográficas del territorio, algunas de las características de los grupos sociales que habitan en las Islas, así como una reseña histórica de las ocupaciones humanas en el territorio. Posteriormente se tratan las relaciones entre los habitantes y el medio ambiente, así como los conflictos que surgen producto del cambio climático.

Al final, en los últimos subcapítulos, se hace una aproximación a la organización social de los habitantes, a los conflictos y procesos de negociación que viven durante la realización de este trabajo (octubre 2014 – diciembre 2016) y finalmente se abordan algunos aspectos relacionados a la religiosidad en las Islas, así como a las fiestas que se practican.

El objetivo de este capítulo es tener un acercamiento que permita conocer las dinámicas de la comunidad para así, junto con ella, realizar distintas PAPC específicas para el territorio.



3.1

Prospección: La búsqueda de una comunidad

Recién llegado a *Porto Alegre* en agosto del 2014, con la necesidad de encontrar un lugar para realizar un proyecto de Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria (PAPC) en el marco de la investigación de doctorado se realizaron varias caminatas y recorridos de prospección por distintos lugares de la región metropolitana.

Teniendo en cuenta que había llegado a vivir en el municipio de *Sapuacia do Sul*, distante treinta kilómetros del centro de *Porto Alegre*, hice varias caminatas y recorridos en bicicleta de exploración en el que encontré el *Morro do Chapéu* que se encuentra alejado del centro urbano del municipio, y en sus alrededores están instalados algunos barrios populares.

El *Morro* es una pequeña colina que se levanta sobre la tierra plana de los alrededores, está rodeado de bosque y en su cima tiene una linda vista sobre el paisaje plano e inmenso. Este lugar, topográfica y socialmente, tiene las condiciones para realizar otra versión diferente de un Observatorio Astronómico a Simple Vista como el mencionado en el primer capítulo el Patio de Brujas.

Los alrededores del *Morro do Chapéu* están habitados por una población semirural, aglutinados en barrios distantes del centro de *Sapuacia* que tienen algunas características de pequeña comunidad, hecho que facilitaría el entablar contacto con ella.

Al mismo tiempo entre los meses de septiembre y noviembre del 2014 hice algunas caminatas en la ciudad de *Porto Alegre* buscando un lugar que pudiese contener agua, como una fuente instalada en una plaza con su vecindario, una pequeña laguna o estanque de algún barrio, que fuese un sitio de proximidad para algún grupo social. El interés de encontrar algún lugar asociado con el agua se debía a que mi primera impresión de la ciudad era que esta debería tener una fuerte relación histórica con este elemento.

A las personas que comenzaba a conocer, recién llegado a la ciudad, les indagaba por un sitio con las vagas características antes mencionadas. Varias personas coincidían en sugerirme el parque de la *Redenção* que posee un gran estanque; espejo de agua en sus instalaciones. Este es el parque más importante de la ciudad, visitado continuamente por distintos grupos sociales. Igualmente me insinuaron el campus centro de la UFRGS, que es visitado y ocupado por la comunidad universitaria y el cual ya conocía desde la llegada a *Porto Alegre*.

Estos tres sitios, el *Morro do Chapéu*, el parque de la *Redenção* y el campus universitario, tenían diferentes inconvenientes para poder realizar cualquier proyecto de PAPC como veremos a continuación.

El *Morro de Chapéu* en *Sapucaia do Sul*, como sitio específico, tiene algunas características interesantes que facilitarían la construcción del observatorio astronómico. El pico del morro está a 160 metros sobre el nivel del resto de tierras que lo circundan, con una visibilidad que se extiende hacia todos los horizontes de la planicie, donde las salidas y puestas del sol, son un espectáculo natural.

El *Morro de Chapéu* es un Área de Protección Ambiental (APA) que tiene en sus alrededores algunos barrios habitados por poblaciones rururbanas, con las que se podría realizar un proyecto de PAPC. El Morro, por sus características paisajísticas especiales que lo distinguen de los demás terrenos de los alrededores, está sometido a constantes presiones de urbanizadores externos. La posibilidad de realizar allí unas PAPC con la comunidad de los barrios circunvecinos, podría propiciar el mejorar los ya buenos sentidos de pertenencia e identidad que los moradores tienen con el Morro.

Sin embargo, para iniciar cualquier proyecto de PAPC en este lugar, existe una gran dificultad, ya que los terrenos donde se encuentra el Morro son de propiedad particular; lo que implicaría comenzar lentas y largas negociaciones para mostrarle a la propietaria los posibles beneficios de realizar un Observatorio Astronómico a Simple Vista en la cima del Morro. Luego de conseguir el hipotético apoyo, sería fundamental buscar la participación y compromiso político de las autoridades municipales locales a un proyecto ambiental que en este municipio

no parece tener prioridad. Así que la realización de este proyecto, desde su inicio, se considera inviable. He de anotar que para la realización de los estudios de doctorado en la que están incluidos todos los procesos: investigación, escritura y defensa de la tesis, cuento con cuatro años, tiempo que considero insuficiente para realizar algún proyecto en el *Morro do Chapéu*.

De otro lado el parque de la *Redenção* en el centro de *Porto Alegre*, es un lugar del “espacio público” de la ciudad, altamente institucionalizado que realmente no pertenece a una comunidad, sino que concierne casi exclusivamente al Poder Público, que hace uso de estos espacios para vehicular y legitimar discursos políticos de gobernanza. El uso de estos “espacios públicos” es estrictamente controlado. Para realizar cualquier actividad allí, se requiere de innumerables trámites y voluntades burocráticas que hacen que desarrollar un proyecto se vuelva una tarea tortuosa y lenta, que puede ser obstaculizada por cualquier funcionario.

En estos “espacios públicos” para manifestarse simbólicamente, solo se reúnen grupos masivos de personas que participan de alguna actividad con el interés de demandar alguna reivindicación, pero la utilización del espacio se hace con el permiso, autorización e incluso control de las autoridades municipales.

Los proyectos de participación que se realizan con las comunidades requieren de un largo proceso de trabajo y proximidad con los participantes, lo que implica la ocupación de espacios y territorios; condición que no es posible en los espacios institucionalizados. En estos lugares es posible realizar actividades relacionadas a intervenciones momentáneas de sorpresa conocidas como “acciones de guerrilla” o arte de guerrilla, guerrilla *garden*, acciones o performance⁸⁸ y/o actividades inusitadas; también es posible realizar acciones oficiales que ocupan el espacio, pero todas institucionalmente aceptadas. Son corrientes entonces los *flashmob*⁸⁹ que sorprenden divertidamente a los espectadores, los músicos de calle que animan el paseo dominical, las obras de teatro callejero que salpimientan la jornada con escenas lúdicas o las obras de arte público monumental que decoran pasajeramente el espacio, entre otras.

En los frecuentes y ansiosos recorridos por distintos rincones de la ciudad buscando una comunidad, encontré al artista Fábio Eros que trabaja con graffiti, quien me invitó a finales del mes de septiembre (2014) a hacer algunos recorridos por las calles del centro de la ciudad y el barrio *Cidade Baixa* mostrándome un poco de su producción artística. Luego de algunas conversas

88 Arte de Guerrilla. *Vanguarda e conceitualismo no Brasil de*. (FREITAS. 2013).

89 *flashmob*, traducido literalmente del inglés como «multitud relámpago» (*flash*: ‘destello, ráfaga’; *mob*: ‘multitud’) es una acción organizada en la que un gran grupo de personas se reúne de repente en un lugar público, realiza algo inusual y luego se dispersa rápidamente. (RHEINGOLD. 2004).

y escuchar de mi interés por realizar un proyecto de PAPC, me puso en contacto con algunas personas que él conocía de la Secretaria de Salud de la Prefeitura. Allí, luego de presentar un esbozo del proyecto en dos ocasiones y de esperar un tiempo, me acompañaron para presentarme a una cita inicial con líderes de la comunidad de las Islas del Barrio Arquipélago.

Con este primer contacto con la comunidad a mediados del mes de noviembre pude finalmente tener una aproximación general al territorio conocido como las Islas, así como imaginar la relación de este espacio: el barrio *Arquipélago* con el casco urbano de la ciudad de *Porto Alegre*, a través de la consulta de los mapas de Google Earth y el Atlas Ambiental de Porto Alegre del profesor Rualdo Menegat que me permitían imaginar un poco este territorio.

En una vista aérea de estos mapas se ven las ocupaciones humanas en algunos de los bordes de cuatro islas y a orillas de la *rodovia* que las une. Los asentamientos se podrían dividir en dos grupos distintos: un primer grupo en el que las construcciones se encuentran una cerca de otra y permiten suponer una densidad un poco mayor. El segundo grupo parecen casas más amplias que se encuentran rodeadas de espacios verdes que parecen jardines y en su mayoría cuentan con embarcaderos. A vuelo de pájaro, se puede observar que los materiales en los que están construidos las edificaciones de estos dos grupos son bien distintos.

La visita a estos mapas permite recordar la afirmación de Lucy Lippard:

El mapa como concepto micro/macro visual ha despertado siempre gran interés en los artistas, y particularmente en los artistas “de la tierra” de 1965 a 1975. [...] “mapear/ explorar el terreno puede considerarse una incitación a la medición, al trazado de barreras, de fronteras, de zonas, y al despliegue de otros instrumentos de posesión. Pero por otro, los mapas nos dicen dónde estamos y nos muestran hacia dónde nos dirigimos. (2001, p. 56).

En los mapas era posible ver que las aguas del río Jacuí, del canal de los Navegantes y del río Guaíba son una frontera natural, visible y tangible, que separa al disperso grupo humano de los habitantes del barrio *Arquipélago*, del compacto y aglomerado cúmulo de construcciones de la ciudad que se expande desde el borde de las aguas hacia la tierra sólida del interior.

Esta primera exploración aérea permitió imaginar la relación de los habitantes con el entorno, sus posibles oficios y ocupaciones, así como la relación que tendrían con la ciudad.



Fig. 3. Barrio Arquipélago.
A partir de un mapa de la Prefeitura de Porto. Ricardo Moreno y Diego Gomez.⁹⁰

⁹⁰ Lei 12.112 - ANEXO II - Mapas de bairros individuais de . Aberta dos Morros a 33. Higienópolis. Disponível en. http://dopaonlineupload.procempa.com.br/dopaonlineupload/1857_ce_172548_4.pdf



La búsqueda de una comunidad en donde y con quien realizar una PAPC implica la realización de innumerables recorridos y visitas por una ciudad desconocida, que conlleva cierta premura y ansiedad en la que se conjugan, por un lado, el deseo de conocer y por otro, el apropiarse de un entorno que es necesario se convierta en algo familiar.

Aunque es evidente que no se pueden hacer generalizaciones, en diferentes barrios de ciudades como Bogotá, Manizales, Medellín, Ciudad de México, Quito, Caracas, Lima, *São Paulo* y *Porto Alegre*, entre otras, se pueden encontrar y reconocer algunas características que parecen ser similares e incluyen ciertos códigos visuales algo semejantes. Sin embargo, la aproximación a un grupo social cualquiera se puede experimentar con una disposición desprovista de cualquier prejuicio social local.

No como un artista nómada que pasa por un lugar, sino mas bien como un artista *Ch'usay Akapacha*⁹¹ que implica necesariamente un ritmo más lento y le permita respirar el aire local, percibiendo lo que ese aire tiene de distinto con respecto al aire de otro lugar. El aire y ambiente de las situaciones vividas durante estos primeros días en la ciudad se busca recogerlos en el texto: “Crónica en PoA”. Publicado en el *jornal* “*Formas de Pensar a Escultura: Perdidos no Espaço*”. # 4. De abril de 2016.

⁹¹ *Ch'usay Akapacha* combinación de palabras del quechua y aymara que traducido quiere decir: “que viaja por esta tierra”.



3.2

Explorando las Islas del Delta del Jacuí en Porto Alegre

Desde la ventanilla del avión, observando los primeros reflejos del sol sobre esa inmensa masa de agua pensó que de los primeros sitios que tendría que ir a conocer sería el puerto. Cuando pequeño ojeaba una de esas viejas atlas de geografía que tenía el abuelo; impresa en papel edad media y con varios mapas de colores tenues y transparentes, dibujados con unas líneas negras bastante finas como de grabado en metal. Varias veces pensó en conocer ese sitio que se llamaba Puerto Alegre. Por el escaso manejo que tenía de las escalas que aparecían en las convenciones de los mapas, pensaba a Montevideo ahí a la vuelta de la esquina. Por algunas imágenes de pinturas de bailes de candomblé y tangos del pintor uruguayo Pedro Figari que seguramente también conoció entre los mismos libros y por la misma época, aparecían unos negros haciendo sus rumbas y bailongos por lo que siempre imaginó esa ciudad como un puerto de las Antillas del Caribe, bulliciosa y colorida, pero en el sur de Brasil.

Cuando entró en el mercado y se encontró con toda esa cantidad de colores, olores, especias y productos de distintos lugares del país, pero también otros exóticos, llegados de diferentes sitios del mundo, se imaginó los barcos en el puerto cargando y descargando mercaderías, mientras se cruzaba con marinos de diferentes nacionalidades. Saliendo del mercado no vio una calle o camino que llevara a algún puerto, tampoco parecía escucharse ninguna sirena

de barco, de todos los transeúntes nadie parecía que fuera para puerto alguno. Luego de caminar para un lado y para el otro y no encontrar paso, se decidió por preguntar: ¿Dónde está el puerto? Lo hizo dos o tres veces y la gente un poco sorprendida respondía: ¿Cuál puerto? Por algún mapa de turismo que encontró en un restaurante vio que sí había un puerto o por lo menos un río no muy lejos del mercado. Encontrar el camino fue toda una aventura, atravesar alguna calle y después regresar por el andén del frente. Luego de sortear tres o cuatro *sinhaleiras*, caminando y buscando entre sitios medio abandonados, todos juntos, encontró unas escaleras que bajaban y llevaban a un largo pasillo subterráneo oscuro, que olía a orines acumulados y desde donde se veía una salida allá al fondo. Subió por las escaleras y salió por una estrecha, pesada y corrediza puerta de ferro. Ahí, a la salida había muchos carros estacionados, a la izquierda se veían varias bodegas que parecían abandonadas y cuatro *guindastes enferrujados*, caminando en sentido contrario llegó a un sitio que parecía el puerto. Ni un barco, ni una lancha, ni una persona, todo solo. El puerto, era una especie de entrada que formaba un rectángulo de piedra labrada y limitaba la vista para solo ver en el horizonte una línea de arbustos que marcaban hasta donde llegaba el ancho del río.

Porto Alegre tiene algunos fragmentos de ciclovía regados por la ciudad por las que es agradable movilizarse, pocas personas las utilizan, aquí la gente prefiere los automóviles. Una de esas ciclovías bordea el *arroio Dilúvio* por la que se desplazó desde el observatorio astronómico hasta la *Orla del Guaíba*. Allí finalmente había un gran espacio abierto. Fue en dirección a la derecha y se encontró siguiendo un gran muro de tablas de madera o aglomerado: los tapumes, que cerraba el paso hacia el río y que habitualmente se colocan en las ciudades para tapar de la vista de los transeúntes los trabajos de construcción que se realizan detrás. Llegó hasta una gran chimenea, el *Gasômetro*, que como una aguja se levantaba hacia el cielo y hablaba del pasado no muy lejano de la ciudad, pero de ahí en adelante no había ni por donde pasar, así que decidió regresar en el sentido contrario. Como era sábado y apenas comenzando la mañana, la vera del río estaba animada con personas de tres o cuatro academias de pilates, que con sus uniformes llamativos hacían ejercicio a lo largo de casi cuatro kilómetros. El río se deja entrever entre los arbustos a unos cincuenta metros de distancia. En algún claro vio allá al fondo, en la otra orilla de lo que ahora parece más un lago, una gran fábrica con unas chimeneas gigantescas y pensó: seguramente esa empresa requiere de cantidades considerables de agua para funcionar, así como en lo agradable de esa ciclovía - malecón. Pasó frente a un estadio de fútbol de arquitectura posmoderna, uno de esos templos

de la ciudad donde se practica el “*jogo bonito*” tan famoso en todo el mundo. La ruta se termina frente un edificio blanco; también de estilo posmoderno con apariencia de escultura monumental adosado a un pequeño morro, es el museo fundación en honor al pintor Iberê Camargo, uno de los pintores modernos más conocidos del Estado de Río Grande del Sur.

Aunque la ciclovía terminaba allí, decidió aventurarse por las calles y avenidas de la ciudad más hacia el sur. La hora era tranquila, no había muchos carros y era fin de semana. Ya sabía que no era buena idea andar por ahí recorriendo la ciudad en bicicleta. Los motoristas lo miraban como a un intruso y algunos no dudaron en acelerar sus coches cuando pasaban junto a él, para que la fuerza del aire y el ruido intimidador se encargara de sacar de la *rua* al que osa movilizarse por ese espacio supuestamente reservado para los autos.

Unos kilómetros más adelante y siempre buscando una entrada que lo condujera al lago, finalmente encontró un rótulo con el mismo nombre de una de las playas más famosas del Brasil que hicieron conocer en todo el mundo Vinicios de Moraes, Toquinho y Maria Creuza con la canción: “La garota de Ipanema” y que despierta en muchas personas del mundo un imaginario de lo que es Brasil. Posteriormente encontró una entrada desde donde comenzaba otro trecho de ciclovía, pero ahora por entre un barrio en el que los arquitectos habían tenido la posibilidad de mostrar algo de sus diseños unos 30 años atrás. La playa estaba llena de *garrafas* de plástico, cajetillas y *guimbas* de cigarrillo tiradas por todo lado, *copos* y pequeñas bandejas de *isopor*, *sacolas* plásticas de todos los tamaños, estilos y colores de comida chatarra, *lixo* por todo lado, *garrafas* de vidrio, algunas de ellas rotas al lado de un par de personas tiradas en la playa que dormían la resaca y a las que el día les había cogido sin avisar. Con esa primera impresión se volvió un sitio al que seguramente nunca va a volver porque salió corriendo sin ni siquiera detenerse a ver el lago.

Pero y el Guaíba ¿Desde dónde se puede ver? Continuaba preguntándose y preguntando por ahí. Nadie sabía. En el Mercado público que comenzó a frecuentar por lo que allí encontraba, vio en una *banca* de venta de pescado un pequeño *cartaz* que decía: *Feira do Peixe na Ilha da Pintada*⁹², por suerte era el siguiente fin de semana. El *cartaz*, una *xerox* tenía un mapa burdo y alguna información con la que se podría intentar llegar hasta ese lugar.

Para ir a las Islas, saliendo del *Camelódromo* se tiene que pasar por algunos edificios que albergan unos inmensos, casi aplastantes salones cuadrados, donde se reúnen gran número de fieles a escuchar a los pastores de iglesias evangélicas. Luego de un par de curvas y pasar por debajo del puente de la rua de la Conceção se toma la *rua Voluntarios da Patria* con su carretera

92 Feria del pescado en la Isla de La Pintada.

medio destartalada, su sucesión de bodegas en ruinas, de calles desoladas y medio mudas que hablan de una ciudad que pareciera que en otro y por poco tiempo, se dedicó al comercio como puerto final de un río que ahora ya no se ve.

Bodegas amplias con sus fachas estropeadas, abandonadas y vandalizadas que no dejan adivinar exactamente a que se dedicaban. Ahora, algunas son ocupadas por cartoneras, almacenamiento y comercialización de pet y chatarrerías. Por unos momentos se pasa por un barrio que pareciera fue un intento gubernamental de higienizar el sector, pero que solo fue eso, un intento. Sus habitantes se dedican a recoger *lixo*⁹³ que pueda ser comercializado, por un par de cuadras los andenes están ocupados por habitantes de la calle que se consumen entre las drogas más baratas y de fácil acceso. En el verano, el sol y el calor parece que los quiere sancochar. Durante el invierno, para intentar calentarse, se arrunchan cerca de las llantas de caucho que se consumen en las hogueras produciendo ese humo negro y de olor penetrante que se vuelve casi irrespirable.

Este trayecto hace pensar en las islas como un barrio que son verdaderas islas; por aquí, solo se aventuran los buses que van para el *Arquipélago* y el barrio Navegantes. Nadie del centro de la ciudad tendría de que animarse para ir a las islas; pero, además, tampoco parece que este sector fuera del interés de algún inversor inmobiliario.

Luego, se pasa por un barrio un poco antiguo en el que vivían los tradicionales trabajadores de las bodegas vecinas, en casas amontonadas no muy grandes, y edificios pequeños donde pululan locales estrechos de pequeños comercios que cuentan de su vocación popular.

Saliendo de la Avenida del Presidente Roosevelt, se llega al distribuidor vial que antecede “*A Ponte*”⁹⁴ desde donde se ven algunas de las islas del *Arquipélago*, y una gran llanura que se extiende desde el Noroeste hacia el sur y que es el escenario de una de las cartas postales con las que se identifican los portoalegreses: “*O pôr de sol*”⁹⁵. Curiosamente, a los moradores de las islas que viven en ese paisaje, esta imagen no les dice nada. Ellos y especialmente los que habitan en la isla de la Pintada, tienen sus casas de espaldas al atardecer y orientadas hacia el centro de *Porto Alegre* que está allá al otro lado del río.

Saliendo del bloque urbano se atraviezan cuatro puentes que unen lo que parecen cuatro islas de vegetación que apenas se levantan sobre el agua y en las que, a lado y lado de la carretera, han construido algunas casas de

ladrillos y cemento y otras, la mayoría palafitas, en materiales baratos. Un rótulo anuncia que se está en el Parque Delta del Jacuí y otro, mas adelante, previene que es una Área de Protección Ambiental (APA).

Luego de pasar el último de cuatro puentes, el bus da vuelta y por debajo entra en un barrio donde, de lado izquierdo, junto a la *beira* del río hay lo que seguramente son unas grandes mansiones en medio de generosos terrenos protegidos por murallas de materiales de construcción. Del otro lado, una junto a otra, casas de clases populares y bajos recursos económicos.

Casi como una contradicción; para ir a las islas se tiene que ir por tierra en bus, ya nadie va en barco. La mayoría de las personas con las que me relacioné durante el proyecto, utilizan el transporte público de la ciudad; la ruta de bus que va para la *Ilha da Pintada* es utilizada casi siempre por los mismos habitantes del *Arquipélago*, como no hay barrios intermedios en el transcurso, excepto el borde Oeste del barrio Floresta, con el tiempo y luego de algunos viajes los otros pasajeros comienzan a parecer algo conocidos.

El *Arquipélago* al ser un barrio que se encuentra en las márgenes de la ciudad y que en la actualidad no es estratégico para la administración municipal es dejado casi a su suerte. Esta situación lo torna de interés para bandas de narcotráfico y robo de carros que quisieran apropiarse y controlar este territorio. Sin embargo se encuentran con la resitecia y lucha pertinaz de los habitantes de las islas quienes se baten constantemente por defender y mantener el control de los espacios simbólicos del lugar.

A diario, los líderes comunitarios inventan intervenciones políticas, actividades culturales y estrategias artísticas en un activismo cotidiano casi militante para ocupar esos espacios simbólicos del territorio, lo que pone en evidencia la naturaleza política de los espacios públicos. (Blanco, Carrillo & Expósito, 2001).

⁹³ *Lixo*: basura reciclable.

⁹⁴ nombre con el que los habitantes de las islas conocen el puente levadizo que une las islas con el casco urbano de la ciudad.

⁹⁵ La puesta del sol



3-3 Bordes – frontera

El ancho río es una frontera física natural que separa el archipiélago del resto de la ciudad y determina las percepciones difusas de los habitantes del casco urbano sobre ese territorio vago y desconocido al que llaman islas.

En el sentido inverso, los isleños se piensan separados del casco urbano y distintos de sus moradores. El río es el lugar, es el territorio, es el espacio al que los une un fuerte sentimiento de pertenencia. Especialmente entre los jóvenes no se consigue entender por qué el río que tanto aprecian es a la vez el elemento natural que los separa de la ciudad; ese medio espejismo que por momentos aparece y seduce como idea de modernidad.

No se logra entender por qué una de las características del territorio, que consideran como natural, las inundaciones son la fuente de la marginalidad y segregación a los que los someten los habitantes del resto de la ciudad.

Las fronteras internas del territorio se conocen, las que colindan con otros territorios son más difusas y en muchos casos imperceptibles. Un número importante de profesores llegan diariamente de diferentes lugares distantes: *Barra do Ribeiro*, *Eldorado Do Sul*, Municipio de Guaíba, Canoas y diferentes regiones de *Porto Alegre* como del barrio Rubem Berta, Alvorada, y Santa Tereza, entre otros.

Los niños y jóvenes de las islas, pocas oportunidades tienen de conocer el Centro de la ciudad. Algunas ocasiones en que logran tener un acercamiento con la ciudad se debe al interés específico de algunos profesores que se arriesgan a adicionar trabajo a sus ya complicadas labores escolares para que los jóvenes y niños tengan otras oportunidades.

RICARDO MORENO

Desde la ventanilla del avión, observando los primeros reflejos del sol sobre esa inmensa masa de agua pensé que de los primeros sitios que tendría que ir a conocer sería el puerto. Cuando pequeño ojeara una de esas viejas atlas de geografía que tenía el abuelo; impresa en papel edad media y con varios mapas de colores tenués y transparentes, dibujados con unas líneas negras bastante finas como de grabado en metal. Varias veces pensé en conocer ese sitio que se llamaba Puerto Alegre. Por el escaso manejo que tenía de las escalas que aparecían en las convenciones de los mapas pensaba a Montevideo ahí a la vuelta de la esquina. Por algunas imágenes de pinturas de bailes de candomblé y tangos del pintor uruguayo Pedro Figari que seguramente también conocí entre los mismos libros y por la misma época, aparecían unos negros haciendo sus rumbas y bailongos por lo que siempre imaginé esa ciudad como un puerto de las Antillas del Caribe bulliciosa y colorida pero en el sur de Brasil también un país del trópico.

pesada y corrediza puerta de ferro. Ahí, a la salida había muchos carros estacionados, a la izquierda se veían varias bodegas que parecían abandonadas y cuatro guindastes enferrujados, caminando en sentido contrario llego a un sitio que parecía el puerto. Ni un barco, ni una lancha, ni una persona, todo solo. El puerto, era una especie de entrada que formaba un rectángulo de piedra labrada y limitaba



la vista para solo ver en el horizonte una línea de arbutos que marcaban hasta donde llegaba el ancho del río.

Porto Alegre tiene algunos fragmentos de ciclovia espalhados por la ciudad por las que es agradable movilizarse, pocas personas las utilizan, aquí la gente prefiere y les gustan los automóviles. Una de esas ciclovias bordea el río Piranga por la que se desplazó desde el observatorio astronómico hasta la Orla del Guaíba. Allí finalmente había un gran espacio abierto. Fue en dirección a la derecha y se encontró siguiendo

honor al pintor Iberê Camargo uno de los artistas más conocidos del Estado de Rio Grande.

Aunque la ciclovia terminaba allí, decidí aventurarme por las calles y avenidas de la ciudad más hacia el sur. La hora era tranquila, no había muchos carros y era fin de semana. Un minuto más tarde ya sabía que no es buena idea andar por ahí recorriendo la ciudad en bicicleta, los motoristas lo miraron como a un intruso y algunos no dudaron en acelerar sus coches cuando pasaban junto, para que la fuerza del aire y el ruido intimidador se encargue de sacar de la rua al que osa movilizarse por ese espacio supuestamente reservado para los autos.

Unos kilómetros más adelante y siempre buscando una entrada que lo condujera al lago, finalmente encontró un rótulo con el mismo nombre de una de las playas más famosas del Brasil que hicieron conocer en todo el mundo Vinícios de Moraes, Toquinho y Maria Creuza con la canción "La garota de Ipanema" y que despierta en muchas personas del mundo un imaginario de lo que es Brasil. Posteriormente encontró una entrada desde donde comenzaba otro trecho de ciclovia pero ahora por entre un barrio en el que los arquitectos habían tenido la posibilidad de mostrar algo de su trabajo unos 30 años atrás. La playa estaba llena de garrafas de plástico, cajetillas y guimbas de cigarrillo tiradas por todo lado, copos y pequeñas bandejas de isopor, sacolas plásticas de todos los tamaños estilos y colores de comida chatarra, lixo por todo lado, garrafas de vidrio, algunas de ellas rotas al lado de un par de personas tiradas en la playa que dormían la ressaca y a las que el día les había cogido sin avisar. Con esa primera impresión es un sitio al que

seguramente nunca va a volver porque salió corriendo sin ni siquiera ver el lago.

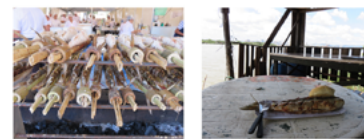
Pero, y el Guaíba desde donde se puede ver? Continuaba preguntándose y preguntando por ahí. Nadie sabía. En el Mercado público que comenzó a frecuentar por lo que allí encontraba vio en una banca de venta de pescado un pequeño cartaz que decía Feira do Peixe na Ilha da Pintada, por suerte era el siguiente fin de semana. El cartaz, una xerox tenía un mapa burdo y alguna información con la que se podría intentar llegar hasta ese lugar. En el Camelódromo pego un bus que lo llevaba al barrio Arquipélago, pasaron por un sector deprimido de la ciudad, antiguas adegas abandonadas recuerdo de una época de comercio floreciente, un barrio de recicladores de papelão y plástico, con muchos habitantes de rua tirados en la plataforma consumiéndose por el sol y los efectos de alguna droga estimulante, una



ya habían bajado casi todos los pasajeros del bus, vio ahí en la entrada de una casa una churrasquera y un anuncio en letras burdas de las que solo logro entender peixe y luego na Taquara. Don Salomão el señor que vendía los peces lo hizo pasar al fondo de una construcción en madera donde había una mesa y una silla de plástico con una magnífica vista sobre el río Jacuí y la ciudad de Porto Alegre ahí al frente. Yo quiero hacer un restaurante aquí le dijo, para que la gente de la ciudad vea el sitio donde viven, para



que otra prostituta esperando sus clientes ahí en el calor, pneus de carro ardiendo y exhalando esa fumaça negra tan característico como irrespirable del neumático quemando. De un momento a otro salieron del conglomerado de casas y comenzaron a atravesar unos puentes; finalmente, allí estaban una serie de ríos que formaban algunas islas. Delta del Jacuí anunciaba un rótulo, luego de pasar el último de cuatro puentes el bus dio vuelta y por debajo entro en un barrio donde de lado izquierdo, junto a la beira del río había mansiones de lazer en medio de grandes terrenos, y del otro, una junto a otra casas de clases populares y bajos recursos económicos. Cuando



antes en barco desde la isla hasta el puerto, es bien cerca le dijo. Más tarde lo llevo en una lancha de metal que hacía un ruido infernal y no dejaba que le preguntara nada a Luciano. Vio que el lago es como un pequeño mar interior, ese día la brisa era suave y el sol no era de color naranja cayendo allá detrás de la isla. Cuando llegaron al puerto de la ciudad; ahí detrás del mercado público, a donde llega el catamarán en horas laborables y pasa el día llevando y trayendo pasajeros desde La ciudad de Guaíba, Luciano le dijo que pasara de nuevo por la Isla para ir un día a pescar y conocer un poco el lago.

que se sienten a comer una violinha, una tainha o un ensopado de peixe mientras miran la ciudad. Nosotros tenemos la mejor vista de la ciudad, nosotros aquí lo tenemos todo; es verdad, ellos siempre piensan que nosotros vivimos mal, que en las ilhas vivimos debajo de las aguas y no con el agua, creen que este es el lugar más peligroso y que en verdad no somos parte de la ciudad. Así fueron pasando la tarde mientras le contaba algunas historias del pasado; de la época de oro del astillero que estaba ahí en la isla y del que no queda casi nada desde hace tres años cuando fecho definitivamente, de cómo cambio todo cuando



construyeron O Ponte y empezaron a llegar los buses urbanos; le hablo de todas las personas que viven en la isla y trabajan en el Mercado Público, de la cantidad de pescadores y familias que viven de la pesca. Luego le conto del negocio que va a montar durante la Feria do Peixe de Porto Alegre, costumbre que nació casi con la ciudad, y que todos los años por esta época, luego de la piracema se celebra para recordar esa relación de la ciudad con el lago o río que tiene ahí al frente y que ahora nadie ve. Ya llegando la tarde noche regreso de pescar su hijo Luciano que llevo con su sobrino Willian, un niño de 9 años también ya pescador, y se ofreció a llevarlo como se hacía



antes en barco desde la isla hasta el puerto, es bien cerca le dijo. Más tarde lo llevo en una lancha de metal que hacía un ruido infernal y no dejaba que le preguntara nada a Luciano. Vio que el lago es como un pequeño mar interior, ese día la brisa era suave y el sol no era de color naranja cayendo allá detrás de la isla. Cuando llegaron al puerto de la ciudad; ahí detrás del mercado público, a donde llega el catamarán en horas laborables y pasa el día llevando y trayendo pasajeros desde La ciudad de Guaíba, Luciano le dijo que pasara de nuevo por la Isla para ir un día a pescar y conocer un poco el lago.



Ricardo Moreno. Artista e professor da Universidad del Tolima, Colômbia. Mestre em Artes Visuais pela UNAM, México. Doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Membro do grupo de pesquisa Veículos da Arte (CNPq) e do grupo Estudos Interdisciplinares em literatura, arte e cultura de la UT. Vive em Porto Alegre.

Crónica en PoA

Cuando entro en el mercado y se encontró con toda esa cantidad de colores, olores, especias y productos de distintos lugares del país, pero también de otros exóticos llegados de diferentes sitios del mundo se imaginó los barcos en el puerto cargando y descargando mercaderías mientras se podría cruzar con marineros de diferentes nacionalidades. Saliendo del mercado no vio una calle o camino que llevara a algún puerto, tampoco parecía escucharse ninguna sirena de barco, de todos los transeúntes nadie parecía que fuera para puerto alguno. Luego de caminar para un lado y otro, y no encontrar paso se decidió por preguntar dónde está el puerto? Lo hizo dos o tres veces y la gente un poco sorprendida respondía cual puerto? Por algún mapa de turismo que encontró en un restaurante vio que sí había un puerto o por lo menos un río no muy



un gran muro de tablas de madera o aglomerado: los tapumes, que cerraba el paso hacia el río y que habitualmente se colocan en las ciudades cuando se están realizando trabajos de construcción ahí detrás. Llego hasta una gran chimenea, el Gasómetro, que como una aguja se levantaba hacia el cielo y hablaba del pasado no muy lejano de la ciudad, pero de ahí en adelante no había ni por donde pasar así que decidió regresar en el sentido contrario. Como era sábado y apenas comenzando la mañana la vera del río estaba animada con personas de tres o cuatro academias de pilates que con sus uniformes llamativos hacían ejercicio a lo largo de casi cuatro kilómetros. El río se deja entrever entre los arbutos a unos cincuenta metros de distancia, en algún claro vio allá al fondo, en la otra orilla de lo que ahora parece más un lago; una gran fábrica con unas chimeneas gigantescas, y pensó: seguramente esa empresa requiere de cantidades considerables de agua para funcionar así como en lo agradable de esa ciclovia - malecón. Pasó frente a un estadio de arquitectura posmoderna, uno de esos templos de la ciudad donde se practica el "jogo bonito" tan famoso en todo el mundo. La ruta se termina frente un edificio blanco; también de estilo posmoderno con apariencia de escultura monumental adosado a un pequeño morro, el museo fundación en



lejos del mercado. Encontrar el camino fue toda una aventura, atravesar alguna calle y después regresar por el andén del frente. Luego de sortear tres o cuatro sinhaleiras, caminando y buscando entre sitios medio abandonados, todos juntos, encontró unas escadas que bajaban y llevaban a un largo pasillo subterráneo oscuro, que oía a orines acumulados uno encima de otro y desde donde se veía una salida allá al fondo, subió por las escaleras y salió por una estrecha,

Fig. 4. Páginas 10 y 11. En "Formas de Pensar a Escultura: Perdidos no Espaço". # 4. Abril 2016.

Para los pescadores los límites y fronteras están es en tierra. Su territorio de actuación ha crecido como consecuencia de las diferentes poluciones que invaden las aguas de su territorio. Cada día tiene que ir más lejos porque el ruido de los motores espanta los peces y estallan los huevos que depositan para el desove. A medida que la aglomeración urbana crece, disminuyen la cantidad de peces.

Por cuestiones laborales y de intercambio comercial, algunos llegan hasta el mercado público de la ciudad, tal vez por falta de interés o de alguna motivación no se aventuran más allá de la calle comercial y popular del centro.

Las fronteras naturales entre las islas y la ciudad son bien marcadas, no hay posibilidad de ecotonos⁹⁶ entre estas dos partes de la ciudad, resultan siendo desde una óptica de la biología dos ambientes totalmente distintos.

En el caso urbano nadie vive en el borde del río, que está algo distante. Entre el río y la ciudad hay un muro, unas construcciones portuarias inaccesibles y en algunos espacios hay zonas artificiales que sirven de espacio intermedio entre el río y la ciudad. Es un espacio acondicionado como un jardín artificial para ver el atardecer y la caída del sol. Ahí no hay nada natural, todo está organizado, todo es artificial.

En las islas la idea de *lisière*⁹⁷ pareciera estar y no estar al mismo tiempo. Como espacio natural depende de varias influencias naturales y las *lisières* están en constante movimiento. “En las islas las aguas van y viene” afirma una habitante por lo que los bordes nunca son fijos.

Las islas como un territorio natural que casi parece un ecotono. Se encuentra entre una región rural y una urbana, pero no es un espacio intermedio donde se cruzan esos dos sistemas o regiones. Las islas son microterritorios que surgen en medio de un tercer elemento, un camino que se desplaza, una corriente que divide dos territorios.

Inicialmente es un ambiente natural que luego es ocupado y transformado por un grupo social. Durante un tiempo esas ocupaciones han sido amigables, respetuosas de la naturaleza. Las personas que llegan están acompañadas de un deseo de integración al espacio, de hacer parte del paisaje, del ambiente. Tienen la intención de vivir en el paisaje por tanto no lo desestabilizan, no están contra la naturaleza, no tienen la intención de transformarla.

⁹⁶ “Los ecotonos son transiciones entre comunidades diferentes a lo largo de cambios en los gradientes ambientales compuestas por fronteras más o menos conspicuas”. Que pueden definirse como un grupo de fronteras ecológicas continuas. CAMARERO, 2006

⁹⁷ *Lisière*: termino francés usado en biología. Es un límite entre dos medios. La *lisière* presenta condiciones microclimáticas y ecológicas particulares, en algunas ocasiones son microhábitat específicos, favorables o al contrario, desfavorables a las especies de los medios adyacentes. Se utiliza en algunas ocasiones para hablar de que una persona está al límite de alguna circunstancia.

En la actualidad con la consolidación a nivel global de la noción Occidental de naturaleza la tierra se ha convertido exclusivamente en una fuente de recursos y materias primas supuestamente inagotables en las que las acciones de destruir, doblegar, transformar solo son medios para alcanzar un supuesto Desarrollo social, económico y político. (RIVERA. 2015)

En la actualidad la densificación y con ella la llegada de otras necesidades y otras concepciones, se entra en confrontación con la naturaleza. En algunas ocasiones, con arrogancia, se busca dominarla, doblegarla, transformarla con la única intención de solo obtener beneficio lucrativo de ella.

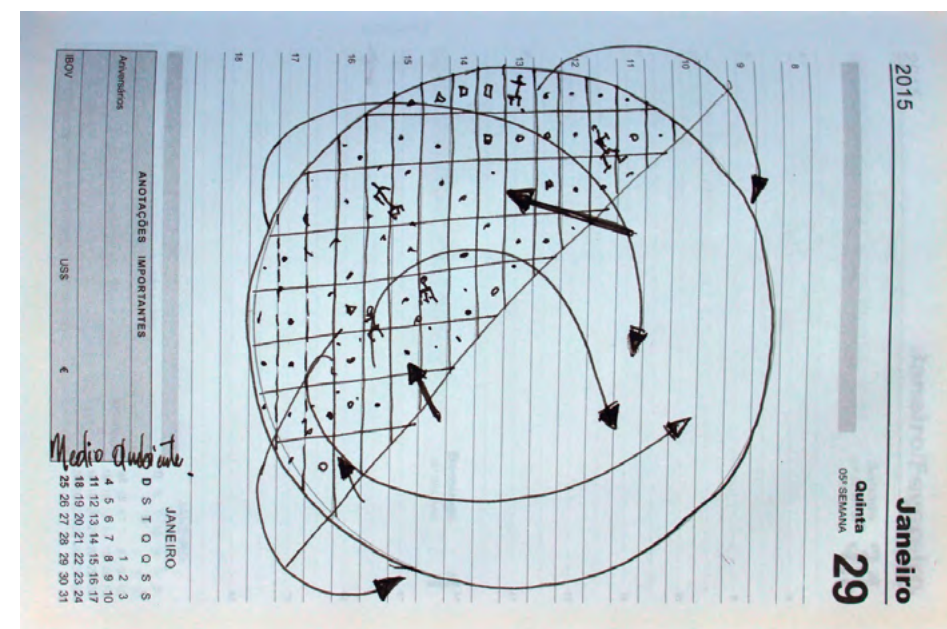


Fig.5. Ricardo Moreno. Noción de naturaleza en Occidente

Las luchas y disputas que se dan entre los ocupantes y sus diferentes intereses de ocupación, crean tensiones en las que todos los equilibrios entran en crisis. En la actualidad en las islas las tensiones entre el ambiente natural y la ocupación humana son una constante.

En las islas las relaciones humanas con el ambiente, las interrelaciones de las distintas redes sociales y la vinculación de algunos de sus actores con actores y fenómenos sociales externos; crean un complejo entramado de conexiones que definen el grupo social.

Para una mejor comprensión y tener la posibilidad de interactuar con la comunidad mediante la realización de PAPC es indispensable poner en práctica un método multidisciplinar que abarque diversos campos del conocimiento académico; sin embargo, centrado en la utilización de técnicas relacionadas con métodos cualitativos especialmente del método etnográfico como el diario de campo, registro fotográfico, conversaciones informales y la observación participante.

La forma de aproximarse a estos campos del conocimiento tan diversos como la geografía física y humana, la sociología, la antropología, la historia, la pedagogía, el arte, la tradición oral, la biología, implica necesariamente no reconocer fronteras entre las distintas disciplinas. Las PAPC que se desarrollan en las Islas son “De un modo interdisciplinar y multicultural, una línea de investigación y producción que se relaciona con contextos y contenidos, en lugar de con estilos y corrientes.” (LIPPARD, 2001, p. 59). Por tanto, no buscan inscribirse en un único “giro” específico en los que es dividido el arte contemporáneo.⁹⁸ En las PAPC no existen las *lisière*, los bordes de una disciplina. Las prácticas mismas implican moverse por las distintas especialidades sin hacer diferencias, sin jerarquizar un campo del conocimiento sobre otro, pero también sin jerarquizar las distintas formas de conocimiento.

Esta forma de moverse por distintos campos y espacios pareciera ecléctica, amorfa, poco rígida y sí, bien maleable. Y es que, deliberadamente se tiene la intención de distanciarse del racionalismo científico y lo que él representa en la creación de conocimiento y en la configuración del orden mundial actual.

Las PAPC transitan entonces por diversos campos del conocimiento de las ciencias humanas y el empirismo, seguramente son bien perceptibles también los rescoldos de interpretaciones latinoamericanas del marxismo en boga en los años 70 del siglo pasado y algunas ideas ligadas al determinismo social y ambiental.

Aún a pesar que en las PAPC el ambiente, el paisaje y la relación de una comunidad con el espacio son algunos de los ejes sobre los que se desarrollan, estas prácticas no tienen nada que ver con lo que es conocido como “Ecoart” que tiene como objetivos: crear conciencia y cambiar comportamientos humanos en relación con el medioambiente. No son prácticas “comprometidas, activistas, basadas en una comunidad de restauración o que practique un arte intervencionista.” El artista ecológico, Aviva Rahmani, considera que el arte ecológico es una práctica artística, basada en la colaboración entre científicos,

⁹⁸ Para una aproximación a los diferentes giros en el arte contemporáneo: El giro geográfico, el giro ecológico, el giro etnográfico, el giro de la traducción, el giro dialógico, el giro de la memoria y de la historia, el giro documental, el giro cosmopolita ver: *El arte en la era de lo global 1989 -2015* de Anna Maria Guasch.

urbanistas, arquitectos que intervienen directamente en una degradación ambiental, sin que necesariamente haya una relación directa con grupos sociales afectados por una situación específica.

Con las PAPC tampoco se tiene un interés de realizar lo que es conocido como arte «verde», no se tiene la intención de realizar obras con materiales biodegradables o reciclados para crear objetos que se integren en un hábitat natural. No se tiene la intención de hacer «Eco esculturas». Con las PAPC no se tiene el interés de hacer arte ambiental. (Ambiental en el sentido de lo ecológico).

Con la comunidad de las islas, es posible crear obras de arte en las que se utilicen las condiciones ambientales naturales como el viento, el sol y el agua ya que en este contexto son elementos visibles que determinan e influyen en la vida cotidiana de este grupo social.

Al realizar PAPC se hacen visibles las relaciones de los habitantes de las Islas con el paisaje, el tiempo y los procesos naturales como las corrientes de agua y el viento que pueden determinar el resultado final de un evento acontecimiento.

Los procesos naturales son conocidos por la comunidad que sabe como adaptarse a esas fuerzas naturales, sin tener el interés de dominarlas. Algunas de las PAPC con habitantes de las islas, resultan siendo obras que se relacionan con el «espacio» en el sentido como lo trata Milton Santos (2002) y los diversos aspectos en los que se vinculan aspectos físicos, biológicos, políticos, históricos y culturales de la comunidad.

Como resultado y por las características de las PAPC desarrolladas por la misma comunidad, los eventos acontecimientos resultantes desarrollan una profunda conexión con el ambiente como entorno, no contribuyen en nada a su degradación. El paisaje es dejado como se encontró. Un fragmento de ese paisaje solo fue utilizado como escenario efímero de un evento acontecimiento que diariamente es escenario donde se desarrolla la vida cotidiana.



3.4

Primeros acercamientos con la comunidad

Llegar por primera vez a un lugar del que no se sabe y/o conoce nada, siempre produce algunas sensaciones en las que se conjugan la curiosidad, la incertidumbre y esa necesidad de intentar aprender y registrar visualmente lo máximo posible en el poco tiempo que se tiene.

Dentro de un carro con las ventanillas arriba para que no entrara el polvo reseco de la calle sin pavimentar, me llevaron a hacer un corto y rápido paseo por el sur de la isla Grande *dos Marinheiros* para que visualizara un poco las condiciones sociales del barrio que se encontraba separado del casco urbano por un gran río. En ese pequeño recorrido tuve la sensación de vivir un *dejá vu*⁹⁹ por alguno de los barrios de Medellín controlados por el micro tráfico y que Víctor Gaviria describe en el filme Rodrigo “D” No futuro.¹⁰⁰

⁹⁹ *Déjà vu* o *deja vu* es un término francés que significa “ya visto”. El concepto describe la sensación que experimenta una persona al pensar que ya ha vivido con anterioridad un hecho que, en realidad, es novedoso. El responsable de acuñar el término fue Émile Boirac, un parapsicólogo francés que nació en el año 1851 y falleció en el año 1917. (BOIRAC, 1917).

¹⁰⁰ Rodrigo “D” No futuro fue rodada en Medellín (Colombia) en 1990, protagonizada por Rodrigo Meneses y tuvo como actores a varios jóvenes ligados al narcotráfico. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zALEvriEZ54>

Me llevaron al Centro de *Referência de Assistência Social* (CRAS). Un pequeño local con ventanas y vidrios pequeños que oscurecían el ambiente. Poco a poco fueron llegando e instalándose para una reunión alrededor de quince personas que hacían parte de algo que llamaban REDE (*Rede de Proteção social da Criança e do Adolescente*). La reunión empezó con una corta presentación de cada uno de los asistentes, entre quienes se encontraban: profesores de escuelas municipales, de escuelas administradas por diversos grupos religiosos católicos y evangélicos, representantes de grupos culturales y afrodescendientes; del Centro de *Referência de Assistência Social* (CRAS), del Centro Administrativo Regional Ilhas (CAR-Ilhas) y algún habitante de la localidad. Esta presentación, después constatare era una especie de ritual con la que siempre comenzaban las reuniones. Al final, cuando todos ya se habían presentado, me propusieron que hiciera igual y que contase cual era el objetivo de mi visita en aquel lugar.

Llegar como extranjero y más aún, como colombiano en un contexto como aquel, produce ciertas incertidumbres y curiosidades entre los habitantes locales, quienes generalmente desconfían de todo aquel que llega donde habitualmente nadie quiere llegar. La experiencia en las numerosas prácticas artísticas con comunidades que he realizado, me han convencido de la necesidad fundamental de hablar lo más sinceramente posible desde el primer encuentro con los representantes de la comunidad, para ganar su confianza. (GUBER, 2004, p. 52).

Habitualmente, me presento como profesor de arte que soy¹⁰¹, ya que considero, que aun hoy en día, en los sectores populares y de exclusión social se tiene una percepción positiva de un profesor que se acerca a la comunidad con frecuencia marginada, donde por consecuencia el acceso a la educación es precario. En la presentación les hablé de mi vinculación con el Instituto de Artes como estudiante de doctorado; con el tiempo varias personas me comenzaron a llamar como el “profesor.” (Ibíd.).

He de aclarar, que nunca tengo el interés exclusivo y deliberado de acercarme a una comunidad “marginada” o carente, ya que considero que absolutamente todos los grupos sociales tenemos algo de lo que carecemos, o estamos marginados. Y porque las prácticas artísticas de participación con una comunidad no tienen como objetivo resolver ningún problema, ni desarrollar actividades educativas con la intención de suplir una carencia que es responsabilidad del Estado cubrir.

Generalmente, en el primer encuentro con una comunidad y por el interés de participar que se despierte entre los asistentes, puedo percibir casi con certeza, si con aquella comunidad o colectividad se puede desarrollar algún tipo de proyecto específico.

¹⁰¹ Profesor del Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima - Colombia

En aquella ocasión no fue la excepción y los asistentes, desde el mismo momento en que les hablé del proyecto, empezaron a proponer distintas posibilidades de realización, así como plantear algunas dudas que surgían para las que evidentemente yo no tenía ninguna respuesta, pero que justamente permiten ir creando un espacio de diálogo y conversación con la intención de comenzar a construir un proyecto. Es de anotar que aquel territorio, aunque desconocido para mí, sí poseía muchas similitudes con ambientes que no me son desconocidos, por lo que no tenía esa sensación de *dépayés*.¹⁰²

Antes de terminar la reunión fui invitado para la tarde noche de aquel mismo día, con el fin de presentar el proyecto para otro grupo de personas, en otro local, pero ahora, en la Isla de la Pintada. Eso evidentemente denotaba el interés que el proyecto había despertado y aquella misma noche visité la isla en mención. Siempre estuve acompañado o cuidado de manera discreta por una de las líderes de la comunidad, ya que en las islas la noche anterior hubo tres muertos relacionados con micro tráfico de drogas.¹⁰³

Fui invitado a asistir a las reuniones de la REDE que se realizan una vez por semana y a las que comencé a acudir habitualmente teniendo así la posibilidad de conocer algunos de los líderes de la comunidad, sus inquietudes, problemas, intereses, dinámicas y ritmos perturbados por ese fenómeno ambiental nuevo para mí que eran las inundaciones.

Durante cerca de tres meses en las reuniones a las que asistí, tomaba notas de lo que escuchaba y lograba medio entender. Esto, como ejercicio de alfabetización del portugués, resultó siendo bastante positivo, además que luego me permitía preguntarle con cierta precisión a alguno de los participantes sobre algo que había llamado mi interés en su intervención.

Con tacto, diplomacia y constancia fui ganando la confianza de los asistentes, lo que me permitió tender unos primeros puentes para ser invitado a algunas otras reuniones que esporádicamente realizaban. Siempre me manifesté interesado y respetuoso de lo que hablaban, sin manifestar ningún interés especial por algún problema que estuviesen tratando. Tampoco nunca intenté intervenir o emitir algún parecer sobre los temas tratados.

En cada reunión mi participación activa se limitaba a presentarme como uno más de los asistentes a las reuniones. El recibimiento a estas reuniones resultó siendo bastante agradable ya que en ningún momento hubo algún tipo de trato diferencial con el resto de los asistentes.

¹⁰² Se conserva la palabra en francés: *dépayés*: significado ambiguo, el más próximo en español podría ser perdido, desorientado.

¹⁰³ *Tensão no Arquipélago*. 17/06/2015. *Toque de recolher volta a aterrorizar as ilhas*. Tensión en el Arquipélago 17/06/2015. Toque de queda vuelve a aterrorizar las islas. <http://diariogaucho.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2015/06/toque-de-recolher-volta-a-terrorizar-as-ilhas-4782995.html>

Posteriormente comencé una participación moderada, intentando conversar por algunos minutos con algunas personas que ofrecían cierta disponibilidad de diálogo. En ningún momento pensé en ir a vivir a las islas como una forma de involucrarse totalmente con la comunidad, ya que considero que de esta manera se pierde la objetividad y también cierta distancia que es necesario mantener con la comunidad con la que se está trabajando.

Además, en la condición de extranjero recién instalado en *Sapucaia do Sul* donde tenía que vivir cuando menos un año la posibilidad de ir a vivir en las islas resultaba bastante remota. Sin embargo, tenía la dificultad de que *Sapucaia do Sul* se encuentra a 41 kilómetros de la Isla de la Pintada y que es necesario tomar dos buses y el TREN SURB¹⁰⁴ por cada trayecto; siempre pasando por el centro de *Porto Alegre* necesitaba de casi dos horas de desplazamiento por recorrido. Aunque contaba con cierta disponibilidad de tiempo para realizar el proyecto de investigación, al principio siempre me acompañó una sensación de ansiedad por la necesidad de encontrar con cierta premura la comunidad con la cual pudiese realizar el proyecto en su totalidad en un tiempo previamente establecido de cuatro años.

Luego de este primer período de participación en las reuniones de la REDE empecé un proceso de Observación Participante. En palabras de Gilberto Velho:

Whyte gostava de definir seu trabalho como, primordialmente, de observação participante, com constante e intensa aproximação e dialogo com os universos investigados. Que é uma posição ético científica voltada para a melhor e mais rica compreensão dos fenômenos sociais, tendo como base o respeito a indivíduos os grupos investigados. (Whyte, 2005, p. 12).

Diferente a la encontrada en las reuniones semanales de la REDE no hubo manifestaciones de hospitalidad de parte de ningún miembro de la comunidad; hecho que durante cerca de nueve meses dificultó la aproximación y conocimiento de la comunidad.

Debido a que en las islas son escasos los lugares de convivencia, de acceso público como tiendas o cafeterías, se dificultó la posibilidad de entablar conversación con los lugareños. Con el transcurrir del tiempo logré aproximarme a un par de personas con quienes logré entablar una relación de simpatía y aprecio.

¹⁰⁴ TREN SURB es la empresa de tren metropolitano regional. (Metro).

En la Isla de la Pintada los moradores pueden encontrar los productos básicos de alimentación en pequeñas tiendas y un par de supermercados. Aunque hay una ferretería y una bicicletería. Vale la pena anotar que en la Isla de la Pintada es frecuente ver a sus habitantes desplazarse tranquilamente por sus calles, en bicicletas de varios modelos y estados de conservación. Algunas de ellas bien destartadas son reparadas en un taller que mas parece una chatarrería. La mayoría de los productos de consumo son adquiridos en el Centro de la ciudad. Es corriente ver a los habitantes de las islas tomando el bus de transporte público con paquetes de tamaño considerable en los que llevan productos adquiridos en el comercio de los alrededores del *Camelódromo*.

La aproximación se fue dando debido a mi constancia para asistir a cualquier evento organizado por la comunidad en locales comunes. Las invitaciones a estos eventos las hacían en las reuniones de la REDE y generalmente buscaba siempre con la misma persona su aprobación para asistir.

Con cierta decepción, después de un año y medio, desistí de intentar entablar relaciones de amistad. Debido a mi posible incapacidad para comprender los mores de la comunidad, decidí dedicar los esfuerzos a realizar las PAPC como una cuestión propiamente académica, dejando de lado esa costumbre arraigada que aprendí socialmente desde la niñez de construir amistad en los sitios donde llegaba. Pero que resulta siendo una situación normal cuando se realiza una investigación con un grupo social a donde se llega. “El investigador no alcanza a dilucidar el sentido de las respuestas que recibe ni las reacciones que despierta su presencia; se siente incomprendido, que molesta y que, frecuentemente, no sabe qué decir ni preguntar”. (GUBER, 2004, p. 51).

Como en el caso de Fals Borda (1978), finalmente y luego de realizar los tres eventos – acontecimientos *Noite das lanternas Flutuantes* (16/12/2015), *Vagalumes no Jacuí* (29/06/2016) y *Mboitatá no rio Jacuí* (18/12/2016) me gané la confianza de la comunidad, ya podía hablar con cualquier persona en la isla o en el Centro cuando nos cruzábamos. Llegué incluso como manifestación de simpatía a recibir varias veces la sugerencia de que me debería de ir a vivir en la Isla.

Después de un buen tiempo de familiarizarme con la vida cotidiana de los habitantes de las islas, y de participar de numerosas de sus actividades llegue a lo vivir lo que Guber describe como:

“el etnógrafo, tarde o temprano, se sumerge en una cotidianeidad que lo interpela como miembro, sin demasiada atención a sus dotes científicos. Cuando el etnógrafo convive con los pobladores y participa en distintas instancias de sus vidas, se transforma funcional, no literalmente, en “uno más”. (Ibíd., p. 50)

Luego de terminado el proceso de las PAPC mantengo contacto con cierta frecuencia con algunas pocas personas con quienes se han construido lazos de amistad.

La llegada del verano y con él las altas temperaturas, hicieron aparecer otra dinámica en la que casi todas las personas de la REDE desaparecieron y con ellas las reuniones; entré así en otro estado de incertidumbre debido al desconocimiento de este nuevo ritmo determinado por el clima. Las actividades que se desenvuelven en este período se caracterizan por ser naturalizadas, conocidas por todos los participantes de la comunidad y por tanto no es necesario hablar explícitamente de ellas por que son una especie de acuerdo tácito.

Cuando se realiza una investigación utilizando el método etnográfico se tiene que tener presente que:

Ninguno puede descifrar cabalmente los movimientos, elucubraciones, preguntas y verbalizaciones del otro. El investigador se encuentra con conductas y afirmaciones inexplicables que pertenecen al mundo social y cultural propio de los sujetos (se trate de prácticas incomprensibles, conductas “sin sentido”, respuestas “incongruentes” a sus preguntas) cuya lógica el investigador intenta dilucidar, pero que también pertenecen a la situación de campo propiamente dicha. (GUBER, 2004, p. 51).

Este período de dos, casi tres meses, casi inmutable, me produjo cierta fatiga. No lograba entender si la REDE retomaría en algún momento las reuniones. Aun a pesar de estar programadas no llegaba nadie. No tenía certeza si las reuniones eran encuentros esporádicos; era la forma de actuar de la comunidad, o si, a causa del clima que por aquellos días era de un bochorno extremo y altas temperaturas, nadie tuviese muchas ganas de ir a hablar de la comunidad.

3-5 Qué es la comunidad

Desde la primera reunión a la que asistí con los líderes de distintas organizaciones locales reunidos en la REDE, me llamó la atención que todas las personas, cuando intervenían para tratar cualquier tema de la vida social local y en algunos otros casos para hablar de su relación con las autoridades municipales de la Prefeitura de Porto Alegre, todos se referían al grupo social al que pertenecen o representan como: “la comunidad.”

Pero, ¿A qué se refieren exactamente cuando hablan de la comunidad? El concepto de comunidad es complejo y abstracto, además que en la actualidad puede ser utilizado por diferentes grupos o agrupamientos sociales, según sus intereses particulares o colectivos.

En el caso de los habitantes que ocupan el territorio conocido como las Islas, en la periferia oeste de la ciudad de *Porto Alegre* que, como barrio, se encuentran separados por un gran espejo natural de agua del casco urbano de la ciudad, es posible pensar que la comunidad de las Islas es un grupo social ecléptico formado por diferentes grupos de individuos que tienen algunas historias comunes que ocupan y habitan de manera regular ese espacio geográfico que tiene características específicas y particulares.¹⁰⁵ Los moradores de este

¹⁰⁵ En este trabajo la comunidad de las Islas ocupa cuatro de las dieciséis islas que constituyen el archipiélago que forman el *Delta do Jacuí*. La Isla de la Pintada, *Isla Grande dos Marinheiros*, *Isla do Pavão* e *Isla de las Flores*. (Fig. 2). La Isla *Mauá* que se encuentra ubicada al sur de la isla de la Pintada posee unas ocupaciones humanas, pero allí nunca realicé ninguna actividad incluso entre los habitantes de la Isla parece como un apéndice de la Isla de la Pintada.

territorio comparten aspectos ambientales característicos de la región que se relacionan con problemas especialmente vinculados con la exclusión social a la que son sometidos, condición que los obliga a organizarse de manera colectiva para intentar resolver o encontrar salidas a los problemas que enfrentan con el objetivo de asegurar su supervivencia.

Zygmunt Bauman en su libro: *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Resume las condiciones propuestas por el antropólogo y jurista norteamericano Robert Redfield para que un grupo humano sea considerado una comunidad.

[...] é distinta de outros agrupamentos humanos (é visível “onde a comunidade começa e onde ela termina”), pequena (a ponto de estar à vista de todos seus membros) e auto-suficiente (de modo que... “oferece todas as atividades e atende a todas as necessidades das pessoas que fazem parte dela. A pequena comunidade é um arranjo do berço ao túmulo”). (2003, p.17).

Según el texto la comunidad es un grupo en el que es posible ver y reconocer a todos sus miembros, y es autosuficiente a tal punto que puede satisfacer las necesidades de todo el grupo. Todos los asuntos relacionados a la comunidad pueden ser asumidos y solucionados por la misma comunidad.

Esa dimensión de grupo “pequeño” que define a una comunidad tiene como consecuencia que el entendimiento, conocimiento de los otros miembros, y la comprensión entre ellos preceda casi cualquier acción o actividad. En una comunidade, como afirma el mismo autor:

O entendimento não precisa ser procurado, e muito menos construído: esse entendimento já “está lá”, completo e pronto para ser usado – de tal modo que nos entendemos “sem palavras” e nunca precisamos perguntar, com apreensão, “o que você quer dizer?”. O tipo de entendimento em que a comunidade se baseia precede todos os acordos e desacordos. (Ibíd., p.15).

Los *ilhéus*¹⁰⁶ en las épocas de lluvias generalmente durante la primavera en los meses de septiembre octubre y noviembre hacen guardia durante la noche para acompañar y vigilar el nivel de las aguas del río, así como como advertir la dirección de los vientos que nunca pueden preverse con antelación. Las inundaciones pueden llegar en cualquier momento, despacio y sin avisar,

¹⁰⁶ *Ilhéus*: se conserva esta palabra en portugués que no se puede traducir literalmente como isleño y se refiere en este caso específicamente a los habitantes de las Islas objeto de este texto.

sin hacer ruido, obligando a que las personas salgan de sus casas apenas con lo que pueden llevar encima; durante las inundaciones siempre están en medio de la incertidumbre.

Cuando las aguas llegan para invadir sus casas, todos comienzan a organizarse casi de manera natural para enfrentar colectivamente esta adversidad que hace parte de la vida de esa comunidad. “Los pobres son muy solidarios. El pobre siempre ayuda al pobre” afirma un *ilhéu* cuando se le pregunta ¿cómo hacen cuando llegan las aguas del río para invadir sus casas?

El investigador y profesor de la Universidad de Cambridge, Richard Sennett, en su libro *Togedher* (2013), comenta el gesto de la cooperación:

A cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente. A cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada. (2013, p. 09).

Y defiende:

A cooperação como uma habilidade, ela requer a capacidade de entender e mostrar-se receptivo ao outro para agir em conjunto, mas o processo é espinhoso, cheio de dificuldades e ambiguidades, e não raro leva a consequências destrutivas. (Ibíd., p.10).

Cuando llegan las inundaciones son muchos los aspectos y cosas que se tienen que tener en cuenta a la hora de organizarse colectivamente. Tienen que sacar los niños para que se instalen temporalmente en la casa de algún familiar que viva fuera de las islas; sino, tienen que ir transitoriamente para algún albergue organizado por la Defensa Civil. Algunos otros construyen cambuches o refugios temporales con materiales precarios donde puedan refugiarse de las lluvias y los embates del agua en los puntos más altos de las islas que están a solo unos centímetros más elevados y así intentar poder dormir por momentos. Algunos van a cocinar una sopa caliente para toda la comunidad mientras que otros se movilizan para organizar las actividades y donativos que reciben de organizaciones solidarias de fuera del territorio; otros, casi que un miembro por vivienda, tienen que organizar la vigilancia de sus moradas para cuidar las pertenencias porque no faltan los ladrones que están instalados dentro de la misma comunidad.

Al final, unos días después, lentamente va volviendo la calma y se percibe entre *lós ilhéus* que: “*Um dos resultados de boa gestão do conflito [...] é que essa cooperação sustenta os grupos sociais nos infortúnios e reviravoltas do tempo.*” (Ibíd., p.16).

Durante el año de 2015 por casualidad visité con bastante asiduidad las islas; como consecuencia del “fenómeno del niño”¹⁰⁷ este año hubo lluvias más intensas en la región inundando el archipiélago en tres ocasiones siendo las de mediados de octubre las más grandes después de 74 años. El conocer de cerca este fenómeno ambiental al que se encuentran expuestas las islas, me permitió tener una aproximación a la forma como la comunidad lidia con esta adversidad y la capacidad de resiliencia para empezar de nuevo. Unos días después, todo está tan normal que parece no hubiese pasado nada. Nadie se queja, nadie se lamenta. Solo están de nuevo vigilantes de las previsiones meteorológicas y las corrientes de los vientos que conocen bastante bien.

Cómo se organizan y cooperan, cuáles son sus problemas, cómo se relacionan con el paisaje, el espacio y el territorio que ocupan, cuáles son los conflictos que tienen dentro y los que vienen de afuera, cómo son sus fiestas y su vida cotidiana; todos estos aspectos en conjunto permiten comprender esa noción e idea que tienen de sí mismos como comunidad. Esa comunidad que es construida por todos sus actores en ese territorio que los define y diferencia de otros conglomerados de la ciudad.

¹⁰⁷ “El Niño” es un fenómeno climático relacionado con el calentamiento del Océano Pacífico oriental ecuatorial, medianamente cíclico entre 4 y 8 años. Este fenómeno, en sus manifestaciones más intensas, provoca estragos en la zona intertropical y ecuatorial debido a las intensas lluvias que afectan principalmente a la región costera del Pacífico de América del Sur, en los países de Colombia, Ecuador y Perú. En la actualidad se ha comprobado como este fenómeno incide en el clima a nivel global, siendo las inundaciones de octubre del 2015 en *Porto Alegre* una repercusión del fenómeno que azotó la costa del Océano Pacífico en el norte de Sudamérica. (ARNTZ & FAHRBACH, 1996).

3.6 Geografía física y humana: Isla y comunidad

En este capítulo vamos a abordar las ocupaciones humanas en las islas que se incrementan a partir de la segunda década del siglo XX; las primeras que se dieron con la instalación de un astillero en la Isla de la Pintada y posteriormente en un segundo flujo a partir de la década de los años sesenta como consecuencia de la expansión de la ciudad de *Porto Alegre*. Estas ocupaciones van a propiciar la conformación de las islas como el barrio *Arquipélago*. Es el interés de aproximarse a la historia de estas ocupaciones porque es un aspecto fundamental a tener en cuenta para el desenvolvimiento del proyecto *Lanternas Flutuantes* en este territorio.

A continuación una noción de geografía que considero permite ubicar diferentes aspectos tratados en este capítulo y que pareciera de alguna manera es como entienden los pescadores de las Islas la geografía.

¿Qué es Geografía? Geografía es donde el río está. Dónde el municipio está. Es para donde viene el sol. Es para donde vá el sol. ¿Este río para dónde vá? Es división de las aguas. Es igarape, igapó, lago, charco, mar. Es la medición de la tierra, la demarcación. Es fotografía, dibujo, color, es un mapa. Geografía es el entendimiento de la aldea y del mundo. De nuestro mundo y del mundo del blanco. Es la ciudad, Brasil y los otros países. Es la historia del mundo. El mundo es la tierra, la tierra es la aldea. El río que cae en otro río. Que cae en otro río. Que cae en el mar. Geografía es el después del mar.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Profesores indígenas de Acre, Brasil. Version disponible en: <http://www.indiosonline.net/222222/>

Desde afuera, a las islas se les coloca como un conjunto homogéneo, conocido con el nombre genérico de las Islas; sin embargo, en la actualidad cada una es bien diferente de las otras, porque tienen historias de ocupación humana diferentes y porque la geografía física incide en la forma como socialmente se organizan y relacionan sus habitantes.

Las cuatro islas habitadas son pequeños microterritorios con identidades, límites y fronteras bien definidas en el sentido que el geógrafo Rogério Haesbaert señala la relación *espaço-tempo* en la que se tienen en cuenta la historicidad y geograficidad de los grupos sociales que habitan cada una de ellas, e integran un territorio más amplio, el del barrio *Arquipélago* con sus dimensiones económicas y culturales diferentes y con una dimensión político-jurídica igual para todas las islas. (2004, p. 41).

La historia de la ocupación y la geografía física del territorio en el que se encuentran al mismo tiempo la dimensión espacial material de las relaciones sociales y el conjunto de representaciones sobre el espacio o el «imaginario geográfico» (Ibíd., p. 41) que no solo mueve o integra, sino que hace parte de esas relaciones que inciden y determinan el rumbo que el proyecto Lanternas Flutuantes en su conjunto, tomó para su desarrollo.

A continuación, se presenta una aproximación histórica de la instalación de un astillero en la Isla de la Pintada determinante para la constitución del territorio, primero en la isla y luego en todo el archipiélago.

Emilio Mabilde, emprendedor descendiente directo del inmigrante belga Alphonso Mabilde creó la *Officina Encyclopedica* en el año de 1896, dedicada a la fabricación y reparación de barcos, que se encontraba instalada en el centro de *Porto Alegre*. Cinco años después esta empresa; la *Officina Encyclopedica* aparece registrada en La Junta Comercial *do Rio Grande do Sul*, con la empresa denominada Mabilde & Cia. (BALLEJOS, 2009, p. 38).

El crecimiento de la ciudad de *Porto Alegre* incrementó las encomiendas y servicios de la empresa lo que propició la necesidad de expandirse. Ballejos afirma:

Em 1912 o Estaleiro Mabilde defrontou-se novamente com uma grande demanda de serviços, que se veriam com a execução dificultada em virtude das obras para a construção do novo cais do porto de Porto Alegre, fatos estes que ocasionaram a compra da área na Ilha da Pintada [...] para donde fue transferido o estaleiro odia 12 de dezembro de 1912. (Ibíd., p. 40).

En el año de 1917 el astillero contaba ciento sesenta funcionarios y veinte operarios más de otras dependencias.

La relación del empresario Emilio Mabilde con sus operarios se basaba en un sistema paternalista guiado por las prácticas que se utilizaban en Europa.

Con la puesta en práctica de este sistema se buscaba hacer “mas eficiente el reclutamiento laboral, disminuir el ausentismo, reforzar vínculos de lealtad, capacitar a los trabajadores y, en última instancia, aumentar la productividad.” (VERGARA, 2013, p. 114).

La empresa se propuso construir junto al *estaleiro Mabilde* un grupo de casas inspiradas en los modelos europeos conocidos como las *Cités ouvrières* de Francia, *El Model Village* en Inglaterra, las Colonias industriales de España o el *Arbeiten Siedlungen* (lugar de trabajo) en Alemania.

En estas instalaciones se vivía bajo “*a proteção carinhosa de seu chefe*”, y se *forneçia* electricidad, educación y salud según afirma Ballejos: “*Grande amigo de seus operarios, a sua ultima vontade, expressa no leito de morte, foi que os seus sucessores organisassem a assistência medica aos modestos e obscuros companheiros de luta- os seus operários.*” (2009, p. 49).

De otro lado se cuidaba también del entorno familiar, en este caso la educación de los hijos de los trabajadores.

Maria José de Azevedo Fróes, conforme José Henrique Fróes Mabilde (seu filho). Entrou para a Escola Normal em 1874. Recebeu diploma de Professora Pública em dezembro de 1877. Foi nomeada para o Maratá em junho de 1878. Foi removida para a Ilha da Pintada em fevereiro de 1879, donde fue profesora durante um año. (Ibíd., p. 32).

Posteriormente contrajo matrimonio con el empresario Emilio Mabilde y fundaron cerca del astillero la escuela que funciona hasta hoy con el nombre de *Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria José Mabilde*.

Funcionando na Ilha da Pintada, o estaleiro estava de certa forma, isolado da região central de Porto Alegre e de seus bairros industriais. Boa parte dos funcionários morava na vila operária no entorno do estaleiro, assim como su propietario Emilio Mabilde [...] Com isso, era possibilitado o convívio direto, mesmo em fins de semana e feriados, de Emilio Mabilde com os seus funcionários.¹⁰⁹ (Ibíd., p. 50).

Múltiples y diversas ascendencias y nacionalidades hacían parte de los funcionarios del *Estaleiro*: Habían belgas, españoles, portugueses, alemanes y otro grupo señalado con el apelativo de negros sin que se especifique su nacionalidad. (Ibíd., p. 51).

¹⁰⁹ Observase que ele aparece na maioria das fotografias com roupas de quem está atuando diretamente no trabalho pesado, lado a lado com os operários, como se fosse mais um deles.

Los negros habían llegado anteriormente a las islas en diferentes momentos y migraciones según cita Mendes da Rosa a Maria Oliveira:

[...] a presença de negros fugitivos ou alforriados nas ilhas durante o período colonial do país. Essa situação pode ser demonstrada pela grande quantidade de nomes próprios que alguns lugares possuem Ilha da Maria Conga, Ilha da Maria Monjolla, Arroio do Congo, Ilha do Quilombo, Canal Maria Conga, etc. Porém a ocupação oficial data da chegada das famílias açorianas em 1752, a partir de um núcleo na Ilha da Pintada e das Flores e posteriormente estendendo-se até as demais ilhas. (2013, P. 17).

Un artículo del jornal Notícia (25 de outubro de 1917), describe algunos apartes del ambiente que se vivía en los alrededores y las características de la *vila operária del astillero*:

Logo a uma distancia de 50 metros, mais ou menos, das oficinas, fica a vila operária dos estaleiros. Nella residem cerca de oitenta operários, installados em casas de madeira, algumas de material, com as suas familias e na mais completa harmonia. Vimos, ali, duas casas de negocio, canchas para jogo de bola, um salão de recreio, e uma escola, para os filhos dos operários, dirigida pela Sra. Bernardina Jardim Soares, que é tambem filha de antigo empregado dos estaleiros. Ahi recebem as creanças noções de portuguez e outras disciplinas, que as vão preparando para a futura lucta. (BALLEJOS, 2009, p. 53).

El autor abunda: *“As moradias eram fornecidas gratuitamente pelo estaleiro, sendo a preferência dada às famílias de funcionários mais numerosas; eram proporcionados ainda, gratuitamente, água, luz e carvão”.* (Ibíd., p. 53).

Al conceder estos beneficios, los empresarios emprendedores buscaban moldear las costumbres, los hábitos alimenticios, las relaciones de familia y entre familias, el tipo de consumo del personal administrativo y los operarios que laboraban en la empresa. Los empresarios participaban de todos los ámbitos laborales y de la vida cotidiana. *“Así, donde empezaba o terminaba el ámbito de la empresa o cuales eran los límites entre lo laboral y lo estrictamente privado nunca estaba totalmente claro para estos trabajadores.”* (VERGARA, 2013, p. 120).

Según esta misma autora:

En estas comunidades planificadas, el empleador aspiraba crear un trabajador sano, limpio, bien alimentado, sin preocupaciones y aislado de las “malas” influencias sociales, biológicas y políticas. Estas nuevas ciudades y barrios ofrecían un nuevo modelo de orden, modernidad y progreso. (Ibíd., p. 121).

Este hecho puede ser constatado en una de las normas del *estaleiro*: *“Às 22 horas, quando não havia nenhum trabalho que necessitasse ser adiantado pelo prazo de entrega, soava o apito da fábrica avisando que a energia elétrica seria desligada, para todas as casas.”* (BALLEJOS, 2009, p. 54).

En el año de 1921 el astillero llegó a tener 450 operarios, no todos habitantes de la isla; algunos viajaban diariamente desde y hacia el centro de *Porto Alegre*. Lo hacían en dos barcos que la empresa tenía destinados para tal fin. Con la ascensión al poder del presidente Getulio Vargas las condiciones políticas cambiaron, incidiendo directamente en el desarrollo económico del astillero que entró en franco declive. La sucesión de inundaciones de 1936 y luego las de 1941, las más grandes registradas hasta entonces, llevaron a que en el año de 1943 el astillero fuera vendido para las *Companhias Estrada de Ferro e Minas de São Jerônimo*, y Carbonífera Minas de *Butiá*, representadas pelo *Consórcio Administrador de Empresas de Mineração*. CADEM. (Ibíd.).

En el contrato de compra - venta el CADEM: *“aceitava todos os operários, inclusive seus antigos proprietários, reconhecendo o tempo de serviço e todas as vantagens de que gozavam.”* (Ibíd., p. 110).

El astillero fue vendido sucesivamente a diferentes dueños, pero poco a poco fue perdiendo su capacidad de ofrecer la estabilidad laboral que ofrecía a sus operarios en los inicios de la compañía.

Aunque cambió de dueños y tuvo diferentes nombres; entre los habitantes de la Isla es conocido como el *Estaleiro* o *Mabilde*. Hasta la década del 70 el astillero propició una inmigración de trabajadores en condiciones de bienestar laboral aceptables.

En 1957 llegó a la Isla de la Pintada, siendo niña, la señora Leoni Gonçalves Pereira¹¹⁰ quien es la madre de Bia, una líder comunitaria de quien se hablará más adelante. Llegó de Charqueadas en compañía de su padre, el señor Boaventura Soares Gonçalves, obrero que había sido traído por la empresa que se dedicaba al transporte de carbón para que laborara en el astillero.

La presencia constante de grupos sociales en la Isla de la Pintada, con condiciones de estabilidad y acceso a los servicios básicos, la ampliación con

¹¹⁰ Ana Maria Dalla Zen. *Roda de memória Estaleiro Mabilde, Ilha da Pintada, Porto Alegre, RS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfYlJwJMS5U>*

nuevas generaciones de miembros de una misma familia, propiciaron la creación de redes sociales que Elizabeth Bott llama de “malla Estrecha”. Así como consolidar un sentido de pertenencia con el territorio, lo que la convirtieron en el lugar más estable y menos precario del *Arquipélago* en términos sociales y económicos. (1972, p. 13).

Tradicionalmente las islas fueron el escenario donde pescadores desarrollaban sus actividades artesanales de las que derivaban su sustento económico. En la actualidad, esta actividad les permite relacionarse y visibilizar el territorio de las islas con el centro de la ciudad, especialmente en el Mercado Público. En 1924 fue fundada la *Colônia* de pescadores Z5, institución que desde entonces representa la asociación de los pescadores.

El edificio sede de la *Colônia* y su muelle, es uno de los lugares más emblemáticos y representativos de la Isla de la Pintada, que funciona como una referencia en todo el *Arquipélago*. La *Colônia dos Pescadores* fue fundada por la *Capitanía de Portos* con la intención de tener control sobre las personas que ejercían la pesca en las islas. Las «prácticas de lugar» están tan impresas en este espacio, el lugar ha sido tan apropiado por la comunidad a tal punto que, desde hace tiempo es de nuevo un espacio antropológico. (CERTEAU, 1996, p. 130).

Con la desaparición del astillero como fuente de empleo y recursos económicos, los habitantes de la isla, poco acostumbrados a desplazarse a la ciudad, se fueron encerrando en sí mismos limitando sus contactos y relaciones con los habitantes del casco urbano. Al dejar de ser un foco de prosperidad económica y laboral, la Isla pasó a ser un territorio olvidado y sin interés para las autoridades municipales de la ciudad, lo que trajo como consecuencia que sus habitantes se fueran marginalizando hasta ser excluidos de las nuevas necesidades laborales que fueron surgiendo hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, condiciones que los mantiene en una constante lucha para no caer en un estado de precarización. El barrio Arquipélago tiene según el censo de 2010; 8330 habitantes y 2.573 domicilios.¹¹¹

A la isla de la Pintada con frecuencia llegan nuevos inmigrantes, generalmente del interior del estado, pero: “*casi todos con las primeras inundaciones se van.*” Seguramente también porque encuentran una dificultad de adaptación en medio de la comunidad pequeña y cerrada que ejerce mecanismos de control estrictos. Aquí todos conocen a todos, sus historias, problemas y actividades; en las reuniones de la *Rede de Proteção da Criança e do Adolescente* (REDE) es fácil percibir que el control social informal, aparte de ser severo, es ejercido por los parientes y vecinos. (BOTT, 1976, p. 112).

La antigua unidad de la pequeña comunidad ya no existe, su control anteriormente dependía de mantenerse encerrada en sí misma, las comunicaciones

e intercambios con el exterior, con la ciudad podían ser controladas. Con la llegada del servicio público de buses y la afluencia de autos, el frágil equilibrio al interior de las islas fue desecho. Ahora cualquier persona se puede deslocar fácilmente; las noticias pueden llegar y desaparecer rápidamente, incluso antes de que sean conocidas por toda la comunidad. Con la llegada de medios electrónicos de comunicación la situación se torna aún más grave, ya no se puede tener control entre lo que viene o pasa afuera y lo que pasa dentro de la comunidad. Se borran las fronteras que serían necesarias para mantener la unidad de la comunidad. (BAUMAN, 2003, p. 19).

Cada isla funciona como un territorio autónomo, aunque tienen en común un evento fundacional que propició su ocupación con la instalación de inmigrantes que llegaban del interior del estado. La construcción de la “*Ponte*” facilitó la instalación de recién llegados que el casco urbano de la ciudad no pudo o no quiso acoger.

Con la inauguración en 1958 de la *Travessia Régis Bittencourt*, compuesta por cuatro puentes que atraviezan y comunican las islas de *Pavão*, *Grande dos Marinheiros*, *de la Las Flores* y *de La Pintada* se sustituyó el obsoleto sistema de barcas. Con la facilidad de movilidad se propiciaron las ocupaciones y asentamientos en este territorio.

Os movimentos migratórios dos anos cinquenta, provenientes das zonas rurais do interior do estado à procura de um melhor nível de vida, a expansão urbana da região metropolitana, a ocupação de áreas insalubres, baixas e alagadas, por parte de uma população carente e de baixa renda que chegaram ali como última (ou talvez a única opção de moradia). As incapacidades dos governos urbanos para assimilarem as populações que chegavam propiciaram a aparição e o desenvolvimento de cinturões marginais e de miséria nas periferias da cidade. (CHIAPETTI, 2005, p 43-51).

A continuación se transcriben algunas entrevistas ya que en conversaciones informales que sostuve con diferentes habitantes de las islas, escuché historias bastante similares; incluso, con ligeras variantes, contadas por las mismas personas. Nazaret es una líder comunitaria que en la actualidad vive en la Isla Grande de los *Marinheiros*. En entrevista en el año de 2003 describe algunos aspectos del poblamiento de la Isla del *Pavão*.

[...] E assim os meus filhos foram nascendo e eu fui trabalhando. Aí nós morava no Pavão. A prefeitura veio e desmanchou a minha casa. Demoliu com a minha casa. E eu fui pra rua com os meus filhos. Debaxo da Nossa Senhora

¹¹¹ Fonte: Porto Alegre em Análise. Sistema de gestão e análise de indicadores. Sistema de gestão e análise de indicadores http://portoalegremanalise.procompa.com.br/?regiao=18_o_o

da Conceição eu me agasalhei. Da santa lá em baixo. Lá eu me agasalhei, lá eu ganhei o meu filho na rua. Sem comida e sem uma peça de roupa. Porque ele nasceu de 7 meses. Quando essas pessoas vieram pra cá de barraca e contando a estória deles, que a casa tava quebrada, eu me juntei a eles, porque o que eu passei eu não quero que os outros passem. Tu entendeu? Então é por isso que eu fui à luta. E to na luta até hoje por causa disso aí. Tu entendeu? Porque eu senti na minha pele. O que é perder dois filhos que não têm comida. Por não ter alimentação decente. Eu senti na pele que é uma casa demolida. E não ter uma pessoa, não ter dinheiro pra pagar, não ter roupa pra botar no filho. Arriscando morrer com o filho ali. Porque não tinha nem dinheiro pra ir pra médico. Naquele tempo a ilha aqui era isolada, nem carro tinha. Então, por isso que eu assumi a comunidade. Eu assumi essa luta por causa disso aí. (DEVOS, 2007, p. 226).

En otro momento un poco más adelante el antropólogo Devos narra:

la Ilha Grande tinha cerca de 10 casas no lado sul, mas a Ilha do Pavão, onde foi morar, já tinha certa densidade, que se intensificara com um aterro sanitário¹¹², um “lixão” feito pela prefeitura de Porto Alegre na Ilha do Pavão, onde as crianças cataavam sucata para vender. Nazaret foi uma das primeiras pessoas a trabalhar catando lixo, como conta, e teve que sair da ilha do Pavão quando estava grávida de 7 meses. Foi parar parar em uma igreja do lado sul da Ilha Grande dos Marinheiros, e no dia seguinte à remoção nasceu prematuro seu filho.. Pergunto a data disto e ela procura um documento do filho, com a data de nascimento: 25 de março de 1970. Era uma data que ela dizia ser útil para a reunião que se realizaria à noite, para discussão da ocupação do Arquipélago- uma prova da sua ocupação antes da criação do Parque Estadual Delta do Jacuí. (Ibíd. p 228).

Este mismo autor recoge algunas narraciones de los habitantes más antiguos en la Isla Grande de los *Marinheiros*, que describen el ambiente precario y de dificultad que han enfrentado los moradores de la *Ilha do Pavão e Ilha Grande dos Marinheiros*.

¹¹² Los *aterros* aquí es sinónimo de lo que denomino como *lixorrejos*: “En las islas se realizan utilizando carcasas de computador, televisores, ventiladores, todo tipo de plásticos, polímeros, llantas de caucho y todo material que no puede ser reciclado, pero que puede servir para ganarle unos centímetros a las aguas del río.”

María narra su llegada como inmigrante del interior del estado hacia Porto Alegre:

[...] Eu vim já era casada, faz anos, já. Já passei um bocado de tempo nessa ilha, passei bastante trabalho nessa ilha ali, com filho pequeno. Aí o meu marido trabalhava de carroça, nós era bem pobrezinho, A gente passou muito trabalho aqui nessa ilha [...] Aí eu moro nos fundo da casa do meu filho, esse que tá sempre me arrodando nesse período todo que eu moro nas ilha, né? Sempre ele tá me acompanhando, né? Sempre, sempre. Agora ele tá com trinta e nove anos. Casado, tá com seis filhos, esposa dele, tudo, eu moro nos fundo da casa dele, né? Moro também com uma neta minha que tem um nenezinho com três meses, mora do lado da minha casa. Tô ajudando a criar também, né? Bisneto é bisneto esse. (...) Nós era pobrazinho, nos morava numa pecinha. Chovia que nem sei. Ali eu passei meus trabalho, passei muito trabalho mesmo. De as vezes não ter nem fogão a lenhanem fogão a gás pra cozinhar. Eu cozinhaba numa lata, assim, pro lado de fora, com uma folinha de zinco ali no vento, na chuva, com tudo. E tô aqui... (Ibíd, p. 233).

Devos recoge la narración de un pescador llamado Claudio, quien cuenta algunos de los desplazamientos que ha tenido que realizar como habitante de la *Ilha Grande dos Marinheiros*:

Eu já morei no Pavão, na Ilha Grande, na Ilha da Conga. (...) Eu morei na ponta do Pavão, lá embaixo. Depois me mudei pra uma vila que depois chamava-se Vila do sapo(...) Depois o governo achou que tinha que tirar o pessoal que tinha a entrada da cidade, ficava muito feio ali. Ai eu vim morar na Ginastica, Sociedade Ginástica São João (Pavão). Ali eu aluguei, alugava de uns proprietários, ali né? Depois venderam pra Ginástica ali, ai eu vim, morei nessa ponta, lá no Grêmio, lá embaixo. (...) Ali eu morei também muitos anos. Quando o Grêmio comprou lá nós tivemos que sair de la também. Asdsim sempre roda né? Roda pela vida. (Ibíd, p. 235).

Un poco más adelante concluye: *teve que ir cedendo espaço para o “governo” ou para a “burguesia”.*

En la Isla de las Flores los asentamientos humanos de interés de este trabajo se encuentran a orillas de la *Rua dos Pescadores*, que está ubicada en

la margen derecha de la Estrada BR-290 viniendo de *Eldorado do Sul* hacia *Porto Alegre*. Estas ocupaciones son una larga sucesión de casas de aproximadamente 2500 metros de longitud, que surgieron con la construcción de la *Rodovia*. Debido a su configuración los intercambios entre vecinos son relativamente limitados; se producen especialmente entre los vecinos de las casas más próximas. En este conglomerado no se percibe un espacio común para ser utilizado por sus habitantes, las casas se encuentran frente a un paisaje “arido”, el de la *Rodovia* con su constante y monótono paso de vehículos a alta velocidad, por lo que sus fachadas dan la impresión de estar siempre cerradas hacia el interior. Solo eventualmente y muy de vez en cuando, se ven algunos niños jugando en esta única calle sin asfalto que está paralela a la BR-290.

En esta isla es difícil decidirse a caminar, la única calle que divide las casas de la estrada nacional, casi siempre está desocupada y produce en el transeúnte la sensación de estar siendo observado con desconfianza por alguien a cierta distancia, allá, detrás de las pequeñas ventanas de las casas. Quien observa seguramente se cuestiona qué está haciendo aquí ese extraño, donde no hay absolutamente nada que visitar, nada para hacer... ni siquiera caminar.

Los habitantes de las islas *do Pavão*, *Ilha Grande dos Marinheiros* e *Ilha das Flores*, desde que empezaron a ocupar estos territorios, llegaron en condiciones de marginalidad y exclusión, sin ninguna posibilidad de fijarse a un lugar específico. La incerteza producto de la fuerza e impredecibilidad de la naturaleza, así como la incapacidad de tener derechos de propiedad sobre un terreno, hicieron que estos habitantes siempre se mantuvieran en un estado latente de nomadismo al interior de las islas.¹¹³

La construcción de un *Lixao* por parte de la municipalidad en este territorio no solo los marginalizó del resto de la sociedad, sino que los condenó a trabajar como catadores de *lixo*, ya que al aislarlos no se les permite tener otra fuente distinta para obtener algo de recursos económicos. Si a estas condiciones de precariedad, se le agrega la fabricación y difusión de una imagen estigmatizada de miseria y penuria por parte de las televisoras locales, los habitantes de las islas terminan siendo un grupo socialmente excluido y discriminado. (KAZTMAN, 2001).

El nombre “*Ilha das Flores*” es conocido en la historia del cine de *Porto Alegre* y adquirió alguna resonancia por la película realizada por Jorge Furtado em 1989. El “documental” de ficción es cuestionado por el reportaje: “*Ilha das Flores: depois que a sessão acabou*” en el que se encuentran algunas entrevistas a habitantes de la isla *Grande dos Marinheiros*, quienes dan una

versión distinta de la producción de la película.¹¹⁴ Los *ilhéus* en la actualidad se quejan que aún a pesar de sus esfuerzos no consiguieron reparar el daño hecho en la imagen de las islas con la famosa película. (Ibíd., p. 121).

La precarización económica siempre los ha acompañado desde que llegaron a las islas, entre algunos de sus habitantes se percibe un constante sentimiento de impotencia y desesperanza. Por momentos parece que solo confiaron en el padre marista, quien ya murió y tanto les ayudó a organizar una cooperativa de catadores de *lixo*. En una de las reuniones de la REDE un participante aceberaba: “Las lideranzas se están acabando, todos han ido muriendo y no hay quien las reemplace”. Cosa que parece no ser tan cierta porque otra persona en voz baja afirmó: “No. Líderes nuevos si hay, el problema es que son gente mala.”

Esto lo afirmaba en referencia a que, por aquellos días, el territorio era epicentro de disputas entre bandas locales conocidas de los habitantes y otras nuevas que estaban llegando ligadas al narcotráfico, intentando imponer su ley por la fuerza. Situación a la que la comunidad nunca estuvo acostumbrada.

Las tres islas (*Grande dos Marinheiros*, *Pavão* e *das Flores*) son segmentadas y las bandas imponen un control estricto de movilización entre ellas. Le hacen saber a la comunidad quienes tienen interdicción de circular libremente y el resto, no lo hace por miedo. En aquella ocasión, las bandas dieron la orden expresa de prohibir cualquier visita al *Centro de Referência de Assistência Social* (CRAS) acusándolos de ser informantes de la policía.

Y es que este territorio caracterizado por la precarización económica, la marginalidad social, las nulas posibilidades de intercambio social, la frágil presencia de autoridades municipales y cada vez con un mayor grado de degradación, no ofrece las mínimas condiciones para construir una cultura de comunidad. Al contrario, se torna en un terreno propicio donde fácilmente prosperan las tensiones sociales y resulta siendo de fácil ocupación por parte de las bandas que se dedican al narcotráfico y robo de carros.

Los acuerdos que tienen que ser fruto de procesos de negociación, argumentación y persuasión entre las distintas fuerzas que actúan en la comunidad, en la actualidad son frágiles, son cuestionados contantemente y necesitan estarse renovando permanentemente, lo que no garantiza su continuidad. Ahora ya no hay descanso, tienen que mantenerse vigilantes y listos para la defensa: “*Uma comunidade em paz já não é mais possível. São muitos os inimigos que vem de fora, e ao interior já não se encontram as saídas e soluções para manter a unidade e tranquilidade da comunidade.*” (BAUMAN, 2003, p.19).

114 ILHA DAS FLORES. Disponible en: <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=647>> Acesso em: 06/15/2015

ILHA DAS FLORES: depois que a sessão acabou: <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=647>> Acesso em: 06/15/2015

113 En este aparte, cuando utilizo la palabra: las islas, me refiero específicamente al grupo de islas *do Pavão*, *Grande dos Marinheiros* e *das Flores* y no incluye a la Isla de la Pintada.

Finalmente, otro aspecto de la geografía física del territorio que es tratado por la comunidad, con el capitán que representa la cuarta Brigada Militar, la responsable administrativamente por la presencia policial en el *Bairro Arquipélago* resalta el hecho de que a las islas solo se tiene acceso por una única vía terrestre.

En el caso de la isla de la Pintada es una ventaja para el control del territorio. Los aproximados 5.850 metros que van desde la BR 290 hasta la *ilha Maúa* donde está el final de la línea de bus urbano, son la única vía de entrada y salida a la isla. Sobre el río, la comunidad con sus barcos y un tráfico fluvial constante hacen presencia sobre el territorio; además, por encontrarse casi frente al casco urbano de *Porto Alegre* tiene presencia permanente de la *Capitania de Portos de la Marina do Brasil*.

Caso distinto es el de la Isla Grande *dos Marinheiros*, su vía de acceso se dirige hacia el norte donde se rarifica la presencia humana y se encuentran otras islas con pequeños canales y pantanos, así como grandes espacios cubiertos de bosque nativo alagadizo, lo que dificulta su control territorial. En esta isla, las personas ligadas al narcotráfico previenen a los traficantes de la llegada de la policía utilizando cohetes de pólvora, argucia también utilizada en la favela *Pavão-Pavozinho* en Río de Janeiro. (MARZULO, 2005, p. 112).

La ocupación humana en la Isla *das Flores* objeto de este trabajo, como se citó anteriormente, crece a lo largo de la Estrada BR-290 y a espaldas del Canal Maria Conga, donde cualquier actividad en el río es fácilmente controlada, incluso visualmente. La Isla de las Flores es calificada por el capitán de policía como un territorio pacífico.

El capitán de la Brigada Militar¹¹⁵ le explica a la comunidad que la Estrada BR-290, por cuestiones administrativas es controlada por la Brigada Militar de *Porto Alegre* en un sentido y en el sentido opuesto por la Brigada Militar del vecino municipio de *Eldorado do Sul*. Dejando una brecha en la que este territorio resulta siendo un territorio sin control o responsabilidad de una institución policial específica. En la isla Grande de los *Marinheiros* e *Isla do Pavão* basta solo utilizar la Estrada de entrada o la de salida para quedar fuera de la jurisdicción de una de las dos policías.

Las bandas ligadas al narcotráfico y robo de carros saben de esos espacios ausentes de autoridad para operar en ellos. Conocen “esos huecos que existen en la legislación relativas a los usos del espacio público para usarlas a su favor.” (ZANATTA, 2013, p. 324).

Es evidente que las autoridades policiales conocen de estas fronteras entre la legalidad y la ilegalidad de las que habla Zanatta citando al arquitecto

115 Reunion realizada el 13 de marzo de 2015 en la sede del CAR –Ilhas en la que participaron varios actores de la comunidad del *Barrío Arquipélago* y el Capitan de la Brigada Militar responsable de la presencia militar en las Islas.

Santiago Cigureda, pero pareciera como si, de alguna manera, quisieran dejar de manera deliberada estos espacios, estas fronteras como rutas de escape y así mantener una especie de juego entre las autoridades y las personas que actúan al margen de la ley.

Algo que a los ojos de un foraneo pareciera contradictorio, tal vez debido a que se enfoca en las condiciones adversas que se viven en las islas, es que a sus habitantes les gusta el lugar y su entorno; están allí porque escogieron ese territorio para vivir, parece como si deliberadamente no se hubieran decidido por otro barrio con circunstancias sociales similares, pero en tierra firme.

Los *ilhéus*, aunque saben que son porto alegrenses, no buscan su identidad mas allá de las aguas del ancho río. Tienen conciencia que lo que los define como comunidad es el entorno al que pertenecen y las construcciones sociales que como grupo realicen.

Para concluir es importante resaltar que la:

*ilha da Pintada, declarada como Zona de Ocupação Urbana*¹¹⁶, teve como atividade econômica a pesca. Posteriormente ali houve o assentamento de estaleiros e a instalação de depósitos de combustíveis – condições em seu conjunto têm permitido a instalação de uma melhor infraestrutura nesta zona do arquipélago. (CHIAPETTI, 2005, p. 43).

La lucha, como algunos de los miembros de REDE afirman, es cotidiana, algunos se manifiestan cansados y decepcionados. Son pocos, aparte de los líderes (buenos)¹¹⁷ dispuestas a luchar por algún tipo de reivindicación. Nazaret a propósito de los escasos miembros de la comunidad que decidieron acompañar a la delegación de líderes a la sección donde serían escuchados algunos de sus problemas, afirmaba: “Ya nadie cree en nadie aquí, porque todo, desde hace tiempo lo volvieron politiquería”;¹¹⁸ dejando ver un nuevo factor en la compleja vida social del *barrío Arquipélago* a tener en cuenta en una PAPC.

116 *Porto Alegre*. 1979

117 Este adjetivo en alusión a las lideranzas tradicionales que hacen parte de la comunidad.

118 Me refiero a la Audiencia Pública del 01 de octubre de 2015 en la *Camãra Municipal de Porto Alegre*. *Habitantes del Delta del Jacuí vuelven a pedir regularización de las ocupaciones*. Disponible en: http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=25364&tp_secao=56&di=2015-10-01



3.7

Ambiente, Sustentabilidad y Cambio Climático

En este espacio geográfico que son las islas, hay elementos de la geografía física que determinan la vida, constitución e historia de la comunidad. Las islas son formadas por la acumulación de sedimentos vegetales, arena, arcilla y barro, que son traídos desde las cabeceras de los ríos *Jacuí*, *Sinos*, *Caí* y *Gravataí*, que se depositan formando el archipiélago que configura el Delta del Jacuí y funciona como un regulador de las aguas durante los períodos anuales de lluvias.

El desagüe es lento y el punto más alto de las islas está a tres metros sobre el nivel del mar. El Océano Atlántico está a 300 kilómetros de distancia. El declive es suave, lo que hace de las islas un lugar casi lacustre en buena parte de todos los terrenos y durante buena parte del año. Los vientos que corren a contramano del sur y del sudeste devuelven las aguas haciendo aún más lento el desagüe: “Nosotros estamos acostumbrados a las inundaciones, aunque estas son cada vez más fuertes” Confiesa un morador.

Otro afirma: “Yo nunca había visto esto, los tiempos han cambiado mucho” refiriéndose a las dos inundaciones de 2015; Las de octubre fueron las más grandes en 74 años que solo son recordadas por los mas viejos que alcanzaron a vivir las famosas inundaciones de 1941.

Los habitantes de las islas tienen la posibilidad de ver los procesos de degradación de las aguas del río, la paulatina contaminación con todo tipo de residuos no biodegradables¹¹⁹, pueden percibir la menos visible pero no menos grave polución por agro tóxicos. Perciben la disminución del tamaño y variedad de peces. Saben y entienden que los cambios en el ambiente son reales porque en su territorio son perceptibles estas mudanzas.

Desde el casco urbano llegan a las islas exportados los desechos de un consumo desmedido, desechos que nadie en la ciudad se pregunta ni saben a dónde van. Estamos acostumbrados a no ver, a no querer ver qué pasa con las basuras que siempre son depositadas o abandonadas en las periferias, en los lugares distantes.

No son solo los residuos y escombros que vienen de la ciudad; también los que reciben de las ciudades que están más arriba y que las inundaciones se encargan de traer. Se tiene la idea falsa que los ríos limpian y lo que hacen es desplazar las basuras para un poco más abajo hasta llegar al mar.¹²⁰

Muchos de los residuos sólidos, plásticos de todas las variedades y todo tipo de detritos industriales se depositan y sedimentan entre las márgenes de los ríos, en los bordes de los bosques de las islas donde pareciera que dejan de existir.

A simple vista las mansas aguas que se cuelan suavemente por entre los bosques del Delta del *Jacuí* no dejan ver la basura acumulada. Solo algunos plásticos que durante las echnentes se agarran a las ramas de los árboles como piltrafas para intentar mostrar su existencia.

Para los pocos que se aventuran por el *Guaíba*, el paisaje es hasta idílico, los paisajes de la naturaleza y de la urbe se tornan “cartas postales” que tampoco dejan ver lo que se acumula en sus orillas. Pero para los habitantes de las islas el paisaje es diferente, viven dentro de él, conocen sus secretos y vericuetos; ante sus ojos, cotidianamente ven como en su territorio se deposita todo tipo de restos y desperdicios que son producto de un consumo inconsciente y desmedido en el que todo escasamente pasa bajo nuestras miradas para, enseguida, ser descartado.

Hasta ahora, para los habitantes de la metrópoli esa basura, esos desechos siguen apareciendo como problemas distantes, parece un problema de los pobres que no saben lidiar con sus desechos a quienes con frecuencia se culpa de inconscientes y faltos de educación.

119 La polución y la gestión de los recursos hídricos del Estado de Rio Grande do Sul en la actualidad es tratado por Mariana Lisboa PESSOA, 2017.

120 Isla Flotante de Basura en el Océano Pacífico. El séptimo continente. <https://www.youtube.com/watch?v=M-UnMZRYEKU>

Cientos de objetos presentados como empaques, objetos innecesarios, casi siempre no solicitados por los que hay que pagar, pasan por nuestras manos para ser depositados en *containers* lejos de nuestra vista. Desaparecen rápidamente mediante sistemas de limpieza cuidadosamente organizados y planificados que no permiten ver cualquier asomo de acumulación, pero tampoco de tener conciencia de la cantidad de desechos producidos.

La producción, consumo y manejo de basuras se han constituido en un sistema sobre el que se basa una economía asociada al desarrollo. Lo descartable de lo descartable se acumula en las periferias, en los suburbios. Las islas son unos de esos lugares donde se juntan esas manifestaciones palpables del consumo y con ellos, diversas nociones de modernidad.

Muchos de esos objetos que contaminan son producidos “*sur place*” y otros vienen de sitios distantes, regionales o globales. Otros, no tan visibles, hacen recorridos similares desde distintos lugares del planeta para incentivar una noción de Desarrollo de la que se tiene que participar si se quiere tener un lugar “decoroso” en la escala mundial, deseo éste del que los occidentales¹²¹ somos bastante afectos.

A las aguas de los ríos llegan por diversos medios grandes cantidades de herbicidas e insecticidas utilizados en los monocultivos: la Atrazina, el Glifosato, el Clorpirifos, el Imidacloprid tóxico para las aves y abejas, el endosulfá tóxico persistente que se acumula en la cadena alimenticia y el Tiram y Carbendazin, altamente peligrosos para peces, abejas y organismos acuáticos y del suelo.¹²² (RAP-AL, 2008).

Algunos de los efectos de estos productos en la salud humana, son evidenciados por el fotógrafo argentino Pablo Piovano en el documental “El costo humano de los agro tóxicos.”¹²³ Quien se aproxima al uso de estos productos utilizados en la agricultura extensiva en el norte de Argentina en la zona limítrofe con Brasil.

En las ciudades los altos costos ambientales que trae la implementación de una agricultura extensiva parecen distantes y que poco o nada tienen que ver con nuestro entorno próximo. Los daños que se producen son justificados por la necesidad de entrada de divisas que permiten mejorar la capacidad de consumo individual. Sin embargo, atravesando el *Ponte* que lleva a las Islas y escuchando

121 BLANCARTE, 2016

122 Los agrotóxicos de la soja y sus impactos. RAP-AL es el centro regional para América Latina y el Caribe de Pesticide Action Network (PAN), organización establecida en 1982, con oficinas regionales en África, Asia, Europa, América del Norte y América Latina. (RAP- AL. 2008). http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/folleto_agrotoxicos_soja.html

123 PIOVANO, Pablo. El costo humano de los agrotóxicos”. Disponible en <https://vimeo.com/127559134>

a los pescadores es posible ver la impotencia de una comunidad que en muchos casos no tiene conocimiento de lo que pasa en las partes altas del río.¹²⁴

No se sabe exactamente el por qué de la disminución de la pesca, el por qué de la desaparición de especies de la fauna y flora, pero tampoco de los cambios en los períodos de lluvia y ritmos de los vientos que determinaban la vida cotidiana. En los supermercados, en el centro de la ciudad, cuando se consumen distintos productos, tampoco nadie se pregunta, de donde vienen, por qué todos de un tamaño estándar, con colores brillantes y lustrosos. Nadie tiene idea como se cultivan los productos con los que nos alimentamos ni la cantidad de agro tóxicos que consumimos diariamente.

La relación de los habitantes de la ciudad con el ambiente; con la naturaleza¹²⁵ ahora es nulo, la idea que se tiene de ella llega a través de la televisión, fragmentos de documentales cuidadosamente elaborados que dan una idea de que el mundo está intacto y que lo podemos observar y disfrutar desde la comodidad de la casa.

Regresando a las Islas, el paisaje es un fragmento del ambiente que se torna visible; es un elemento de la memoria, que permite reflexionar sobre la historia del lugar y la identidad de las personas que lo habitan. Un paisaje que da cuenta del momento que se vive socialmente y que, posteriormente, puede llegar a ser un registro archivado en la memoria colectiva.

Cualquier representación del paisaje sin importar cual sea la técnica o soporte utilizados es la representación de un fragmento de ese paisaje visible y por tanto aún más distante del ambiente.

Los habitantes de las islas no pretenden hacer una representación del paisaje. Como actores protagonistas que hacen parte del paisaje cuando participan de una PAPC evocan, no sin cierta nostalgia y melancolía, distintos paisajes visibles y sonoros que incluyen otros elementos de la naturaleza, todos haciendo parte de esa noción de ambiente.

El ambiente como un conjunto de relaciones entre muy diversos participantes: visibles y no tan visibles, cercanos y distantes, con funciones y características diferentes que, mediante numerosos equilibrios de fuerzas, se encuentran en constante movimiento creando un frágil equilibrio que podríamos llamar de naturaleza.

Es por esto que el proyecto de PAPC en su conjunto con la comunidad de las islas no es como afirma Lippard un “Arte que trabaja a favor de una

¹²⁴ Según el presidente de la Colonia de Pescadores, las aguas de los ríos más poluidos que llegan al Guaíba son: Sinos, Gravataí, Cai y el arroio Dilúvio. Al respecto. Datos do IDS (Índice de Desenvolvimento Sustentável) *destacam os 10 rios mais poluídos do Brasil*. Disponible en www.ecodesenvolvimento.org/posts/2012/marco/dados-do-ids-destacam-os-10-rios-mais-poluidos-do-ixzz3tq0GojwT

¹²⁵ Aquí la naturaleza se utiliza como sinónimo de ambiente.

toma de conciencia medioambiental y por la mejora y reivindicación de zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques y limpiando la contaminación.” (2001, p. 48).¹²⁶

Con los habitantes de las islas no es necesario propiciar un reencuentro entre naturaleza y ser humano, ellos viven a diario en relación con la naturaleza porque, de alguna manera, viven de lo que ofrece la naturaleza; les pasa como a otros grupos sociales que viven próximos de la naturaleza y el ambiente que los rodea¹²⁷. (FONSECA, 2016).

Durante las inundaciones, recorriendo los pocos espacios accesibles, no se puede dejar de pensar en el libro: *La sociedad del espectáculo*, cuando Guy Debord cita a Feuerbach: “Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...” (DEBORD, 1967, p. 8). Un grupo de bomberos, vistiendo uniformes impecables y equipos brillantes; acompañados de un equipo de comunicadores de la televisora local con cámaras ostentosas, equipos profesionales de fotografía y video capaces de intimidar a cualquiera. Estaban acompañados de una brigada de barrenderos que limpiaban y preparaban diligentemente los alrededores que serían utilizados como tela de fondo o escenografía en la que realizarían algunas entrevistas a funcionarios municipales, especialistas en el manejo de inundaciones, entrevistas que serían retrasmittidas luego en los noticieros locales.

Era fácil percibir la intención deliberada de estetizar la miseria, distorsionando las imágenes reales de abandono y pobreza en la que viven algunos sectores de tres de las islas donde están los asentamientos más pobres. Con la intención de vehicular un mensaje y de colocar esas imágenes y escenas en un lugar distante, el del confort del televidente que no les permite reconocer y nombrar su propia miseria. (Ibíd., p. 76).

Las imágenes están destinadas a despertar entre los televidentes lo que Dominique Baqué llama: «las derivas caritativas» que legitiman hipócritamente la inmovilidad política, remitiendo la resolución de los problemas sociales agudos a la sola caridad de buena voluntad. (BAQUÉ, 2004).

En la actualidad, producto de las modernidades que llegan y se sobreponen una encima de la otra, desaparecen las tradicionales formas de relacionarse con el ambiente y el espacio local. Las nuevas reglamentaciones sobre el uso del agua por parte de organismos locales e internacionales, la

¹²⁶ Un ejemplo de esto es el *Time Landscape of New York City* de Alan Sonfist.

¹²⁷ los artistas Ursula Biemann e Paulo Tavares presentaron en la 32 Bial de São Paulo 2016 el trabajo *Forest Law* (Selva Jurídica) que documenta las luchas del Pueblo Sarayaku contra el Gobierno ecuatoriano por el derecho sobre su territorio. Estas luchas se convirtieron en un hito en la historia de la humanidad ya que se reconocen los derechos de la naturaleza.

aparición e incremento de formas de piscicultura extensiva, la polución de las aguas por diferentes factores, trastornan todas las actividades cotidianas de los pescadores de las Islas. El saber local nutrido por lo cotidiano, por el conocimiento de los sabios locales, busca respuestas políticas a esa realidad a la que se ven confrontados. (SANTOS, 1999, p. 21).

La comunidad de las islas para hacer frente a los cambios medioambientales y efectos de la mundialización, busca adaptarse recurriendo a lo que tradicionalmente saben hacer. Un intento aún algo difuso es comercializar turísticamente cierta nostalgia por un estilo de vida asociado a un pasado no lejano. A un ritmo en que la vida va pasando sin ninguna prisa, pero esa imagen idílica, no seduce a ningún turista del casco urbano, ya que él, realmente no se interesa por el pasado, porque no tiene un pasado que sea un referente. Lo que seduce a esos turistas son esos nuevos objetos del deseo que ofrece el mercado, que se corresponden con su estilo de vida moderno, urbano e individualista y satisfacen su necesidad pasajera de vivir una sensación de velocidad y libertad motorizadas.

Gil Sedalho confronta dos conceptos: *“homem dos riscos”, criado pelo epidemiologista Naomar de Almeida-Filho, e o “homem lento”, criado pelo Milton Santos*. Según este autor:

O homem lento resiste à fragmentação das identidades imposta pela globalização, tecendo criativamente a solidariedade no lugar; o homem dos riscos será o da velocidade, da modernidade, impondo uma ordem padronizadora, individualista e competitiva. (SEDALHO, 2012).

En la actualidad en la Isla de la Pintada se han instalado varias marinas que son terrenos amplios adecuados como *box* para guardar *jetskis*. Estos nuevos negocios privatizan el acceso al río con la construcción de un espacio de confraternización, al cual la entrada es restringida solo para la clientela que llega del casco urbano y ocupa los domingos y festivos el lugar. Estos turistas no entablan ninguna relación con los habitantes locales. Por su parte, los habitantes de la Isla ven su territorio invadido de carros, ruido y personas que los miran con cierto desprecio. (PASSOS, 2006).

El río, para los habitantes de la Isla, es un lugar con el que se identifican, donde se relacionan y que está cargado de historia, es un lugar antropológico. Para el turista anónimo, el río es un lugar cualquiera, sin historia, al que va a divertirse de manera individual con su objeto de consumo que su presupuesto

le permite. El *jet sky* que está provisto de lo necesario para no tener que relacionarse con ningún otro. El río, para él, es solamente una imagen. Una que vio en alguna revista de publicidad bien colorida, retocada digitalmente para limpiarla de cualquier impureza y representa un lugar para el consumo, al que tiene acceso fácilmente porque está a solo unos minutos en carro de su casa. Es un no-lugar como lo propone Augé. (1994, p. 73).

A los pescadores con frecuencia les acompaña un sentimiento de desesperanza... Los grandes barcos se han vuelto habituales, llevando y trayendo mercancías agrícolas, otros cargados de químicos que siempre producen incertezas. Es tan venenosa lo que transportan que si *“llegan a tener un accidente no queda un solo pez en el Guaíba”*, afirmaba un pescador. En ocasiones también los visita la impotencia. Justo por aquellos días hubo una explosión al interior de uno de esos barcos; dos muertes y nadie, ni las autoridades municipales, ni las autoridades de la Marina, ni la prensa, nadie dijo nada para no alarmar a nadie. Sienten que se ha perdido el equilibrio, ese que ellos conocen y saben manejar como consecuencia de su relación con la naturaleza y sus fenómenos. Sienten que los males vienen de afuera. *“Nosotros limpiamos el río todo el tiempo, lo limpiamos de la basura que botan los portoalegrenses.”* Afirma un habitante.

Y es que:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu tronco, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo. (SANTOS, 2002, p. 327).

Acompañando este texto aparecen varias imágenes de registro realizadas en el *arroio Diluvio* que dejan ver algunos de los desechos especialmente sólidos y de detergentes sintéticos que son vertidos al lago Guaíba¹²⁸ que parecen confirman lo afirmado por el *ilhéu*.

¹²⁸ Durante la realización de esta investigación acompañe por cerca de tres años casi de manera cotidiana la vida del *Arroio Diluvio* motivo por el cual pude realizar abundante material fotográfico y en video. Es importante tener en cuenta que este pequeño arroyo es el mas grande de los 18 arroyos que vierte sus aguas al lago Guaíba. En el caso de este trabajo solo sirve para levantar una muestra de algunos de los residuos que llegan al lago por vía de fuentes hídricas.

Algunos líderes comentan con cierta frecuencia del paso de oportunistas que se presentan como amantes de la naturaleza y especialistas iluminados que llegan con propuestas ecológicas y de solidaridad para denunciar, e instruir como resolver un problema ambiental que los *ilheus* conocen bien y saben que viene de afuera.

En la actualidad hay un incremento en la cantidad de grupos dedicados al activismo ecológico, algunos de los cuales alcanzan gran visibilidad ya que realizan acciones espectaculares para llamar la atención sobre algún evento o fenómeno ambiental.

Félix Guattari a propósito de este activismo advirtió hace poco más de veinte años:

Los actuales movimientos ecologistas tienen ciertamente muchos méritos, pero, a decir verdad, pienso que la cuestión ecosófica global es demasiado importante para ser abandonada a algunas corrientes arcaizantes y folklorizantes, que optan a veces deliberadamente por un rechazo de todo compromiso político a gran escala. (1996, p. 50).

3.8 Grupos y jerarquías sociales

En la Isla de la Pintada, después de convivir un poco con la comunidad, se pueden reconocer fácilmente tres grupos en torno a los cuales se dan las relaciones de poder.

Estos grupos están constituidos fundamentalmente por miembros que hacen parte de familias ampliadas: “Aquí casi todo el mundo es familiar en alguna medida. Es por eso que nadie puede hablar mal de uno porque enseguida uno se entera.” El interlocutor deja claro la complejidad de las redes al interior de los habitantes de la Isla.

Las personas mayores son las encargadas de orientar y dirigir estos grupos, son respetadas por la comunidad y sus decisiones parecen poco cuestionadas ya que parecen personas bastante ecuanímes y conocedoras de la historia y situación social local.

El grupo económicamente más fuerte ejerce el poder político de la Isla, sus miembros son una especie de puente entre la comunidad local y las autoridades e instituciones gubernamentales y privadas con las que la comunidad tiene relación directa. De alguna manera, son los que administran los recursos económicos asociativos y los espacios de poder de la Isla. Con frecuencia, algunos de sus miembros insisten en señalar que ellos directamente

no manejan recursos económicos y también hacen mención de las dificultades a las que se ven expuestos como consecuencia de las habladurías y creencias entre la comunidad, de que ellos disponen de los dineros que deberían ser de toda la colectividad.

En un segundo grupo se percibe la importancia del capital cultural de algunos de sus dirigentes, sus redes sociales se extienden por diferentes sitios de la ciudad y el estado donde tiene una relativa visibilidad e influencia. Algunas de sus actividades culturales son un puente de salida a través de las cuales los habitantes de la isla adquieren cierta visibilidad fuera del territorio. Participando de estas actividades consiguen un reconocimiento social en el seno de la comunidad que eleva la autoestima. Este grupo ejerce actividades de fiscalización y son visiblemente comprometidos con los diversos procesos sociales dentro del *Barrio*, actividades que son apreciadas por la comunidad, pero que no dejan de incomodar a algunos sectores que se sienten directamente afectados cuando son mencionados en algunos de los discursos en la plaza pública.

Un tercer grupo es ampliamente reconocido entre la comunidad por sus conocimientos sobre el río y el territorio. Su líder es buscado con alguna frecuencia por personas ligadas a la academia, para ser consultado sobre temas relacionados con la pesca y la antropología. En este grupo no se percibe ningún interés por realizar actividades políticas ligadas a una corriente o partido particular.

Los tres líderes de estos grupos comunitarios nacieron y han vivido toda su historia dentro de la Isla, alrededor de ellas se tejen importantes redes de parentesco y solidaridad, primero familiares y luego de conocidos o amigos que, en palabras del antropólogo Max Gluckman, se conocen como “*de malha estreita*.” Figura propuesta por Elizabeth Bott. (1976, p. 14). Hay que aclarar que estos líderes comunitarios no son obreros o empleados y dedican buena parte de su tiempo a realizar actividades asociadas a la comunidad.

Teniendo presente que la esencia de este proyecto son las PAPC y que no están dentro de sus objetivos específicos el conocer a profundidad estas redes sociales, ni su forma de comportamiento; no me adentré en conocer su estructura, grados de parentesco y forma de funcionamiento. Tuve un esbozo aproximado de su estructura, pude observar las jerarquías, especialmente de las personas más próximas a los líderes, siempre respetando la organización local y sin buscar ningún atajo en beneficio del proyecto.

Los líderes generalmente les dan seguimiento a las diversas actividades desarrolladas. En diferentes momentos en conversaciones con cada uno de ellos, percibía que habían sido previamente informados por sus familiares o delegados sobre los avances y las actividades que habíamos estado realizando.

En la Isla de la Pintada hacen presencia con frecuencia actores políticos de la ciudad, que con sus oportunas y generalmente populistas visitas estimulan la actividad partidista en las Islas. Y es que no pueden ser ignorados los 3.377 votos que estaban en disputa para las elecciones de 2016.¹²⁹

Los actores locales participan de estas actividades con el interés de dar alguna visibilidad a las islas y con la esperanza de recibir a cambio algunos réditos, aunque varias personas concuerdan separadamente en que los políticos no sirven para nada y solo los utilizan. Los políticos, conscientes de la situación local, realizan algunas actividades de carácter paternalista para congraciarse con los votantes locales.

Es importante anotar que los distintos grupos religiosos que actúan en el territorio son fuerzas de poder con influencia determinante en la vida cotidiana de los habitantes de las islas, pero que no son tratadas aquí por ser un aspecto de la vida social que desconozco y no son objeto de este trabajo, lo que no quiere decir que no se reconozcan sus incidencias en la vida de la comunidad y desenvolvimiento en el proyecto de PAPC objeto de este trabajo.

129 Fontes: Tribunal Superior Eleitoral – TSE.



3-9

Problemáticas sociales, conflictos y negociaciones

Durante las diferentes experiencias vividas en la Isla de la Pintada, conocí al señor Salomão Oliveira quien ha sido un actor protagonista fundamental para el desarrollo de las PAPC realizadas en distintos momentos de todo el proyecto. Fueron innumerables los encuentros y conversas en las que me contó algunas de las vivencias e historias de su vida en las Islas.

El señor Salomão en una entrevista del año 2003, narró uno de los fenómenos sociales que en la actualidad son bien visibles gracias a las transformaciones que tienen los predios en la Av. Nossa Senhora da Boa Viagem en la Isla de la Pintada, que dan contra la vera del río y que cambian la estructura social de la comunidad:

São 63 anos morando aqui pela margem- só aqui nesse cantinho são 32 anos. A gente é remanescente dos Açores, os primeiros que habitaram essas ilhas. Então a gente tem tudo a ver. É ilhéu mesmo de corpo e alma. Eu me considero portoalegrense, porque sempre eu tive em contato com Porto Alegre. (...) E isso aqui não tem dinheiro que me tire daqui, dessa coisa boa. Tem um burguesão aí, porque aqui é o seguinte, o burguês eles acostumam chegar aí, cobrir com cara de dinheiro e mandar sair daí. Só que comigo foi diferente. O cara meteu o iate aqui assim e me botou na mão.

Vinte e cinco mil dólar. Só que tem uma coisa, tu anoitece e não amanhece. Eu digo olha cara, eu até posso prezar tu e lhe ter por uma boa pessoa de bem, mas o teu dinheiro pra mi não vale. – Pô o único pobre que..., Eu sou pobre, mas vou te dizer pra ti. Sou rico na vivência, na experiência eu sei dividir as coisas. Não me afronta com dinheiro que não é por aí. Guarda teu dinheiro, vou levar minha vida pobre aqui no meu cantinho. Mas tem o seguinte. Eu deito e durmo, não tem nada que me preocupe. Ninguém vem me cobrar o carro do ano, o apartamento, porque eu não tenho isso aí. Pois o cara deixa passar dois anos e veio de novo. É o dono do Marinus, ele aporta ali no clube São João. (...). Tudo aí, eles tomaram essa praia toda com facilidade. Chegaram ai- aqui, te dou tanto. Tava todo mundo numa ruim mesmo, muitos melhoraram de vida, muitos pegaram o dinheiro e não souberam usar. Agora pego um troço aí, vou me empolgar, depois vou viver saudade- Não!... Tenho vontade ainda de fazer uma casinha boa aqui, aterrar isso aqui melhor, mas ficar aqui nesse cantinho. (DEVOS, 2007, p. 239).

Este lugar donde habitó hasta hace un año el señor Salomão está en un emplazamiento privilegiado al que voy a llamar: “El mirador.” Tiene una linda vista sobre el río y detrás, allá en el fondo, se ven algunos edificios del centro de la ciudad de *Porto Alegre*. Esta es una de las pocas casas que están realmente sobre la vera del río, tiene un pequeño embarcadero donde llegan y atracan los barcos de sus tres hijos: Salomão filho, Luciano y Ricardo, todos pescadores. Sobre un palafito tienen un espacio que funciona como una pescadería donde arreglan, limpian, empacan y preparan todo lo que han pescado para su comercialización, funcionando como una pequeña empresa familiar artesanal.

Por el otro costado, la casa da frente a la *Av. Nossa Senhora da Boa Viagem* justo en el sitio donde se encuentra con la *Av. Del Presidente Vargas*.

El señor Salomão, aún a pesar de amar inmensamente su terruño al que nunca pensaba dejar, se ha ido a vivir en la playa a la orilla del mar. La muerte de dos hijos, el menor y la mayor en menos de seis meses, lo abatió de tal manera que se ha ido con su esposa buscando, según él, mejores aires. Allí en la playa sigue trabajando en la pesca que ha sido su pasión de toda la vida, se dedica a enseñar a sus nuevos vecinos los rudimentos de esta profesión, que en este lugar es un pasatiempo para pensionados. Realiza algunas actividades como predicador en la iglesia *Assambléia de Deus* y a algunas actividades de educación ambiental y ecológica para los niños en las escuelas del municipio donde ahora mora.

En voz baja algunas personas se quejan que uno de los funcionarios directivos de la *Secretaría Estadual del Medio Ambiente* (SEMA) es propietario de una de las marinas que se han construido últimamente en la isla de la Pintada. Esta marina ha realizado una construcción importante ocupando el río y, según afirman, no entienden como todo es legalizado en tan corto tiempo cuando ellos llevan años sin conseguir avanzar nada en su situación.

Las ocupaciones de terrenos en el *barrio Arquipélago* no son regularizadas, aunque en la isla de la Pintada, debido tal vez a la antigüedad de algunas de estas, sus ocupantes poseen documentos regularizados.¹³⁰ Los líderes se quejan que los nuevos ocupantes de las Islas, “los ricos”, regularizan todo rapidito porque tienen dinero y conexiones con las autoridades municipales locales.

Bia, en la *Assamblea Legislativa do RS* en el año 2006, afirmó en relación con esta misma situación: “*Os ricos continuam construindo, tomando conta das margens do rio e ultrapassando os limites fixados para habitação. Os pobres, que não têm o registro da terra, estão perdendo as parcerias para melhorar as condições de habitação.*” (DEVOS, 2007, p. 23).

Las Islas se encuentran dentro del *Area de Proteção Ambiental Estadual Delta do Jacuí*¹³¹ (APAEDJ), creada en el año de 2005. Las ocupaciones realizadas de manera irregular en distintos momentos desde el siglo XIX hasta la actualidad por personas con distintos poderes adquisitivos, hacen que cualquier intento de regularización de estas ocupaciones sea complejo; mas si se tiene en cuenta que los objetivos básicos del Plan de Manejo de la APAEDJ son: “proteger la diversidad biológica, disciplinar el proceso de ocupación y asegurar la sustentabilidad del uso de los recursos naturales”. (SECRETARIA, 2017, P. 7). La APAEDJ comparte buena parte de sus terrenos con el *Parque Estadual Delta do Jacuí* creado en 1976 y por tanto varias de sus normativas se entrecruzan.

En 1979 se creó el *Plano Básico do Parque Estadual Delta do Jacuí – PLANDEL* que dividió el parque en siete tipos de zonas diferentes. En una de estas; la *Zona de Ocupação Urbana* (ZOU)¹³²: *são áreas onde, já existentes estes usos, as condições permitem sua manutenção dentro de determinadas características, adaptadas às necessidades e limitações das ilhas e do Parque.*

¹³⁰ Esta afirmación se escuchó en charlas informales con algunos habitantes.

¹³¹ El gobernador Germano Rogotto sancionó hoy 11 en las horas de la mañana en El CAR-Ilhas em la Isla de la Pintada la ley 12.371 que crea la la Area de Proteção Ambiental Estadual Delta Del Jacuí (APAEDJ) y redefine los límites del Parque Estadual Delta del Jacuí. El gobernador se desplazó junto con otras autoridades em um barco que lo llevo hasta la Colonia de Pescadores. El proyecto de ley (número 159/2005) fue elaborado por el Departamento de Florestas y Áreas Protegidas (DEFAP) de la Secretaría Del Medio Ambiente y aprobada por la Asamblea Legislativa El 18 de octubre. Disponible en: <http://www.rs.gov.br/conteudo/169922/rigotto-sanciona-lei-que-cria-area-de-protecao-ambiental-do-delta-do-jacui>

¹³² En este documento aparece la Isla *Mauá* como la quinta isla con ocupaciones humanas.

Os serviços públicos devem se restringir apenas a essa Zona, no caso, uma parte da Ilha da Pintada... (Ibíd., p. 2). No incluye las ocupaciones de ninguna de las otras islas.

La creación de innumerables entidades burocráticas estatales, hace que cualquier intento por darle seguimiento a cualquier trámite de regularización sea un camino tortuoso que se pierde entre un laberinto de oficinas y a lo largo de mucho tiempo, como lo deja ver el texto siguiente:

Após a criação da Secretaria Estadual do Meio Ambiente (SEMA) em 1999, a administração do Parque foi transferida para o órgão responsável pelo Sistema Estadual de Unidades de Conservação (SEUC), o Departamento de Florestas e Áreas Protegidas (DEFAP), através da Divisão de Unidades de Conservação (DUC), da Secretaria do Meio Ambiente do Estado. Em 06 de junho de 2001 concretizou-se a transferência do Parque, da Fundação Zoobotânica para o Departamento de Florestas e Áreas Protegidas (DEFAP). (Ibíd., p. 10).

En la actualidad la *Fundação Zoobotânica* se encuentra en proceso de extinción por decisión estadual, acabando por una vez más con los deseos de los habitantes de las islas de regularizar los terrenos ocupados. Esa falta de regularización, como es evidente, entorpece cualquier iniciativa de dotar de infraestructuras adecuadas las habitaciones, como es el caso de los alcantarillados. “Yo llevo 54 años viviendo en las Islas y nada mejora” sostenía un líder comunitario en la audiencia pública del 1 de octubre del 2015 en la que los habitantes de las islas pedían regularización de las ocupaciones.¹³³ En esta misma ocasión otro afirmaba: “yo llevo 45 años viviendo en las Islas, fui tirado por la Prefectura de *Porto Alegre* debajo del Puente y no soy ningún invasor.”

En la actualidad hay cinco marinas, solo una de ellas se realizó hace bastante tiempo por iniciativa de un habitante de la Isla, luego han llegado otros que desplazan a los habitantes y construyen estos negocios dedicados al turismo con *jetsky*.

Los pescadores afirman que el ruido de los motores de las *skyjets* es tan fuerte que sus decibeles debajo del agua explotan los huevos de los peces, disminuyendo casi hasta desaparecer los peces en los alrededores de la Isla de la Pintada. El poder económico con que se instalan estos nuevos negocios, poco o nada beneficia a los habitantes locales, el valor que le dan a la naturaleza es exclusivamente económico. (ESCOBAR, 2010, p.101).

Los nuevos propietarios que se instalan pueden ser autoridades gubernamentales corruptas que hacen oídos sordos y ojos ciegos a los daños ambientales que ocasionan con sus obras. Para ellos, el río no es un bien común

¹³³ *Moradores do Delta voltam a pedir regularização das ilhas:* http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=25364&tp_secao=56&di=2015-10-01

que pertenece a todos, no tienen conciencia, o poco les importa que de allí sale el sustento de muchas familias. Todos comentan, pero para evitar cualquier confrontación se elude cualquier reivindicación comprometida en el sentido político sobre los temas ambientales. Parece que nadie quisiera ser tildado de «ambientalista de los pobres». (Ibíd., p. 102).

En la isla de la Pintada viven cerca de cuatrocientos pescadores. La mayoría se encuentran registrados en la *Colônia de Pescadores Z5*, lo que les facilita ser reconocidos por la *Marina do Brasil* para realizar labores de pesca. Algunos, aunque de esto casi no se habla, solo están inscritos como pescadores para recibir el salario a que tienen derecho durante el período de la *veda* de pescar sin que realmente sean pescadores.

Las relaciones laborales entre los pescadores locales son informales y complejas, se desarrolla basada en acuerdos de palabra entre los participantes, bajo códigos locales establecidos no evidentes para un observador foráneo. A este respecto Santos se pregunta “[...] *na economia mais pobre, as divisões do trabalho consideradas mais simples pelo discurso dominante, são, de fato, as mais complexas?*” (SANTOS, 2002, p. 324).

Los pescadores se quejan que las personas que trabajan en el Ministerio de Pesca. Desde sus escritorios reglamentan con estadísticas generales, sin conocer realmente nada de los ritmos, el tiempo y la vida del pescado locales, obligándolo a participar de una *piracema*¹³⁴ que no se corresponde con la región. Como una confidencia algunos dicen “Nosotros no podemos dejar de pescar, tenemos que pagar las cuentas, ellas no paran”.

Durante el tiempo de la *piracema* el Ministerio de Pesca se compromete a pasar para los pescadores un salario de apoyo que les garantice su sustento. Con frecuencia, las fechas de entrega de los salarios establecidos por la institución no son respetados, lo que incrementa las dificultades de los pescadores, quienes se ven obligados a salir a pescar incluso de manera clandestina.¹³⁵

Durante cerca de tres meses: en noviembre diciembre y enero, los pescadores tienen que reducir de manera obligatoria sus actividades al mínimo. Son muy pocas las actividades alternativas laborales, lo que amplía sus dificultades económicas. Debido a que las islas no cuentan con espacios para el esparcimiento y el entretenimiento, no se observa un incremento en las actividades recreativas.

¹³⁴ Se conserva el vocablo en portugués. A *piracema* es un fenómeno que ocurre con diferentes especies de peces alrededor del mundo. En Colombia es conocido como: “La subienda”. La palabra *piracema* viene del *tupi* que significa: “subida del pez” y es un proceso que se repite todos los años cuando los peces nadan río arriba para realizar la desova. Los pescadores utilizan el vocablo casi como sinónimo de veda de pescar.

¹³⁵ A mediados de diciembre del 2017 un pescador comentaba que el auxilio solo lo recibiría dos meses después, justo cuando se acababa la *piracema* y podía comenzar a salir a pescar de nuevo.

Durante este período que coincide con el verano, los pescadores en algunas ocasiones, organizan paseos para “*o mato*”¹³⁶ de las islas cercanas. Esta actividad de convivencia en la que hacen churrascos y los niños juegan en las pequeñas playas, mantiene y estrecha los lazos de la red próxima de familias. Las dificultades económicas y la reducción de la cantidad de pescado, entre otras, los obliga a utilizar redes que permiten pescar peces de tamaño cada vez más pequeños, que no han alcanzado la edad de reproducción. Estas prácticas son penadas por los órganos policiales que ejercen control en el río y condenadas por un sector de los pescadores que lo ven como una falta de conciencia de sus colegas, lo que evidentemente propicia desencuentros entre los miembros de la comunidad.

La reparación y mantenimiento de redes para pescar, requerían en el pasado que el pescador dedicara un tiempo a estas labores. Algunas personas de la comunidad se especializaban en oficios de reparación y fabricación de redes, pero eso está desapareciendo; ahora es más fácil y hasta más barato comprar una nueva red, traída de no se sabe dónde y que solo basta con ir a comprarla en la tienda.¹³⁷ Esta situación, entre otras ligadas a la pesca, produce profundas alteraciones casi imperceptibles en los comportamientos y la vida cotidiana de los pescadores y sus familias.

Las legislaciones para declarar la cantidad, el tipo de pescado y seguir los controles sanitarios para su comercialización, obligan al pescador a realizar varios trámites burocráticos difíciles de cumplir ya que están poco acostumbrados a esas tareas, situación que los coloca en desventaja en relación con las grandes empresas de piscicultura que cuentan con el respaldo del estado y las autoridades gubernamentales.

Una cooperativa de pescadores que aún existe en la Isla de la Pintada y que buscaba justamente servir de apoyo para la comercialización del pescado, está en tan mal estado que seguramente en poco tiempo va a desaparecer, según afirman algunos pescadores. Al tener que comercializar el pescado de manera clandestina, están expuestos a que los intermediarios abusen de su situación pagándoles precios injustos, cuando no es que la policía les decomisa el producto de su trabajo.

Se escucha con frecuencia y preocupación como al interior de la comunidad se incrementan el consumo de alcohol y cada vez con más frecuencia el de *maconha*¹³⁸ como consecuencia de la exclusión, la marginalidad, el desarrollo desigual, la carencia de actividades recreativas y la falta de oportunidades para los jóvenes.

¹³⁶ Terrenos baldíos, donde crecen plantas agrestes.

¹³⁷ En las casas de los pescadores es fácil observar varias redes en mal estado, acumuladas junto a recipientes plásticos y de icopor reciclados, que en algún momento fueron herramientas de trabajo y ahora están en el abandono sin saber esperando qué...

¹³⁸ Maconha: marihuana.

Los padres no tienen herramientas educativas y culturales para ayudar en el crecimiento de sus hijos y no en pocas ocasiones encuentran en el uso de las drogas un medio para escapar de la realidad. Las adolescentes que descubren el sexo sin ninguna educación sexual, están expuestas a embarazos no deseados. El nacimiento de niños con padres tan jóvenes crea una situación difícil; por un lado, no poseen el «capital cultural»; y de otro, la falta de oportunidades educativas, de trabajo y recreación no les permite educar a sus hijos en condiciones aceptables.

El micro tráfico dentro de la Isla parece tolerado ya que es ejercido por personas que pertenecen a la comunidad y que, como es evidente, todo mundo conoce. La comunidad ejerce un control tácito que mantiene el micro tráfico entre ciertos límites que consideran aceptables. Sin embargo, el grupo de personas que lo practican, resultan siendo una puerta de entrada para las bandas organizadas de otros territorios de la ciudad que quisieran apoderarse del local. Las tensiones y conflictos entre la vecindad son perceptibles en los frecuentes tiroteos y altercados de los que habla la comunidad: “*O espaço se da ao conjunto dos homes que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual.*” (SANTOS, 2002, p. 317).

Por cuestiones ligadas al narcotráfico con bandas foráneas, se han presentado homicidios generalmente entre población joven del *Arquipélago*, sin que la isla de la Pintada sea la excepción.

Pude constatar la utilización de camisetas en tres personas distintas que hacen una apología del narcotraficante colombiano Pablo Escobar a quien consideran un ídolo. Alonso Salazar en su libro: *Drogas y narcotráfico en Colombia*, afirma: “La sociedad se quedó sin paradigmas y los traficantes tuvieron un terreno despejado para convertirse en referentes de identidad...” (2001, p. 65). No tengo certeza de que la comunidad haga una lectura de las iconografías que se exhiben abiertamente, ya que parecen mensajes velados para circular entre un grupo específico. El antropólogo Arturo Escobar afirma: “Mafias de las drogas han adquirido tremenda presencia en todos los planos de la sociedad, impulsadas por el bastante lucrativo negocio internacional.” (2010, p. 72).

La comunidad no sabe exactamente como reaccionar ante tantas situaciones diferentes. Constantemente en reuniones de los líderes comunitarios se escucha: Usted sabe que si la policía no ocupa, son los criminales que van se apoderar del territorio”. Pero también: “La policía llega disparando... La gente tiene miedo de los criminosos... y de la policía”, La cuestión de la droga está por ahí... “El tráfico se mueve más rápido que la policía.”

La policía, por su parte, pide que la comunidad participe llamando y denunciando a la central de policía: “No paguen caro, si ustedes no llaman para denunciar ellos se van a instalar.”

Nadie quiere participar, si alguien intenta comunicarse; los delincuentes van a saber quien fue ya que, según afirman, hay algunos policías coludidos con las bandas de narcotráfico. La desesperanza por momentos parece instalarse entre varios habitantes: “En las islas estamos perdiendo las fuerzas, yo tengo ya 54 años viviendo en las islas y nada mejora.”

En las islas los niños y adolescentes viven dos clases de desigualdad en relación con los de sus pares del casco urbano de la ciudad. Una primera, impuesta desde afuera, que los marginaliza y segrega, que no facilita su integración con la sociedad en general y otra, de tipo natural, que los obliga a tener menos períodos escolares que los demás niños y adolescentes.

Cuando llegan las inundaciones durante los períodos de lluvia, las actividades escolares son interrumpidas porque incluso en algunos casos las escuelas se inundan, o porque la movilidad al interior de las islas se entorpece y los estudiantes quedan a la deriva. Los padres no los pueden acompañar porque se tienen que desplazar a sus lugares de trabajo. Los estudiantes se quedan sin escuela, en la calle y muchas veces solos durante todo el día. Las consecuencias siempre son distintas, pero invariablemente en detrimento de los estudiantes. Los adolescentes demuestran estar desmotivados y pareciera que sienten que no son capaces de progresar.

As crianças de sociedades relativamente mais igualitárias têm mais probabilidade de exercer a confiança recíproca e cooperar; as crianças marcadas por grandes disparidades têm mais probabilidade de lidar umas com as outras como adversários. (SENNETT, 2013, p. 233).

Algunos habitantes con suerte tienen un empleo en la ciudad, lo que les permite traer recursos económicos para las islas. Allí muchas casas tienen una infraestructura precaria o inexistente, incluso pueden no tener una dirección y eso en esta región de Brasil es grave, ya que, si no se tiene una dirección postal, no se puede tener acceso a un trabajo, al servicio de salud o al ingreso a una institución educativa y esa es la situación en la que se encuentran varios jóvenes de la comunidad.

En la actualidad, grandes mansiones se construyen como sitios de descanso en las márgenes de los ríos. Frente a esos caserones con amplios jardines hacia el interior de las islas están las moradas miserables, lo que evidencia por contraste las desigualdades e injusticias de una sociedad que segrega, marginaliza, discrimina y hace invisibles a un segmento de la población. La vida en la isla resulta siendo tensa porque su realidad es tensa; con tantos cambios, uno detrás de otro, se vive en un permanente estado de inestabilidad. La confusión, fragmentación social y desestructuración que por momentos se vive en la comunidad, son producto de fenómenos relacionados a la globalización.

Es constante y visible la tensión que se produce como consecuencia de la confluencia entre lo global y lo local. (SANTOS, 2002, p. 315).

Este mismo autor complementa:

[...] essa multiplicidade de ações fazendo do espaço um campo e forças multicomplexo, graças à individualização e especialização minuciosa dos elementos do espaço: homens, empresas, instituições, meio ambiente construído, ao mesmo tempo em que se aprofunda a relação de cada qual com o sistema do mundo. (Ibíd.).

Bia en una publicación en su cuenta de facebook¹³⁹ hecha el 3 de abril del año 2017, da cuenta de las dinámicas de la vida cotidiana que se viven en el territorio.

Boa noite amigos!!!

Amigas, vizinhos, moradores da comunidade da ilha da Pintada. Neste final de semana organizamos nossa praça ao lado do posto de saúde. Agradecemos ao grupo #Carilhas pelo empenho a nossa solicitação. Integrantes da #Afrosol juntamente com moradores e adolescentes limpamos, plantamos, enfeitamos o local para que fique adequado para crianças adolescentes e população em geral da nossa comunidade. Estou utilizando essa ferramenta para expor o descaso de algumas pessoas quando colocam os seus interesses e seus pertences acima de tudo e de todos, colocando cavalos na praça, amarrando-os nos balanços, levando o caos para esse espaço. Dialogamos com as pessoas, solicitamos ajuda delas dialogando para com o cuidado com este espaço da praça tão rico na comunidade. Em um dos diálogos a mim foi perguntado se eu era dona da praça. Respondi: - Apenas me preocupo com as pessoas. O cuidado com o próximo deveria ser importante para todos, o espaço é de lazer não é uma estrebaria. Os cavalos devem estar em um espaço adequado a eles, e este espaço não é em uma área urbana e muito menos em praças. Existe uma lei para esses casos, mas será que necessitamos recorrer à lei? Penso que basta pensar no bem estar de todas e todos. E mais moramos em uma ilha, mas vivemos em comunidade. O nosso papel é preservar tudo aquilo que venha beneficiar, alegrar e contribuir para o nosso desenvolvimento local. Agradeço a compreensão de todos!!!

139 Bia da <https://www.facebook.com/profile.php?id=100013741801865>

Esta historia parece repetirse, o cuando menos es bastante similar con la que se vive en algunos barrios y comunidades de varias ciudades latinoamericanas, sin que necesariamente sea igual, porque siempre hay particularidades que las diferencia unas de otras. Santos afirma:

A localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela” y esto, porque como él mismo sostiene “com a modernização contemporânea todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. (2002, p. 322).

Habría que tener en cuenta que esa modernidad actual de la que habla Milton Santos, cuando se instala en las ciudades latinoamericanas, lo hace en contextos bastante similares, marcados por procesos coloniales de distinto orden. Primero una historia y construcción homogenizados por los procesos coloniales de España y Portugal, seguido de las políticas coloniales de los imperios europeos y las posteriores prácticas neocoloniales que surgen después de la Segunda Guerra Mundial e inciden en las configuraciones de las ciudades y sociedades actuales.

3.10 Religiosidad y fiestas populares

En este capítulo se reseñan algunas de las festividades que son celebradas en las islas, varias de ellas ligadas a la religión o algún santo significativo para la comunidad. Se anotan otras celebraciones que igual pueden ser fiestas civiles, pero que son importantes para la identidad y cohesión de la comunidad.

Al inicio del capítulo son tratados como antecedentes dos experiencias realizadas dentro de PAPC en Colombia. Experiencias que permitieron constatar la importancia de los fenómenos religiosos dentro de las prácticas artísticas. Al final se hace una reseña de los centros religiosos más visibles que se encuentran en el territorio de las islas.

Los factores religiosos tienen un papel esencial y decisivo en la realización de las PAPC. Las prácticas y comportamientos relacionados con la religión que se realizan al interior de una comunidad, son un elemento que contribuye para definir el rumbo que tomen, ya que es un componente articulador de las relaciones dentro de la comunidad.

Durkheim señala la importancia de los ritos religiosos como factor de cohesión social. Según éste autor:

En efecto, por poca importancia que tengan las ceremonias religiosas, ponen en acción a la colectividad; los grupos se reúnen para celebrarlas. Su efecto inmediato es, pues, aproximar a los individuos, multiplicar entre ellos los contactos y hacer que sean más íntimos. En base a este mismo hecho, cambia el contenido de las conciencias. Cotidianamente, el espíritu está básicamente ocupado en preocupaciones utilitarias e individuales. (1982, p 322).

Es evidente que, en cada comunidad o grupo social, las prácticas religiosas funcionan de manera diferente y por tanto, el grado de incidencia en la realización de una práctica artística son diferentes cada vez. A continuación cito dos experiencias que permiten evidenciar la importancia del factor religioso como ocurrió para el desenvolvimiento de los proyectos Patio de Brujas en Ráquira Boyaca, e Instalación Lumínica: Luz y Color en el municipio de Ambalema – Tolima, ambos en Colombia tratados en el capítulo uno de este trabajo.

Al terminar en diciembre del 2011 la construcción del Espacio Escultórico Patio de Brujas en la vereda de Carapacho en Ráquira Boyacá, Blanca Bautista, habitante de la vereda Candelaria Centro, quien había acompañado todo el proceso de realización del proyecto propuso que se debía hacer una misa para inaugurar el observatorio astronómico.

He de aclarar que personalmente no tengo ninguna vinculación o afiliación con ningún credo religioso, incluso, tengo cierta prevención con las autoridades religiosas de distintos credos; sin embargo, esta propuesta de invitar al Padre Superior del Convento,¹⁴⁰ la máxima autoridad religiosa de la región para hacer una misa para la inauguración del Patio de Brujas sí parecía ser un evento importante y significativo para la comunidad. La realización de esta misa, en medio del espacio escultórico, en efecto, fue beneficiosa e importante para la consolidación del proyecto, ya que fue una acción simbólica que recordaba el origen mítico del lugar. (MORENO, 1994, p. 155).

Fue igualmente importante, reveladora e interesante la aceptación del Padre Superior, el prior José Concepción Beltrán, para hacer personalmente la misa en el Patio de Brujas con la que se bendecía el lugar.¹⁴¹ Ya que permitía percibir la importancia de este sitio para las autoridades religiosas de la región. A la celebración de la misa asistieron numerosos campesinos llegados de las diferentes veredas de Ráquira haciendo de este un evento solemne y de gran significación que daría paso a la fiesta y aquelarre que se extendió toda la noche con muchas otras personas más que fueron llegando. Durante este evento

¹⁴⁰ El Convento de la Candelaria.

¹⁴¹ Lunes 20 de diciembre de 2011 a las 17:00 horas.

acontecimiento parecían hibridarse creencias ancestrales locales junto a ese rito religioso de origen Occidental.

Un año más tarde, durante el evento Instalación Lumínica: Luz y Color en el municipio de Ambalema, que se realizó el día 07 de diciembre de 2012, fecha en la que se celebra el dogma de la Inmaculada Concepción, los participantes de esta práctica artística hablaban con frecuencia de guardar la máxima cantidad posible de faroles para utilizarlos unos días después, durante La Balsada¹⁴² en honor a la Virgen de Santa Lucía¹⁴³ la patrona del municipio.

Luego de un año, el 12 de diciembre de 2013, asistí a Ambalema a la festividad en honor de Santa Lucia, noche en que la fundación AmbaViva y la Alcaldía municipal crearon un evento acontecimiento dentro del río Magdalena, que tenía como objetivo revivir la Balsada. Esta fiesta, según la versión realizada la noche del 12 de diciembre, es un evento de luz, color y pirotecnia, organizado por los pescadores en las horas de la noche, dentro de las aguas del río Magdalena y que precede a una procesión que se hace por las calles antiguas del municipio.¹⁴⁴ En este evento acontecimiento se utilizaron un importante número de faroles que habíamos realizado con la comunidad y habían sido guardados por más de un año para esta ocasión.

La idea de evento acontecimiento en este trabajo se utiliza como: “un performance o acción, improvisación, que se da, vive, o transcurre en un encuentro en el que se juntan un tiempo, un espacio y la comunidad.¹⁴⁵” Milton Santos afirma: “... só é possível falar em tempo-espaco a partir da idéia de evento, que reúne tempo e espaco numa categoria única.” (1999, p. 16).

De este evento acontecimiento que es un espectáculo lleno de luces y color, para los observadores que se encuentran en la orilla del río realicé un considerable registro fotográfico. La Balsada fue un evento acontecimiento que sirvió como inspiración para el proyecto inicial de *Lanternas Flutuantes*¹⁴⁶ presentado para los líderes del barrio *Aquipélago* reunidos en la REDE. (*Rede de*

¹⁴² Es una fiesta popular que se hace en el municipio de Ambalema y que consiste fundamentalmente en que algunas balsas rudimentarias son iluminadas con fuego y se sueltan para que se las lleve la corriente del río Magdalena. Cuentan que durante este evento la música y el jolgorio dentro del río son parte fundamental de la fiesta.

¹⁴³ “Es la patrona de los ojos y de aquellos que tienen problemas con el sentido de la vista; su nombre significa “luz”. Fue una casualidad colocarle como título al evento, Instalación Lumínica: Luz y Color, ya que yo no conocía en este caso la afortunada relación religiosa.

¹⁴⁴ Durante la Balsada fue fácil percibir el deseo de la comunidad de Ambalema por rescatar la celebración de esta fiesta.

¹⁴⁵ A lo largo de este trabajo van apareciendo algunos apartes que permiten ampliar esta idea.

¹⁴⁶ La idea de título inicial en medio portugués fue algo así como “Faroles, luciérnagas que flotan en el agua” la traducción propuesta por María Ivone dos Santos “Lanternas Flutuantes” caló en la comunidad quienes enseguida se apropiaron de esta idea.

Proteção Social da Criança e do Adolescente). Presentación en las que fueron exhibidas algunas imágenes de la Balsada.

Con el tiempo, lentamente y luego de ir conociendo distintos aspectos de la comunidad de las Islas, surgió la pregunta: ¿cuáles son las fiestas populares que se celebran en las Islas y qué relación tienen con la religiosidad local? Es evidente que comprender estos aspectos permitiría construir con la comunidad un evento acontecimiento del que todos nos sintiésemos participantes. El proyecto *Lanternas Flutuantes* del que hablaremos en el siguiente capítulo.

Abordar o tratar temas religiosos con personas practicantes, devotas o feligreses de alguna creencia religiosa, generalmente despierta enconadas pasiones y todo tipo de sensibilidades, motivo por el cual, durante la realización de cualquier proyecto de prácticas artísticas de participación comunitaria, intento mantenerme al margen de cualquier discusión religiosa respetando cualquier tipo de práctica y participando, si soy convidado, a algún ritual.

Personalmente tengo un especial gusto y aprecio por las iconografías de deidades, narrativas, ritos de iniciación y de pasaje, ritos funerarios, historias sagradas, festividades, músicas, danzas y los objetos utilizados durante los ritos. Tengo interés por cómo se viven y usan estos temas y objetos en los sectores populares de manera individual o colectiva.

Sin que sea objeto de ningún tipo de investigación académica, intento asistir a cualquier invitación directa y formal a algún rito en especial. Durante los trabajos de PAPC asisto a las fiestas populares a las que soy invitado por la comunidad, fiestas que en América Latina con frecuencia están asociadas a alguna deidad religiosa; siempre, manteniendo la distancia como un observador sin comprometerse con ningún tipo específico de grupo o creencia religiosa. Generalmente y si la comunidad o grupo social me autoriza, hago registros fotográficos de estos eventos.

En una comunidad con la que se esté realizando algún tipo de proyecto, considero que el artista, como actor participante, no puede aproximarse a un grupo de feligreses en especial, para evitar crear algún tipo de prevención entre feligreses de otros grupos con creencias religiosas distintas. Si un grupo de feligreses percibe en el artista algún tipo de “preferencia” por otro grupo, pueden decidir marginarse de participar en cualquier proyecto, motivo por el cual el artista debe mantenerse lo más neutral posible, casi que como un mero observador.

Una actitud que se encuentra con frecuencia dentro de diferentes grupos religiosos en América Latina es el interés de buscar y ganar adeptos para sus prácticas religiosas, motivo por el cual es posible recibir invitaciones a adherir

a algún grupo. Yo personalmente prefiero asistir a alguna invitación, pero como una eventualidad sin importar el grupo que me convida.

Casi recién llegado a *Porto Alegre* y luego de presentar el proyecto: *Lanternas Flutuantes*¹⁴⁷ para la REDE (Rede de Proteção Social da Criança e do Adolescente); el 29 de octubre de 2014 fui invitado a una primera fiesta que hace poco se institucionalizó en varios Estados de Brasil y que entendí más como actividad cultural. Posteriormente supe que es el día de la *Consciência Negra*¹⁴⁸, que se realizaría en la plaza *Salomão Pires Abraão*, uno de los lugares más importantes y emblemáticos para comunidad ubicada en la Isla de la Pintada.

Asistir a esta actividad cultural despertó mi interés y enseguida pensé en asistir, aunque era necesario tomar algunas precauciones en este lugar desconocido como quedó registrado en algunos emails que intercambiamos con la persona que me convidó a las Islas:

De: ramiriqui@hotmail.com

Enviada: Quinta-feira, 30 de Outubro de 2014 23:53

Para: bifoners@com.br¹⁴⁹

Assunto: Olá Bibiane

Ola Bibiane

Boa noite

Estive ontem na reunião nas ilhas com diferentes pessoas e organizações. Comvidaram-me a uma nova reunião ontem mesmo em ilha da Pintada.

Na ilha da Pintada vão ter umas atividades culturais o 23 de novembro e gostaria se es posible falar dantes de com você.

Muito obrigado

Ricardo Moreno

El ambiente social en ese momento era tenso debido a conflictos entre bandas rivales por el control de territorios en relación con el narcotráfico. Sin conocer el ambiente y el territorio, era importante informarse lo mejor posible antes de participar de cualquier actividad, porque, si bien esas eran condiciones adversas, también era una excelente oportunidad para conocer este aspecto de

¹⁴⁷ El proyecto *Lanternas Flutuantes* propuesto para la comunidad consistió fundamentalmente en hacer una instalación con faroles que flotaran sobre las aguas del río en una noche que la comunidad considerara conveniente. Este proyecto debería ser realizado en su totalidad por la misma comunidad con mi acompañamiento.

¹⁴⁸ Día da Consciência Negra. Lei n.º 12.519 - Planalto

Fuente: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12519.htm

¹⁴⁹ Las direcciones electrónicas originales de este intercambio de emails han sido cambiadas por dos inexistentes.

la comunidad y cómo la comunidad lidia con esa situación. Siempre he prestado especial atención a ese dicho popular que enuncia que la mejor forma de conocer a una persona o grupo social es en los momentos difíciles y, aunque no es un dogma, sí es una excelente ocasión para conocer algunos aspectos socio culturales de los que generalmente nunca se quiere hablar.

Bifoners < >
 dim. 02/11/2014, 18:33
 Vous
 Boîte de réception
 Ricardo, olá!
 Desculpe responder somente agora.
 Estava viajando!
 Dever ter CUIDADO!!!
 NÃO estamos indo para a Ilha até nos avisarem que esteja tudo em paz.
 Houve TIROTEIO na semana passada na Ilha Grande dos Marinheiros.
 Guerra de tráfico!
 NÃO VAI PARA LÁ SEM FALAR CONOSCO!
 Podemos marcar de conversar por email ou na SMED. OK?
 Abraço,
 Bibiane

Conocer algunos aspectos de la comunidad requiere también de arriesgarse, de dejar a un lado cualquier miedo, es necesario ver con los propios ojos y no solo limitarse a lo que puede llegar a ser una idea preconcebida. Larrosa afirma: *“O sujeito da experiencia tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade sua ocasião.”* (2002, p. 25).

Si una comunidad siente y percibe que usted se aproxima sin prejuicios, pero además sin miedo, tiene la posibilidad que las personas quieran conocerlo. Cuando se llega, se es un extraño y seguramente lo van a querer conocer también, difícilmente se van a oponer a un acercamiento inicial. Si se crea un ambiente de desconfianza, seguramente le van a hacer saber que no es bienvenido.

Las fiestas populares de carácter cultural en espacios públicos, considero que son una ocasión ideal para aproximarse a un grupo social. El ambiente relajado, generalmente familiar, permite el encuentro con personas de diferentes edades, conocer diferentes manifestaciones artísticas y gastronómicas locales, así como a algunos de los líderes interesados por el arte y la cultura.

Efectivamente el domingo 23 de noviembre se celebraba el día de la Conciencia Negra, tuve la ocasión de conocer algunas personas que realizaban

bailes, cantos y músicas de una religión de matriz africana. En el centro de la plaza *Salomão Pires* se exhibía el trabajo de un escultor local que realizaba algunas piezas que representaban objetos caseros de la vida cotidiana en papel reciclado que tenían diferentes escalas. Igualmente, algunas mujeres vendían jabón artesanal en el que utilizaban para su fabricación aceite de cocina reciclado. Allí, en la tarima estaba Beatriz Gonçalves Pereira (Bia) a quien ya había conocido en la REDE y era la persona que organizaba y coordinaba las diferentes actividades del evento, aparte de entrecruzar el canto con alocuciones comprometidas contra el racismo y por la igualdad. Bia sería una de las personas fundamentales para poder desarrollar el proyecto: *Lanternas Flutuantes* en la Isla de la Pintada.¹⁵⁰

El dos de febrero de cada año se celebra el día de *Nossa Senhora dos Navegantes*¹⁵¹, tal vez la fiesta religiosa más importante de *Porto Alegre* ya que esta Virgen es la patrona de la ciudad. La celebración se realiza con una procesión que va desde el Centro de la ciudad hasta la iglesia de *Nossa Senhora dos Navegantes* ubicada en la calle *Voluntarios da Patria* junto al distribuidor vial del *Ponte*, donde comienza la *Rodovia BR290*.

Desde la isla de la Pintada sale también en las primeras horas del día, una procesión fluvial con barcos de diferentes calados y otros que se van uniendo en el canal de los Navegantes y el Guaíba, hasta llegar al sitio más próximo a la iglesia; casi debajo del *“Ponte”*, para regresar nuevamente a la Isla de la Pintada sin que haya ningún contacto o relación directa con la iglesia que van a visitar o con los fieles que llegaron por otros medios hasta este “santuario.”

Ya en la Isla de la Pintada, luego de una corta procesión que va desde un embarcadero próximo del *Estaleiro Mabilde* hasta la Capilla de *Nossa Senhora dos Navegantes*. Allí en un centro comunitario se hace un almuerzo y se realizan algunas actividades culturales.

¹⁵⁰ He de agradecer a Marilu Silveira Goulart, psicóloga que trabaja en el CRAS - Centro de Referência de Assistência Social da FASC (Fundação de Assistência Social da Prefeitura de Porto Alegre) y quien, de manera discreta, organizó un grupo para asistir a la fiesta con el propósito de acompañarme.

¹⁵¹ La devoción a la Virgen María fue traída a América por los colonizadores españoles y portugueses con las figuras de la Virgen de la Candelaria y *Nossa Senhora dos Navegantes* siendo venerada en muchos pueblos y ciudades del continente. El dos de febrero se celebra la fiesta a la Virgen de la Candelaria principalmente en los países hispanofonos, con especial devoción en Bolivia, Colombia, Perú, México y Venezuela; mientras que en Brasil es *Nossa Senhora dos Navegantes*.

Ya en tierras americanas la devoción a estas vírgenes ha vivido también diferentes procesos de sincretismo con religiones indígenas andinas y religiones africanas, especialmente en Brasil y Cuba.

La Virgen de la Candelaria de origen en las islas Canarias, surge como la Virgen de Copacabana y Virgen del Socavón en Bolivia, Nuestra Señora del Amparo de Chinavita en Colombia, la Virgen de la Candelaria de Puno, La Virgen de la Candelaria en Ráquira, Boyacá y Virgen Purificada de Canincuna en el Perú, Oya en Cuba y *Nossa Senhora dos Navegantes* con *Iemanjá* de origen nigeriano en Brasil y la Virgen de la Regla también con Yemayá en Cuba. (AGENCIA FIDES, 2006).

La procesión por el río está dirigida por dos pequeñas embarcaciones que llevan dos estatuas de la Virgen que se encuentran en custodia en la Isla.

Una, la más grande de 150 cm aproximadamente, se encuentra en custodia en el *Estaleiro Mabilde* a la que no se tiene acceso y otra, más pequeña de 80 cm aproximadamente, se encuentra en la capilla *Nossa Senhora dos Navegantes* frente a la escuela María Jose Mabilde, lugar donde la comunidad tiene la intención de construir una iglesia.

En los tres años que hemos asistido siempre amanece un poco fresco y con amenazas de *pancadas*¹⁵² de lluvia, al poco tiempo el sol comienza a calentar hasta llegar a espantar a quien llegó convencido que el día estaría nublado como anunciaban las previsiones meteorológicas de los noticieros televisivos. En el barco *Porto Alegre 10*, cuyo propietario es habitante de la Isla de la Pintada; van algunos habitantes del barrio y bastantes invitados que llegan con motivo de la fiesta. El Padre Ruimar de devoción católica y sacerdote de la capilla *Nossa Senhora Aparecida das Águas*, organiza junto con Bia todo el evento de celebración de la fiesta en honor a *Iemanjá* y *Nossa Senhora dos Navegantes* en representación de la comunidad de las Islas ante las autoridades municipales y de la Marina de Brasil.

Durante la procesión fluvial el padre Ruimar va haciendo algunas arengas ecológicas relacionadas con la protección de la naturaleza y el cuidado del agua, entonando cantos religiosos, algunos de música afrobrasileña dirigidos por Bárbara Pereira Ylúayé, quien tiene el Centro de Religión y Cultura Africana *Ylê de Iansã e Xangô* en la Isla Grande dos *Marinheiros*. Bárbara, en las procesiones, siempre está acompañada de su suegra Nazaret, una señora muy devota e importante líder comunal que vive en la Isla Grande y tiene un salón comunal junto al CRAS (*Centro de Referência de Assistência Social*) donde, durante un tiempo, se realizaron las reuniones de la REDE¹⁵³. El salón en mención es el *Clube de Mães Unidos da Ilha Grande dos Marinheiros* y es un importante lugar para la historia del poblamiento de la Isla Grande dos *Marinheiros*. (DEVOS, 2007).

En la primera romería de barcos a la que asistimos en el año 2015, por esas vueltas que da la vida, o por un golpe de suerte como pensarían otros, resultamos participando de la procesión; montados en el pequeño barco que lleva la imagen venerada. Aquella mañana llegamos un poco antes de la hora

¹⁵² Son lluvias que ocurren generalmente en el verano, provenientes de cúmulos o nubes aisladas. Son golpes de lluvia localizadas, con vida corta y que alcanzan o cubren un área pequeña.

¹⁵³ Para conocer sobre la vida, historia y trabajo realizado por Nazaret en la Isla Grande dos *Marinheiros* ver la tesis de Antropología Social: DEVOS, Rafael Victorino. A "questão ambiental" sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS. UFRGS. 2007. (Pág. 224.) Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8688/000586481.pdf?sequence=1>

marcada con Bia, pero ella había tenido que salir más temprano. Solo con decirle a alguna persona que Bia nos había convidado hizo que en un par de minutos nos llevaran con el capitán del pequeño barco, quien se había ganado desde hace ya varios años el privilegio de cargar la santa imagen en su embarcación, convertida por unas horas en altar flotante. Si la *mãe Bia*¹⁵⁴ lo pidió no hay problema.

Viajar en el barco donde va la imagen de culto tiene sus ventajas, todas las personas que participan de la romería miran hacia el barco y seguramente algunas imaginan que algo de "cercañía" se debe de tener con la santa cuando se tiene ese privilegio. La esposa del capitán, Yolanda, trabaja en los servicios generales en la Escuela Municipal de Ensino Infantil (EMEI) y desde que me vio en su barco siempre me vio con buenos ojos, algo que seguro comentó con sus colegas de trabajo porque, de alguna manera, fui aceptado por este grupo de personas de la comunidad. Otro día y luego de un tiempo, un vendedor de pescado en el Mercado Público me dijo: ¿cómo va el proyecto de las Lanternas Flutuantes? Un poco sorprendido, porque yo no sabía quién era este interlocutor que me hablaba con tanta seguridad. Con una medio sonrisa me dijo: "Yo lo vi en el barco el día de la procesión por el Guaíba."

Al terminar la procesión fluvial del 2017, fuimos con la "familia"¹⁵⁵ como Bia llama al grupo de personas que me acompañan al salón comunal donde ofrecen un almuerzo. Para terminar la procesión, a la entrada del salón colocaron de un lado las dos imágenes religiosas de la Virgen. Bia, con el sacerdote el padre Ruimar, comenzaron una pequeña ceremonia en la que se le hacía un sencillo, pero significativo reconocimiento y homenaje a las señoras de más edad de la Isla de la Pintada. Resaltaban de estas señoras ligadas de alguna manera al astillero, el hecho de que en los momentos más difíciles que había vivido la comunidad, ellas se habían asegurado en actos de resiliencia en trabajar por la comunidad y "mantener la Fe."

Esta ceremonia resultó siendo emotiva porque, para estas personas sencillas, fue un enorme reconocimiento a su vida e historia. Además, Bia, practicante umbanda, con el sacerdote católico, expresan de una forma que parece casi palpable, pero también simbólica, la tolerancia y el sincretismo religioso que promueven. Al hacer una prédica, fue invitado Jorge, un señor artesano que hace dulces y postres que siempre está presente en todos los eventos sociales, políticos y culturales que se viven en la isla, promoviendo y vendiendo sus delicatesen. Este señor profesa el culto evangélico y se sumó al *Mãe Bia*. Así es conocida por algunos de los feligreses que van al Centro Reino de *Iemanjá e Oxóssi* de la isla de la Pintada.

¹⁵⁵ El 2 de febrero del 2017 asistimos en grupo: Marcela Morado, Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Julia dos Santos Ferverza, Marina dos Santos Ferverza, Eduardo Lara, Lívia Biasotto y Laura Backes.

evento con una oración en honor a la fiesta y a la tolerancia religiosa. No está de más recordar que los evangélicos no creen en la Virgen por lo que, con su asistencia a este evento, se pone de manifiesto su tolerancia y respeto hacia los otros grupos religiosos, hecho poco común con personas que practican la religión evangélica.

Este acto de reconocimiento a las matriarcas de la comunidad es también una acción que mantiene viva una tradición oral. Bia se encarga de garantizar que las señoras participen de diferentes eventos en los que se reseña y evocan algunos momentos paradigmáticos de la historia de la Isla y que permanecen en la memoria colectiva de la comunidad. Al finalizar el almuerzo que se ofreció, se brinda abundante Sandía.¹⁵⁶ Es importante recordar que: “*Na tradição afro-religiosa gaúcha, a melancia é tida como uma fruta de lemanjá, consumida pelos seus devotos na busca de axé, força proteção, apoio, segurança, saúde e paz.*” (ORO, 2009, p. 39).

Volviendo al año de 2015, pasados algunos meses desde mis primeras asistencias a las reuniones de la REDE y a las que por entonces había dejado de asistir; me encontré de casualidad a Bia en el Centro de la ciudad junto al Mercado Público. Posiblemente de ver mi persistencia y paciencia durante todo ese tiempo, me dijo: “Usted que quiere conocernos, vaya el jueves a las 18:00 horas al campo que está junto a la capilla, que vamos tener una fiesta.” Sin especificarme cuál capilla y dónde se encontraba.

Por aquellos días había estado asistiendo a la celebración de la fiesta Junina en la escuela *Nossa Senhora das Aguas dos Irmãos Maristas* en la *Isla Grande dos Marinheiros*, en la EMEI y en el curso de Joven Aprendiz organizado por otro grupo de los Hermanos Maristas en la Isla de la Pintada.

Las fiestas de origen pagano en Europa, de San Juan y San Pedro, son asociadas al solsticio de verano en el hemisferio norte. Fueron traídas a Iberoamérica por los colonizadores españoles y portugueses. En Hispanoamérica estas fiestas populares duran aproximadamente del 23 hasta el 29 de junio, fecha que es conocida como el día de San Pedro el santo patrono de los Pescadores. De los países hispanoamericanos, Chile es el país donde el día del pescador es especialmente celebrado.¹⁵⁷

En Brasil, las fiestas Juninas celebran a San Antonio, San Juan y San Pedro, comenzando el 13 de junio en honor a San Antonio. Nazaret en la Isla Grande de los *Marinheiros* afirma: “*O Santo Antonio. Porque o Santo Antonio pra nós ele representa, dentro da religião Umbanda, ele representa o Bará, né? Protetor das crianças.*” (DEVOS, 2007, p. 224).

Esta fiesta se celebra con juegos tradicionales, platos y una bebida típica de Río Grande del Sur; el *quentão*¹⁵⁸ que en las escuelas se realiza con jugo de

¹⁵⁶ En portugués el nombre de esta fruta es *melancia*.

¹⁵⁷ Fiesta de San Pedro: <http://www.sigpa.cl/dominio:fiesta-de-san-pedro.html>

¹⁵⁸ No existe una receta única de preparación, cada cual tiene la suya; pero consiste

uva a cambio del tradicional vino. Este período de dos semanas de fiesta no parece tener una celebración especial para San Juan. El 29 de junio, día de San Pedro en la Isla de la Pintada, se celebra el día del Pescador con un evento en la Colonia *dos Pescadores Z-5* en la que se hacen rifas y se brinda un almuerzo en la que se ofrece pollo. En ninguna de las fiestas aparece la imagen o estatua que represente a algún santo específico.

La fiesta a la que había sido invitado por Bia se realiza junto a la parroquia *Nossa Senhora dos Navegantes* en un terreno amplio que está escondido detrás de unas casas al que se puede llegar por una pequeña calle estrecha a media cuadra de la Av. del Presidente Vargas.

Llegué a las 18:00 horas como Bia me había indicado. La tarde, casi comenzando la noche, estaba fría. El terreno un poco mojado, con algunos charcos y algo de barro porque había llovido hacía pocas horas. Había algunos puestos con sus toldos de plástico, que estaban a medio iluminar con unos pocos bombillos de luz amarilla de poco voltaje. El conjunto de toldos decorados con guirnaldas de papel periódico, producían la impresión de estar asistiendo a una especie de bazar en la que se ofrecían algunas cosas para comer, junto a puestos con juegos de feria de tiempos pasados.

En uno de esos toldos se agolpaban muchos niños, todos esperando su oportunidad, a cambio de una ficha, para tener prestado por unos minutos una especie de anzuelo con la que intentaban “pescar” de entre un banco de figuras de peces de papel, un “pez” en el que estaba escrito el nombre de alguna chuchería. Algo curioso es que todos ganaban alguna de esas baratijas de plástico y se iban contentos de haber pescado algo.

En otro toldo se ofrecía el tan mentado *quentão*, que se acompañaba con *pinhao*, el fruto de las araucarias, bastante apreciado en la región. Había una pila de maderas viejas que se tenía prevista para hacer una hoguera ya cerca de la media noche. Por momentos la gente hacía unas rondas y comentaban de una pareja que con trajes típicos andaban dando vueltas por ahí y más tarde se “casarían”. Algunas personas ya un poco mayores, bailaban por momentos danzas típicas gaúchas con sus vestidos tradicionales, «vestidos de prenda», que parecían medio italianos, medio alemanes de finales del siglo XIX.

Algunos minutos después de que había llegado Bia se acercó y con micrófono en mano, dijo: “quiero que conozcan al profesor da “Bolivia”¹⁵⁹ que quiere hacer un trabajo con nosotros. Para que vean que no todo lo que nosotros fundamentalmente en vino tinto caliente con algunas especias y un poco de azúcar.

¹⁵⁹ Conservo esta palabra que funciona como un adjetivo y fue utilizada por bastantes personas durante un buen tiempo desde mi llegada a la región metropolitana de *Porto Alegre*. No es el caso específico de Bia, pero aún no logro entender a qué se refieren específicamente cuando afirman “*você vem da Bolivia*”. Percibo que es una expresión algo estereotipada y prejuiciosa que hace referencia a las personas de origen boliviano a las que quieren calificar como “atrasados, con pocos estudios y de mala situación económica.” Lo afirmo porque nunca tuve la ocasión de ver a una persona de esa nacionalidad.

tenemos es malo y hay personas que se interesan por las cosas buenas e importantes que nosotros hacemos e incluso que vienen desde bien lejos.” A mí, que no me gusta mucho figurar, o ser el centro de atención de las miradas, me sentí un poco intimidado con esa manera como Bia me puso en evidencia. Pero la verdad, esta acción fue bien importante. Allí reunida, había bastante gente de la comunidad de la Isla de la Pintada; varias personas que no había visto antes e incluso otras que, por su aspecto, parecían que solo salían de noche a ocupar el territorio.

A partir de aquella noche, todo fue un poco más fácil, ya podía ir por la isla en cualquier momento y sin un pretexto previo, ya no era un extraño para la comunidad. Bia, cuando me presentó, de alguna manera estaba haciendo explícita su aceptación para que pudiera hacer el trabajo de PAPC con las personas de la comunidad que quisieran participar.

A mediados de noviembre del 2015, en una de las tantas idas y venidas en el bus que hace la ruta entre el *Camelódromo* y la Isla de la Pintada, encontré a Bia quien me dijo: “este domingo vamos a tener una fiesta en la casa de Nazaret ahí en la Isla Grande de los *Marinheiros*, si quieres puedes pasar a las 10:00 a.m.”

Como habían acabado de pasar las inundaciones más grandes de los últimos 74 años en las islas, pensé que sería una fiesta especial. Efectivamente, luego de pasar por debajo del puente, que une la Isla *do Pavão* con la Isla Grande de los *Marinheiros*, a mano izquierda, hay un rincón en el que se encuentra un altar con una Virgen de facciones y color de una persona negra, que está envuelta en un manto azul con bordados amarillos que le cubre todo el cuerpo, excepto las manos donde lleva un rosario con sus cuencas blancas. La cabeza está cubierta por un velo de monja blanco sobre el que tiene una corona amarilla que resaltan las facciones del rostro. La Virgen tiene a sus pies una media luna de color amarillo y un dragón que parece más un caimán. La estatua representa a *Nossa Senhora da Aparecida das Águas*, La patrona de Brasil.

Unos pasos más adelante está la entrada a la casa de Nazaret y Barbará que se encuentra junto a la vera del río en el Canal *do Chico Inglês*. Allí tenían preparado un altar en la que la estatua de la Virgen estaba delante de unas telas y velos azules y encima de otras de un amarillo intenso. La Virgen tenía como ofrenda unos velones encendidos y dispuestos a su alrededor un par de ramos de flores amarillas y blancas.

La mayoría de las personas presentes que profesan la religión umbanda, llevaban puestos algunos mantos amarillos sobre ropas de un blanco pulcro. La ceremonia era de un culto que no había visto antes, todo hacía referencia a un sincretismo religioso con elementos africanos y ritos católicos, ahí, justo a la orilla del río, en medio de esa vegetación exuberante y bajo el sol tórrido que no

dejaba olvidar que se estaba en esa América tropical colonizada por los ibéricos, pero en tierras con algunas toponimias indígenas y nombres de plantas que era lo único que quedaba de los antiguos habitantes originarios de estas tierras.

En un momento los asistentes realizaron una danza ceremonial que consistía en colocar como ofrenda en el centro del patio, algunas frutas y una canasta con dulces baratos aún envueltos en sus paquetes de plástico comprados en el supermercado.

Entre las personas que dirigían la ceremonia estaba el sacerdote católico Ruimar, Patricia Coelho directora del CAR Ilhas quien es evangélica, el Hermano de la congregación Marista Antonio Cechin¹⁶⁰ junto a Bia, Barbará y Nazaret.

Todos y cada uno fueron haciendo una especie de sermón en la que uno a uno iban agradeciéndole a la Virgen *Nossa Senhora da Aparecida das Águas* el que hubiesen pasado las inundaciones, las más grandes en 74 años. Sin embargo, ninguno hablaba como si hubieran salido de un desastre. De alguna manera daba la sensación que agradecían porque las inundaciones servían para limpiar la naturaleza, el río y que la Virgen les estaba ofreciendo el renacer de una nueva vida.

Nazaret en una entrevista en el año en 2003 afirmaba:

E eu acho assim que a procissão por água é história da água. Porque a água tem poder. A água salva mas a água também leva. A água é vida. A água, nós da religião, qual é as palavra que a gente pede: minha rica mãe. Assim como a tua água sagrada corre, então tu leva, todo peso que nos temos, todos os maus pensamentos que tem as crianças, que tem o jovem, que tem o sofrimento dessas famílias, então assim como a tua água corre tu há de correr todos esses maus fluídos...” (Ibíd., p. 225).

A la pregunta del antropólogo Rafael Devos: “*se as águas também não trariam o mal, em momentos de enchente, Nazaret respondia com as certezas da fé...”*

Sim, porque nos estamos nós meio do rio, né? O rio arrodia a ilha, NE? E dentro da ilha tem o mato... Porque nós estamos em cima da água. A ilha tá em cima da água. E

¹⁶⁰ El Hermano Antônio Cechin vive con la comunidad de las islas desde comienzos de la década de 1990. Es muy apreciado y respetado por la comunidad. Algunas personas de filiación marista lo llaman el “apóstol ecológico”, otras lo conocen como “O profeta dos catadores” porque en la memoria colectiva se recuerda su trabajo junto al “Grupo de Apoio as Mulheres Papeleiras” que buscaban organizar a los papeleros y las personas que trabajaban con basura en cooperativas. (DEVOS, 2007, p. 179). En el transcurso de este trabajo murió en el mes de noviembre de 2016. <https://www.sul21.com.br/jornal/irmao-cechin-aos-85-anos-o-profeta-dos-catadores-ainda-esta-disposto-a-lutar/>

nós estamos em cima da água. E a gente sabe disso. Pra nós que somos de religião o dia mais feliz de nossa vida é quando vem enchente. Tu entendeu? Porque eu quando a enchente vem, e lava meu pátio, é o ano mais feliz que eu sou. Por quê? Porque assim como ela lavou o pátio, a gente acende uma vela pra ela na porta e pede pra ela: Mãe. Todo mal, todo olho grande, toda inveja, que tiver dentro do meu lar você leva na sua água sagrada. Porque só a sua água que pode nos libertar. Então nós trabalhamos com a Natureza. É a força nossa é a Natureza. (Ibíd.).

En la narración de Nazaret se puede observar una creencia extendida por distintos lugares de América del Sur en las que las lluvias, los ríos, los arroyos, las cascadas sirven para lavar y llevarse las malas energías, los malos espíritus. Milton Santos a este propósito afirma:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seus quadros e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e seu meio, mas seu alcance é o mundo. (2002, p. 327).

Aunque Patricia no participaba de los cantos, sí hizo un pequeño sermón a la usanza evangélica. De este ritual me impresionaba la capacidad de que estas personas, líderes de la comunidad que se encontraban, compartían y hasta, cada uno desde su creencia, predicaban en pro de la unión y trabajo conjunto por el bien de la comunidad.

La participación de estas personas se repetiría con alguna frecuencia en diferentes eventos que podrían tener un carácter social o político dentro de la comunidad y que serán abordados en diferentes momentos y apartes de este trabajo.

Distintos lugares en las islas tienen nombres asociados a creencias religiosas, especialmente de filiación católica. Los nombres de las calles más importantes de la Ilha Grande dos Marinheiros e Ilha da Pintada hacen mención a la Virgen venerada en el Archipiélago. *Nossa Senhora Aparecida* en la parte norte de la Isla Grande. Y la Av. *Nossa Senhora da Boa Viagem* que bordea la Isla de la Pintada sobre la vera del río Jacuí. En la Isla Grande dos Marinheiros se encuentra la *Escola de Educação infantil Marista Nossa Senhora Aparecida das Águas*.

En la isla de la Pintada se encuentran los templos católicos: *Nossa senhora da Boa Viagem* y la capilla *Nossa Senhora dos Navegantes*. De filiación evangélica el templo *Igreja Assembleia de Deus*. Se encuentran también otros centros religiosos que han sido abiertos en pequeños locales que funcionan de manera “discreta”: *Show da Fé Igreja Internacional da Graça de Deus*, *Salão do Reino das testemunhas de Jeova*, *Templo Da Gloria De Deus*. *Igreja Deus é Amor*, y la *Igreja Pentecostal Assembleia de Deus*.¹⁶¹

En la isla de la Pintada se encuentra un templo que pertenece o tiene el nombre de *Igreja Viva OBPC – IEA* pero que siempre se mantiene cerrado por lo que nunca vi actividad alguna. En la misma isla de la Pintada se encuentra el Centro Reino de *Iemanjá e Oxóssi*, y en la Isla Grande *dos Marinheiros* el Centro de Religión y Cultura Africana *Ylê de Iansã e Xangô* ambos de matriz afro brasileira. Finalmente, en la Isla de las Flores se encuentra la *Igreja Adventista do Sétimo Dia*.

El *Barrío Arquipélago* tiene un cementerio que se encuentra un poco alejado del conglomerado urbano de la Isla de la Pintada, su nombre es *São Pedro* justo el santo patron de los pescadores. Patricia Coelho organiza entre los habitantes del *Arquipélago* un *mutirão*¹⁶² para hacer la limpieza y mantenimiento del lugar una vez por año.

Para concluir se podría afirmar que las fiestas populares de carácter religioso en las islas son un fenómeno social importante del cual dependen los ritmos anuales que viven y determinan la vida de la comunidad. Así como son decisivas las filiaciones religiosas de algunos de sus líderes para el desarrollo y orientación de las diferentes actividades que se desenvuelven. La religiosidad es uno de los elementos esenciales que limitan los códigos y normas de comportamiento de los habitantes y visitantes asiduos del territorio de las Islas. Algunas de estas fiestas fueron factores determinantes para la realización de las PAPC con la comunidad de las Islas como se verá cuando se aborden los eventos acontecimientos realizados con la comunidad.

¹⁶¹ La información recopilada sobre centros religiosos, especialmente los evangélicos y de matriz africana, no es exhaustiva por no ser el objeto de este trabajo.

¹⁶² Mutirão: actividad colectiva para auxiliar a alguien, para ayuda mutua o para un servicio comunitario. in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/mutir%C3%A3o> [consultado em 04-12-2017]. He de anotar que este sistema de solidaridad o de trabajo comunitario en Brasil es diferente a las mingas, minkas o tequios que se practican en otros lugares de Latinoamérica y que son reseñados en este mismo trabajo un poco mas adelante.





IV

**PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS:
PARTICIPACIÓN
Y CONSTRUCCIÓN
COLECTIVA**



IV PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: PARTICIPACIÓN Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA

4.1

Una idea de Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria

Las Prácticas Artísticas de Participación Comunitaria (PAPC) se proponen y realizan con grupos sociales distanciados de los sistemas institucionales de arte: galerías, museos, públicos informados y bienales por considerar que estas instituciones y la forma como están organizadas representan, fomentan, reproducen y están al servicio de los principios sociales y económicos del capitalismo baseados en el lucro individual.

Las PAPC se inscriben y desarrollan con grupos sociales que no poseen ninguna formación técnica en la fabricación de objetos específicos, tampoco tienen una formación teórica científica sobre la idea de arte y no tienen como objetivo primordial la construcción de objetos “artísticos” con algún valor comercial; un amplio segmento de la población que el crítico y curador Gerardo Mosquera llama «públicos abandonados».

Las PAPC no excluyen dentro de su desarrollo la realización de prácticas artísticas colectivas, las cuales son consideradas diferentes; debido a que estas implican la participación de personas informadas que de manera deliberada se juntan para realizar un proyecto específico.



El interés del artista como un actor participante dentro de la PAPC es esencialmente académico, por tanto, muchas de las actividades que desarrolla están relacionadas con diferentes disciplinas de las ciencias sociales inscritas dentro de un sistema académico especialmente de universidades públicas o estatales.

Este sistema en la actualidad tiene sus propios conflictos, juegos de poder, códigos y reglas de funcionamiento. Aun a pesar de la precarización a la que se está sometido, es uno de los últimos espacios en los que se pueden desarrollar propuestas artísticas desprovistas de manera directa y primordial de un interés esencialmente económico y, por tanto, puede escapar a las reglas de libre mercado, lo que permite al artista investigador cierta movilidad y forma de actuación.

Los actuales sistemas institucionales del arte están constituidos por jerarquías controladas desde centros de poder neo colonial que propician la instalación de lenguajes hegemónicos únicos, basados en el mercado, que disfrazados de libertarios promueven e instauran sistemas de explotación del conocimiento de prácticas artísticas locales y propician el aniquilamiento de toda diversidad cultural y artística que no responda a sus intereses.

Las PAPC no tienen el interés de participar del ya establecido juego de "cuestionar" desde dentro los sistemas institucionales del arte, motivo por el cual el sistema es sencillamente ignorado por considerar que no hace ningún aporte a la construcción de otro camino distinto al de industrias culturales que se basan en el consumo y son utilizados como herramienta para vehicular los valores del capitalismo. Las PAPC se plantean como una serie de métodos variables que pueden ser utilizados como herramienta para la construcción de sociedad centrada en el interés y conveniencia de cada grupo social.

En este sentido se busca que un proyecto de PAPC no dependa de ningún tipo de financiación externa a la comunidad. Las financiaciones externas, como factor, son determinantes en el desarrollo de un proyecto porque pueden condicionar alguna práctica, orientar un trabajo hacia una idea específica, imponer un ritmo que nada tiene que ver con la comunidad y pretender obtener unos resultados específicos.

Esta condición no implica necesariamente negarse a recibir algún tipo de financiación, pero, la comunidad y el artista deben discutir sobre la conveniencia o no de aceptar recursos económicos o especies.

El no depender de una financiación o recurso económico específico externo, propicia el que la comunidad misma busque y seguramente encuentre soluciones alternativas de financiación, o de la utilización de materiales alternativos que permitan el desarrollo de un proyecto.

Para desarrollar un proyecto de PAPC es necesario que el artista investigador mismo busque un grupo social o comunidad a la cual pueda presentarle una idea inicial con la que se proponga realizar un proyecto específico.



Un proyecto en el que se favoreza la idea de “Comunicar”¹⁶³, de poner en común, que promueva una verdadera negociación social en la que se discutan preocupaciones pragmáticas y valores simbólicos desde distintos puntos de vista con el objetivo crear un evento acontecimiento de carácter colectivo en un sitio específico seleccionado por la comunidad.

Esta idea de poner en común se ha practicado en sistemas de trabajo comunal para lograr un bien común con ligeras variaciones y especificidades en varios países de Latinoamérica y se conoce con el nombre genérico de minga.¹⁶⁴ En la localidad de Chiloe en Chile se realiza “la minga de casa” que consiste en trastear de lugar una casa. Un caso emblemático realizado en esta comunidad es la Minga de iglesia en donde una comunidad se junta para trastear una construcción en madera de un lugar a otro a siete kilómetros de distancia en el año de 1999. Para alcanzar el objetivo de interés de la comunidad, cada participante pone al servicio de la causa común los diferentes conocimientos tradicionales de arquitectura, carpintería, flotación, utilización de yuntas de bueyes, ingeniería civil, culinaria local y gestión de recursos materiales y económicos. La fuerza de trabajo colectivo, la preparación de comidas comunitarias, son igualmente aportados por otros participantes. Entre los participantes se encuentran músicos locales quienes, aparte de contribuir con lo que les es posible en las distintas labores, hacen sonar sus instrumentos para celebrar con una gran fiesta generosamente rociada de chicha de manzana, el fin y éxito del trasteo de la iglesia.¹⁶⁵

En los Andes del Perú el sistema de trabajo comunitario de origen precolombino incaico es conocido como *mink'a*; está arraigado en las poblaciones campesinas e indígenas que se reúnen para realizar trabajos colectivos que benefician a las comunidades, como la construcción de puentes¹⁶⁶, carreteras, sistemas de riego, escuelas públicas y labores agrícolas.

Aprovechando estas tradiciones, en 1963¹⁶⁷ la presidencia de la República del Perú creó el programa Cooperación Popular: “El pueblo lo hizo” que concentra sus esfuerzos entre otras a:

163 SANTOS. (2002, p. 316).

164 Minga deriva de la palabra quechua *Mink'a* que se refiere a la reunión de amigos y vecinos, con el objetivo de realizar un trabajo en comunidad sin buscar en contrapartida un salario económico.

165 El documental “La Minga que movió la vieja iglesia de Tey” registra varias de las labores, vericuetos, dificultades, incertezas, circunstancias y constancia que se requieren para realizar un proyecto de participación comunitaria. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7T6lnzK56RW>

166 Documental de la minga realizada en Canas Cuzco -Perú en el año 2007 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0zfhtMrgKms> *Qeswachaka* El puente de *ichu*.

167 Primer y segundo mandato del presidente Fernando Belaúnde Terry 1963 -1968 y posteriormente entre 1980 - 1985.

Lograr, mediante la animación y la adaptación de las formas tradicionales de ayuda mutua a) la formación de líderes naturales dentro de las comunidades de base; b) la aparición de la aptitud y el deseo de innovar; c) un nuevo planteamiento de las capacidades y posibilidades de la población, como parte de una acción conjunta y solidaria con innegables proyecciones futuras; d) la movilización de la población en estado de subempleo estructural para un uso mejor y más amplio de sus propios recursos, por ejemplo, en el acondicionamiento del territorio. (CONSEJO DE REDACCIÓN, 1967, p. 290).

Al sur de los Andes colombianos y algunos municipios del altiplano cundiboyacense en el centro del país en Colombia; “las mingas se hacen con fines económicos para la preparación de suelos, la siembra, la recolección y las hay programadas por los cabildos para el arreglo de caminos, limpieza de cementerios, protestas político-sociales, etc.” (MORENO, 2011, p. 39).

El concepto de minga en Colombia ha trascendido a un ámbito político; las comunidades indígenas, campesinas y afrodescendientes se han organizado para crear distintos movimientos populares con el objetivo de reflexionar sobre la situación sociopolítica actual y reivindicar derechos sociales, algunas conocidas como: “La minga de los pueblos” y “la minga Nacional.”

Según Antonio Guasch en el Diccionario Guaraní-Castellano, la palabra (*a*)minga: ayudarse por turno; amingáta nendive (=romingáta): nos ayudamos mutuamente (= ñañopytyvôta, jalopirúta) que da cuenta de estas prácticas de trabajo colaborativo en el Paraguay. (GUASCH & ORTIZ, 1996).

Entre los Mapuches en Chile se practica el *mingako* basado en la reciprocidad para realizar labores agrícolas, el *rukan* (construcción de casas) o el *malaltun* (construcción de cercos para los predios).

Quien invita dispondrá todo lo que puede aportar, para que sus invitados se sientan gratos de ayudar. El *mingako* es un espacio de trabajo colectivo, con elementos de celebración. Así entonces, los invitados serán recibidos con harina tostada a gusto. Después, el almuerzo se desarrolla en el mismo lugar de trabajo, generalmente a un costado del predio y/o bajo un árbol. (Muchas veces, las mujeres cocinan allí mismo). Allí, los participantes dan rienda suelta a las bromas, a la conversación liviana mientras ocurre un breve descanso. Se ofrece chicha de manzana a discreción, pues queda aún mucho por hacer. La narración de tallas

sucede con ligereza, casi al final de la faena. Terminado el trabajo, se sirve la cena en la casa. Ahora se puede beber chicha holgadamente, se comparte hasta muy avanzada la noche. Hay alegría y gratitud en los dueños de casa.¹⁶⁸ Ocasionalmente, surgen canciones en *mapuzugun* o en castellano, o incluso baile.

En la favela *Pavão – Pavaozinho* de Rio de Janeiro se da cuenta de la costumbre de realizar trabajos colectivos de construcción y mejoras de casas en el que participan familiares, amigos y vecinos.

A tradicional pratica de socialização que a construção da moradia trazia. Outrora, as construções eram levantadas em atividades coletivas pela rede social, onde a família anfitriã oferecia feijoada, acompanhada de cachaça para os convidados. A roda de samba era decorrência. [...] Essa conviabilidade, mesclando trabalho e recreação, relações familiares, de vizinhança e trabalho, tinha como retribuição típica dos anfitriões o oferecimento de uma confraternização. (MARZULO, 2005, p. 133).

En México las prácticas de trabajo colectivo de origen prehispánico se conocen con la palabra *nahuatl* de *Tequio* que es un tributo en jornada de trabajo que una persona da para la comunidad y con la *guelaquetza*, palabra zapoteca que se refiere a un intercambio de regalos y servicios.

Estos sistemas de trabajo colectivo, aun presentes en algunos lugares y comunidades de Latinoamérica, están en proceso de desaparición especialmente en las ciudades como consecuencia del creciente individualismo y la consolidación de una economía basada en aspectos fundamentalmente monetarios.

¹⁶⁸ Anónimo disponible en: <https://trawunsaltapura.blogia.com/2007/111006-el-mingako-mapuche.php>



4. 2

Laboratorio I:

Noite das Lanternas Flutuantes, construcciones e incertezas

Cada vez que se llega por primera vez a una comunidad es necesario inventarse, adaptarse, seguramente las experiencias anteriores pueden sugerir una idea, pero hay que tener claro que cada grupo social es único y bien diferente de cualquier otro, por lo que no se puede intentar aplicar una fórmula aprendida.

Siempre al inicio de cualquier proyecto, cobra vigencia la cuestión: ¿Cómo acercarse a una comunidad para realizar una PAPC? Y ahí, parece que siempre la respuesta fuese la misma como hemos visto en los ejemplos inicialmente citados.

Para aproximarse a cualquier comunidad es fundamental tener el tiempo y la paciencia para iniciar un proceso que permita conocerse mutuamente. Es preciso tener la disponibilidad y la disposición para escuchar, responder lo que es cuestionado, aprender del interlocutor y al mismo tiempo plantear y dar a conocer la visión y parecer personal.

Es necesario acercarse borrando cualquier noción de jerarquía, no presentándose como el conocedor de un camino ideal o detentor de una verdad incuestionable, pero tampoco como un ser pasivo y sin voluntad, sino como un igual con capacidad de intercambiar ideas para llegar a un objetivo.

Es evidente que no se tiene la seguridad de qué puede pasar, qué camino se va a seguir, ni cuál va a ser el resultado final. Se tiene que ir con la disposición y el interés de construir de manera comunal, pero sin intentar

pretender negar los conflictos que puedan surgir, incluso, es preciso tener claro que de los conflictos pueden surgir caminos que llevan a otro tipo de solución o resultado.

Después de que la REDE aceptó mi propuesta de realizar un proyecto de PAPC con habitantes de las islas, invitándome a participar en sus reuniones, asistí desde el mes de octubre del 2014 hasta junio del 2015 a todas las reuniones programadas, intentando en medio de la incerteza, conocer los ritmos determinados por la llegada del verano y con él las vacaciones.

Desde mediados de marzo del 2015 cuando las reuniones retomaron cierta normalidad y constancia, presenté el proyecto para dos grupos que alguien me sugirió.

Luego de varios intentos conseguí que me invitaran a presentar el proyecto *Lanternas Flutuantes* para un grupo que no tenía certeza quienes eran. Como generalmente acostumbro, preparé un archivo power point para esta presentación específica.¹⁶⁹ En lo poco que pude visitar el barrio, percibí que había bastantes personas que trabajaban en la recolección de objetos de entre las basuras de la ciudad, que podían ser reciclados para su comercialización.

El archivo que organicé tenía varias imágenes de distintos lugares del mundo, especialmente de las periferias en los que grupos de personas hacían balsas con objetos reciclados especialmente de botellas de plástico similares a las que se encontraban en los alrededores. En este archivo había otras imágenes de objetos que pudiesen flotar y fuesen esculturas “populares” de lugares distantes y nada conocidos.

Cuando finalmente llegué a hacer la presentación me encontré con un grupo de 15 mujeres, todas uniformadas que llevaban puestas unas camisetas de color verde fluorescente que resaltaban entre las semipenumbras del pequeño salón comunal en la isla Grande *dos Marinheiros*. Las camisetas tenían escrito, por un lado: Proyecto Ecoprofetas, *Assôcição Caminho das Águas* y los logotipos de dos entidades estatales brasileñas. Por el otro lado un *slogam* que decía: “*Nós separamos resíduos e cuidamos do planeta.*”¹⁷⁰

El conjunto de mujeres escuchaba atentamente produciendo la sensación de que esperaban instrucciones para realizar algún tipo de trabajo, o que esta presentación fuese el comienzo de un curso donde se iba a enseñar a fabricar algún producto artesanal con material reciclable que funcionara como fuente de recursos económicos.

¹⁶⁹ Siempre para cada presentación realizó un archivo distinto pensando muy bien a quien va dirigida la presentación. En muy contadas ocasiones utilizo un mismo archivo dos veces.

¹⁷⁰ Claudia Zanatta a partir del 2003 y hasta 2005 realizó una serie de trabajos intitulados “Acción orgánica” que estaban fundamentados en la participación de recolectores de basura (*garis*) de la ciudad de Porto Alegre. (2013, p. 195)



Esta situación resultó incómoda porque era difícil intentar entablar un diálogo donde todos participáramos. Las asistentes a esta presentación no presentaron ningún interés en el proyecto y no las volví a ver nunca más después.

Insistiendo con la misma persona que organizó esta primera presentación, me invitó a hacer una nueva presentación para un grupo de jóvenes. Asistí, cargado de proyector y computador en tres ocasiones a un local que era una especie de kiosco de dos plantas de arquitectura interesante, una vieja capilla abandonada. Después de caminar por medio kilómetro en medio de un calor extenuante y respirar el polvo reseco que levantaban los carros que pasaban por allí; esperé una, casi dos horas y finalmente nadie llegó.

Por último, en la cuarta ocasión finalmente llegaron tres jóvenes que eran acompañados por seis personas que parecían asistentes sociales y practicantes de psicología, después supe que estas personas trabajan para una asociación religiosa que tiene representación en varios países de América Latina ofreciendo oportunidades de estudio para los sectores más pobres de la sociedad y asistencia para jóvenes en riesgo de delincuencia.

Para aquel momento, yo llevaba casi siete meses visitando las islas; ya casi como un hábito, intenté hacer un registro fotográfico como venía haciendo con la autorización de la REDE, pero me solicitaron en un tono un poco grave que era prohibido hacer fotografías.

De uno de los asistentes sociales acompañante de los jóvenes y habitual participante en las reuniones de la REDE, escuché en un par de ocasiones la sugerencia que hiciera talleres de grafiti para los jóvenes del barrio, idea que nunca prosperó.

Aunque en la entrada de la Isla *do Pavão* hay una construcción abandonada que parece en algún momento fue un puesto de control de la Aduana o la policía de carreteras, con frecuencia se ve ocupada por jóvenes y adolescentes, lo que denota un cierto grado de identificación con aquel lugar abandonado que, sin embargo, tiene una visibilidad importante. Esta construcción con una arquitectura interesante, casi escultórica, permite imaginar la realización de unas PAPC con los jóvenes del barrio.

Aunque intenté en varias ocasiones abordar el tema de realizar un trabajo de PAPC con los jóvenes en aquel lugar, nunca se concretó una primera reunión con algún joven, tampoco se hablaba de los materiales que se requerirían para realizar el trabajo. De otro lado, esta idea parecía intentar utilizar la pintura callejera para dar voz a los jóvenes, aunque en las islas el grafiti no parece una técnica que sea usada por ningún grupo de forma espontánea.

La realización de cualquier taller encaminado a realizar trabajos de entretenimiento o actividades culturales benéficas para los sectores marginales de una ciudad, no es parte de los objetivos de las PAPC; pero tampoco se tiene la idea de realizarlas como paliativo a los problemas de abandono social que tienen que ser asumidas por Estado.

Con frecuencia cuando se realizan PAPC en sectores marginados de una ciudad, es frecuente encontrarse con grupos de asistencia social de distinta procedencia que realizan sus labores cotidianas, pero que desde la comodidad de un empleo estable y remunerado solo hacen discursos demagógicos que parecieran comprometidos con un cambio social.

Luego de percibir que los tres jóvenes escucharon sin mucho ánimo e interés la propuesta de proyecto *Lanternas Flutuantes* nunca más los volví a ver. A los acompañantes psicólogos y asistentes sociales esporádicamente los vi durante toda la realización del proyecto en las islas; en varias ocasiones intenté algún tipo de acercamiento con ellos, pero todo esfuerzo fue infructuoso.

El proyecto lo presenté nuevamente para una de las instituciones educativas de la Isla Grande *dos Marinheiros*, pero seguramente y debido a la tensión social que se vivía como consecuencia de disputas entre grupos rivales de narcotráfico, no recibía otra respuesta que: “nosotros nos comunicamos con Usted”. Intenté comunicarme en algunas ocasiones con las directivas de la escuela para saber si los profesores habían tomado alguna decisión, pero con el tiempo supe que: “nosotros nos comunicamos con usted” en esta región quiere decir que no les interesa.

Un poco decepcionado por no conseguir interesar a nadie que participara en el proyecto, volví a solicitar a la REDE que me permitieran presentarles nuevamente el proyecto. En esta ocasión pedí que por favor las personas que se interesaran colocaran un número de teléfono para contactarlos. Todos los asistentes colocaron el dato en una lista. Me comunicaba telefónicamente intentando señalar un encuentro buscando un grupo de personas con quienes empezar el proyecto; pero entonces: “nosotros, o yo me comunico con Usted.” Finalmente, la profesora Marta Barbosa, Directora de la Escuela Municipal de Ensino Infantil (EMEI) me invitó a su escuela, me sugirió hacer unos trámites ante la *Diretoria de Recursos Humanos / Equipe de Estágios de la Secretaria Municipal de Educação de la Prefeitura Municipal de Porto Alegre*. Quienes me autorizaron la realización del proyecto en la EMEI. (Fig.4).

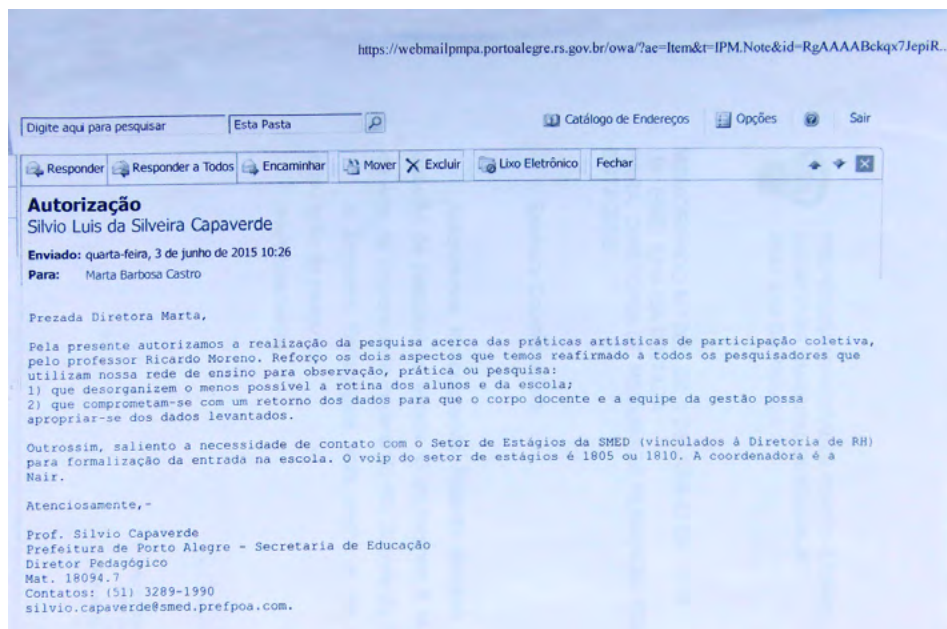


Fig. 6. Autorización de la EMEI.

Ya en la EMEI presenté el proyecto en distintas ocasiones y para diferentes grupos, primero la subdirectora, luego las profesoras y finalmente algunos padres de familia, actividades con las que el proyecto *Lanternas Flutuantes* finalmente encontró un camino para desenvolverse.

4.3 Laboratorio de flotación

En el momento de realizar la presentación del proyecto para los diferentes grupos que iban surgiendo, la primera inquietud y comentario que surgía entre los participantes era: ¿Y qué va a pasar con los faroles? ¿Se van a dejar entre el río? Esta insistente pregunta permitía deducir la preocupación de los participantes por el cuidado ambiental del entorno.

La solución a esta inquietud surgió casi desde el inicio, se propuso atarlos con una cuerda para luego recogerlos y no hacer basura en el río. Este recurso se aceptó y se dio por hecho. Había entonces primero que construir unas balsas para asegurar que los faroles flotaran y luego pudieran ser recuperados.

Con las profesoras Jeniffer y Lu de la EMI se discutió sobre los materiales que se deberían utilizar; que fuesen de fácil acceso y que no tuviesen costo económico que dificultara la realización del proyecto. Se pensó en solicitar a los padres de los estudiantes que aportaran materiales de desecho de uso cotidiano en sus casas con los que se pudiesen realizar las balsas.

Una de las intenciones cuando se realiza una PAPC es cuestionar la idea de objeto precioso como obra de arte, echando mano de cualquier material u objeto banal a los que en la actualidad casi cualquier persona puede tener acceso sin tener que recurrir a ninguna transacción económica para darles el uso que se considere conveniente y necesario de forma efímera.¹⁷¹

171 (FELSHIN, 2001, p. 83).

La vicedirectora de la EMEI les escribió a los padres de los niños estudiantes enviándoles una nota en la que les solicitaba el apoyo para que aportaran botellas de plástico, cajas de madera desechables, cuerdas, etc.¹⁷²

La profesora Soraya, la vicedirectora es una socióloga egresada de la PUC (Pontificia Universidad Católica- RS), y como llamaríamos en Colombia “una mujer de armas tomar” comprometida con todos los procesos y que no deja para mañana lo que puede hacer inmediatamente. Con la profesora Soraya no es necesario hablar dos veces sobre el mismo asunto, porque siempre se está avanzando en el proyecto o idea que se trabaja. Ella se ocupa en la EMEI de la organización de las actividades académicas y el funcionamiento de la Escuela, comparte las funciones administrativas con la Directora Marta quien es la responsable de las relaciones públicas de la EMEI.

Soraya me explicó como ellas buscan mantener un contacto constante con los padres de los niños que asisten a la Escuela. Me mostró unas fichas que realizan en la que incluyen información sobre cada niño, teléfonos de contacto y los familiares que tienen un mayor compromiso con la educación de sus niños, así como los que mantienen una mejor relación en términos afectivos con sus hijos. Me indicó algunas personas a quienes les gusta colaborar y apoyar las diferentes actividades de la Escuela para que intentara establecer un contacto más próximo con ellas. Esta acción evidentemente recomendaba la creación de una red con padres que pudiesen participar en el proyecto.

En la Escuela con las profesoras Jenifer Brandão y Luciana Scolari (Lu) realizamos algunas propuestas de balsas u objetos que pudiesen flotar utilizando diversos materiales. Hacer que un objeto flote resulta bastante complejo. Es necesario tener en cuenta diferentes aspectos de física básica como el peso y naturaleza de los materiales, la distribución del mismo para garantizar el equilibrio y la solidez con la que se deben de juntar para garantizar que el objeto sea firme, resistente y estable, además de que se mantenga flotando sobre el agua. Muy rápido pudimos constatar con las profesoras que construir una balsa era una tarea casi imposible.

Seguramente en otro medio social y espacio el proyecto *Lanternas Flutuantes* habría sido un rotundo fracaso, pero en las islas la idea de flotación es muy importante, es algo con lo que los ocupantes de este espacio están habituados a convivir.

Durante las inundaciones del mes de agosto del 2015 en una caminata por la Isla Grande de los *Marinheiros*, había percibido que algunas personas utilizaban láminas de icopor¹⁷³ como una especie de balsa para transportar sobre el agua pequeños objetos que tenían interés en rescatar y preservar de las aguas.

¹⁷² Este recurso de comunicación entre los profesores y los padres de los niños asistentes a la escuela es utilizado casi a diario.

¹⁷³ Icopor: poliestireno expandido, es un producto fabricado a base de petróleo considerado un desecho tóxico altamente contaminante para el medio ambiente y 0% biodegradable. (ANGULO, 2016).

Les propuse a las profesoras conseguir entre los padres de familia una lámina de este material, que en la isla parecía ser de fácil acceso. Las láminas en mención son las tapas de cajas de icopor en las que se transporta pescado o camarón. Estas tapas de aproximadamente 100 cm de largo X 40 cm ancho y 5cm de grueso, las había visto varias veces en las casas de pescadores y recicladores. Los pescadores las utilizan para mantener helado el pescado, sin embargo, son frágiles y su vida útil es efímera, aunque su degradación en el ambiente es compleja. Para los catadores de *lixo* este material debe de ser un problema porque en la actualidad no puede ser reciclado y por tanto tampoco comercializado, así que fácilmente resulta ser basura entre la basura.

Con las profesoras siempre se avanzó, acordábamos alguna idea y en el siguiente encuentro, ocho días después ya se tenía la concreción de la idea, el material requerido o alguna propuesta específica de solución.

Posteriormente, invitamos al señor Salomón, un pescador experimentado, abuelo de varios niños que habían pasado por la Escuela, siempre dispuesto a ayudar a las profesoras y a enseñarles algo a los niños. Le pedimos si nos podía enseñar a hacer que aquellas tapas de icopor flotaran sobre el agua del río con una garrafa de plástico encima que habría de contener dentro una vela encendida.

Con la calma en el andar que caracteriza a los viejos sabios, salió por unos minutos; trajo un poco de arena, una cuerda de nylon fina y un encendedor para prender la vela. Amarró la garrafa haciendo unos nudos que parecían muy fáciles, pero que no la dejaban mover del centro de plancha de icopor, virtió la arena dentro de la garrafa, colocó la vela ya encendida dentro y en menos de cinco minutos hizo lo que habíamos tardado casi un mes intentando hacer y nada que conseguíamos. Ahora, la tarea sería conseguir 120 tapas de ese material... pero bueno, como dicen: “eso es harina de otro costal” que se va a tratar en seguida.

A continuación, a manera de paréntesis, se hace una aproximación a esta práctica con otro grupo de personas que participaron en la consecución de unos materiales extraídos pasajeramente de la basura.

Aunque en la isla, como ya se mencionó anteriormente, es común ver tapas y cajas de icopor medio abandonadas en las casas y barracas de los pescadores, encontrar 120 tapas no parecía una tarea fácil.

Me dirigí al señor Vilmar, el presidente de la Colonia de Pescadores Z-5, con quien, desde hacía algunos meses, había entablado cierta proximidad¹⁷⁴ y quien conocía y apoyaba los avances del proyecto *Lanternas Flutuantes* para comentarle de la necesidad de este material. Me puso en contacto con

¹⁷⁴ Con el señor Vilmar Leggli Coelho en su barco realizamos el primer paseo como práctica académica con estudiantes del Instituto de Artes de UFRGS el 31 de enero de 2015. Las impresiones de este evento se encuentran recogidas en el texto *Estrangeiros en Porto Alegre: Para além de nós*. (LIMA, et al., 2016).

dos personas distintas de la Isla de la Pintada, que comercializan pescado en algunos puestos del Mercado Público en el centro de la ciudad. Estas personas no disponían del tiempo para dedicarse a esa labor de buscar las tapas de icopor sin embargo, me sugirieron que esperara unos días mientras ellos iban recopilándolas con las que tiran a la basura.

Estuve esperando varios días, pero no llegaba una sola de estas tapas, así es que les solicité a estas personas si me podían indicar con quien debería comunicarme en el Mercado Público para intentar buscarlas personalmente.

Una de estas personas me dio el nombre de otra persona de la Isla de la Pintada que trabaja en un puesto de venta de pescado en el Mercado Público, con este nuevo conocido pude acercarme a la compleja red de personas habitantes de las Islas que trabajan en éste lugar.

Varias personas de las que allí trabajan sin que yo las conociera, me preguntaban: “cómo va el proyecto”, “No se preocupe si es para hacer algo bueno para los niños de las Islas nosotros vamos a ayudar.”

Pasé ocho días visitando todas las mañanas a las 6:00 a.m. el Mercado Público, conociendo las dinámicas y movimientos del mercado cuando aún no está abierto al público y es el momento en que llegan los distribuidores a descargar los productos que luego sean comercializados.

Los primeros días los pasé recogiendo de la basura dos, tres, hasta cuatro cajas de icopor. Ahí evidentemente tuve que entablar conversaciones con las personas encargadas de mantener limpias¹⁷⁵ las áreas comunes del Mercado. De pronto y de un momento para otro, esas cajas que habitualmente son tiradas a la basura adquirieron un valor comercial para poderlas recuperar, pero luego de algunas negociaciones y conversas se aceptó que las recogiera gratuitamente a condición de hacerlo en la hora y momento justo que pasan por el depósito de basuras¹⁷⁶ porque allí no se puede guardar nada.

Esta situación suponía mantenerse por dos o tres horas en las primeras de cada día, cuando las tiendas de pescado sacan sus productos para organizarlos en las vitrinas. Tenía que permanecer este tiempo recogiendo las cajas sin poder tener un espacio donde guardarlas transitoriamente. Después de conseguir un número importante de cajas debía de buscar quien me podía ayudar a transportarlas hacia la Isla de la Pintada. El tiempo que pasé allí me

¹⁷⁵ Por limpias me refiero a barridas y sin basura perceptible.

¹⁷⁶ En el Mercado Público de la ciudad la remoción de las basuras es casi inmediata. El Departamento Municipal de Limpieza Urbana (DMLU) asegura la recolección de basura orgánica y basura seca reciclable dos veces por día, así como, la higienización después de ser retirados los desechos sólidos. Esta frecuencia puede ser aumentada en caso de ser necesario. *Prefeitura Municipasl de Porto Alegre*. http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smic/usu_doc/anexo1projetoBasico.pdf

permitió conocer cotidianidades del Mercado Público y algo de las personas que hacen que funcione este espacio emblemático de la ciudad.

Por esos mismos días, por sugerencia de Soraya la subdirectora de la EMEI, conocí a Luciano Rodríguez Oliveira; hijo del señor Salomão, pescador a quien todas las personas de la isla conocen como “parafuso”. Nunca me atreví a preguntar el por qué de este apodo, pero de lo que sí tengo certeza es que es una persona en disponibilidad para apoyar las tareas que las profesoras le soliciten en la Escuela. Luciano, es quien concibió y realizó el “Barco de la Lectura”, un pequeño barco de madera que transporta libros de la biblioteca y es uno de los símbolos de la Escuela que es exhibido por las calles de la Isla cuando la EMEI participa de algún desfile.

Luciano me ha hecho conocer los ríos y canales del *Archipiélago*, me ha enseñado la variedad de peces que se encuentran en los ríos que llegan al *Guaíba*, me ha mostrado algunas técnicas de pesca que él utiliza, me ha contado muchas historias del río, nos hemos vuelto amigos y siempre tiene el tiempo y la disponibilidad para participar en los proyectos que se le plantean. Algunas veces le gusta ser fotografiado, otras hacerme fotos y en otras ocasiones imagina alguna fotografía para que yo la realice.

Con la necesidad de transportar unas tapas de icopor, material descartable recogido del *lixo* en el Mercado Público, Luciano se ofreció para dar una “Barcona”: dar carona, pero de barco y llevar este material hasta la Isla de la Pintada. De esta acción se realizó un registro fotográfico que consistió en una serie continua de imágenes casi todas iguales, como un intento por temporalizar el espacio del puerto un lugar que está cayendo en el olvido luego de muchos años de gloria.

De esta acción se realizaron 210 impresiones, de tamaño A-4 en B/N para ser expuestas como un mural en el proyecto “Ocupa Tapumes” que fue una invitación a ocupar este espacio público en las márgenes del *Guaíba* a un costado del *Gasômetro* en la ciudad de *Porto Alegre* con la curaduría de María Ivone dos Santos¹⁷⁷ directora del proyecto “Formas de pensar la Escultura: Perdidos en el Espacio”.

El mural de 7,12 mts x 1,89 mts expuesto en un espacio público sobre una avenida se presentó como una superficie gris compuesta de impresiones en blanco y negro. El conjunto de imágenes a los ojos de un espectador desprevenido pareciera una superficie plana, banal, nada llamativa y sin ningún tipo de contenido. Solo un ojo atento de algún peatón podría ver que esta superficie

¹⁷⁷ *Ocupa Tapumes*: Acción instalación realizada en El marco del III *Encontro Internacional Universidades Cidades*. UFRGS. *Porto Alegre*. Abril. 2016. Disponible en <https://www.ufrgs.br/cidadesuniversidades/#conceito>

gris estaba compuesta de 210 imágenes instantáneas, que en su conjunto dan cuenta de una realidad que se está viviendo en el entorno próximo.

En su conjunto, las 219 imágenes fotográficas registran una acción que se realizó en un período de tiempo cercano a los tres minutos, acción que hace parte de una maniobra aún más amplia que para su realización necesitó de un espacio de tiempo mayor, cercano a una hora que permite referenciar el tiempo que supuso la realización de otras tantas acciones que se volvieron casi cotidianas de dos actores protagonistas del proyecto *Lanternas Flutuantes*.

Ninguna otra fotografía de las que aparecen en esta tesis ha sido realizada como serie continua de imágenes, por lo que en ellas aparece implícito, la noción del tiempo que ha transcurrido durante todo el proceso de creación y desarrollo del proyecto *Lanternas Flutuantes*.

Con esta misma serie de fotografías: "Barcona," se realizó un pequeño video en un intento por espacializar el tiempo que pasa en este lugar ahora olvidado de la ciudad de *Porto Alegre*.

Después de una semana había conseguido solo cerca de 20 tapas de icopor que, como acabo de comentar, fueron transportadas para la Isla de la Pintada con Luciano en su barco.

En el Mercado Público varias personas de manera pasajera me preguntaban por las tapas de icopor, de un momento a otro surgió una persona que no conocía, habitante de la Isla Grande de los *Marinheiros* y me dijo que lo acompañara que ya tenían las tapas que necesitábamos. Me llevó en una camioneta hasta la sede de una empresa comercializadora de camarón que se encuentra muy cerca del Puente en el barrio *Farrapos*. Ahí hablamos con algunos empleados de la empresa, todos vestidos con uniformes de un blanco impecable de los pies a la cabeza. Me mostraron unas bodegas neveras y ahí reunidas 110 tapas de icopor que podía utilizar a condición de retirarlas en menos de una hora.

Me dirigí inmediatamente al *CAR Ilhas*, por fortuna encontré a Patricia Coelho quien disponibilizó una camioneta y dos empleados del CAR para que recogiéramos el icopor.

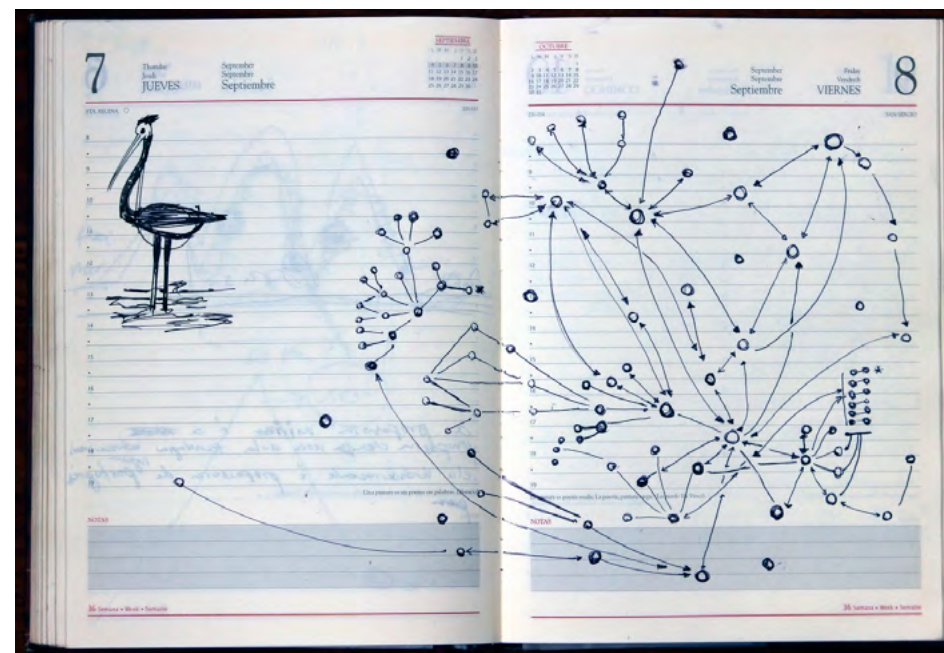


Fig. 7. Redes sociales en la Islas. Ricardo Moreno

Las prácticas relacionadas con la búsqueda de las tapas de icopor me permitieron visualizar y tomar conciencia de las complejas redes sociales que se encuentran tejidas en las Islas y cuya influencia se extiende por otros lugares de la ciudad. (Fig.7).

Esos logros, como es imaginable, hacían avanzar inmensamente el proyecto y lo iban consolidando entre las personas que participábamos del mismo y las otras que poco a poco se iban interesando. Las profesoras decidieron, después de considerar algunos nombres, intitular "*Noite das Lanternas Flutuantes*" el evento que se habría de realizar en el río.

Retornando a las actividades que se realizaban directamente en las islas; separadamente, con diferentes actores protagonistas de la comunidad, se fue consolidando la fecha que habían propuesto para realizar el evento y acordaron que se realizaría luego de finalizar "*La Pesca do Lixo*."¹⁷⁸

Inicialmente el presidente de la *Colônia da Pescadores Z5*, el señor Vilmar con algunas personas, decidieron que el evento se realizaría el 04 de

¹⁷⁸ Es evidente que la fecha y el lugar seleccionados para realizar fue escogido teniendo en cuenta aspectos relacionados al manejo simbólico del territorio, así como de obtener beneficios de visibilidad frente a la comunidad y las autoridades municipales invitadas.







noviembre del 2015, pero debido a inundaciones que comenzaron a mediados de octubre, abandonaron todas las actividades programadas para dedicarse a la contingencia de este evento natural imposible de prever.

Toda la vida cotidiana en las Islas se ve afectada por este fenómeno natural que hace parte de la vida de sus habitantes durante los períodos de lluvias. Los vientos y el agua en buena medida determinan las actividades colectivas dos veces al año.

Aun a pesar de la situación de contingencia que se vivía en la Isla de la Pintada, las directoras de la EMEI manifestaban con cierta preocupación el definir una fecha precisa para el evento: *Noite das Lanternas Flutuantes*, porque, la Escuela como institución educativa adjunta al gobierno municipal tiene unos calendarios a los que se tiene que sujetar y cumplir independiente de esas contingencias naturales.

En situaciones coyunturales, el artista en disponibilidad tiene que afianzar las dotes de mediador – negociador para mantener el objetivo de concretar una práctica artística que se concrete en un evento, ya que, como consecuencia de las condiciones extrínsecas que viven los actores protagonistas, las actividades relacionadas con las PAPC pasan a un segundo plano de prioridad.

Lucy Lippard en el simposio *Mapping the Terrain* comentaba sobre la importancia y disposición para escuchar, así como el tacto y cuidado que se debe de tener cuando se realizan distintas dinámicas con la comunidad. (2001, p. 69). Durante el proceso de organización del evento- acontecimiento, *Noite das Lanternas Flutuantes*; Patricia Coelho¹⁷⁹ me propuso que realizara una exposición con las fotografías que había estado realizando en las Islas. Ella propuso igualmente hacer las impresiones en blanco y negro en la impresora del CAR – Ilhas.

Sugerí hacer la exposición en las paredes del salón de la Colonia de los Pescadores y el señor Vilmar estuvo de acuerdo. Este lugar es importante para la comunidad y posee un amplio espacio; los muros de este salón son irregulares, con algunos nichos y columnas que cortan las superficies planas que están pintadas de blanco. Allí se podría realizar una exposición siguiendo la lógica de una galería o museo de arte moderno sin realizar muchas modificaciones que requirieran de alguna inversión en dinero.

Al pasar las inundaciones, a mediados de noviembre y luego de algunos días dedicados a la reconstrucción, toda la comunidad fue retomando las actividades normales de la vida cotidiana. El señor Vilmar finalmente anunció

¹⁷⁹ Patricia da Silva Coelho Salcedo es la directora del CAR Ilhas (Centro Administrativo Regional - Ilhas) e hija del señor Vilmar Leggli Coelho Presidente da Federação Dos Pescadores do Rio Grande do Sul.

que la *Pesca de Lixo*¹⁸⁰ se realizaría el 16 de diciembre y en las horas de la noche realizaríamos el evento *Noite das Lanternas Flutuantes*.

Como suele suceder en muchos sitios de América Latina, casi a último y de un momento a otro, empezaron a surgir personas que pertenecen a diferentes redes locales (fig.5) dispuestas a participar en la preparación, instalación y montaje del evento.

Les propuse a las profesoras Jenifer y Luciana de la EMEI hacer el montaje de la exposición de fotografías, ya que ellas conocen las diferentes personas de la comunidad y habían participado de todo del proceso de creación y desarrollo del proyecto *Lanternas Flutuantes*.

Se imprimieron 254 fotografías tamaño A4 en blanco y negro en papel bon. Las fotos no tenían ninguna información relacionada a la fecha en que fueron realizadas ni de quienes podían aparecer allí. La única información con la que contaban era la imagen misma. Aunque las profesoras intentaron preguntarme qué y cómo hacer, yo les propuse que fuesen ellas quienes se encargaran de la concepción, organización y montaje de toda la exposición. Durante todo el día de montaje, solo pasé ocasionalmente por la sala para realizar algunas imágenes de registro y no participé en lo absoluto del trabajo que ellas estaban realizando. Solo en una ocasión les pregunté si podían retirar mi nombre que habían incluido en el panel de fondo, pero ellas insistieron que “lo iban a dejar, porque todo el trabajo relacionado con las *Lanternas Flutuantes* que se estaba realizando en la comunidad era porque yo lo había propuesto y estaba coordinando.”

A mediados de octubre del 2015 en una reunión en la casa de Bia me presentó al profesor Edgar Quadros¹⁸¹ a quien le hablé del proyecto e inmediatamente se dispuso a participar con sus estudiantes y algunos profesores de la Escuela María José *Mabilde*.¹⁸² Allí realizamos con un grupo de estudiantes y profesores unas maquetas de casa flutuantes que serían instaladas durante el evento acontecimiento *Noite das Lanterna Flutuantes*.

Las profesoras de la EMEI realizaron diferentes actividades invitando a la comunidad a participar de este evento acontecimiento. Enviaron comunicaciones

180 Pesca do Lixo. Es un mutirão que el señor Vilmar Coelho desde la Colonia dos Pescadores Z-5 organiza con los pescadores afiliados para intentar visibilizar los graves problemas de polución por residuos sólidos de los ríos que forman el Delta del Jacuí y el lago Guaíba. Los pescadores participantes reciben por la recolección de lixo en las márgenes de los ríos una cesta básica. Desde que el señor Vilmar contó de la “pesca do Lixo” en la primera práctica con estudiantes del Instituto de Artes (UFRGS) el 31 de enero de 2015 (LIMA, 2016) me interesé por este evento y acompañé su realización en tres ocasiones.

181 El profesor Edgar Quadros llegó como profesor a la Escuela Estadual de Ensino Fundamental María José Mabilde en enero del 2014. En enero del 2016 fue elegido como director para el período de 2016 – 2018.

182 La experiencia de esta PAPC será abordada en el capítulo dedicado a Pedagogía.

a los padres, salieron con algunos grupos de los niños por las calles de la isla y difundieron un video en las redes sociales. Es importante anotar que en las islas funciona muy bien la comunicación boca – boca.

En las horas de comienzo de la tarde el señor Salomão con su hijo Luciano y su nieto Willian, en un pequeño barco, comenzaron infructuosamente a intentar instalar las *lanternas* en las aguas del río Jacuí frente a la Colonia dos Pescadores, profesoras de la EMEI, personas de la comunidad y algunos visitantes del Instituto de Artes de la UFRGS participaban acercando los faroles al muelle.

El viento comenzó a arreciar moviendo las aguas del río a tal punto que no permitió la instalación de los faroles. Después de una hora el señor Salomão desistió. En la región próxima del Delta del Jacuí los factores de temperatura, humedad, vientos y lluvias resultan bastante inestables lo que produce que importantes cambios no previstos en el clima de un momento para otro.¹⁸³

Decepcionado por este contratiempo no previsto ya que desconocía los ritmos y manifestaciones del clima local pensé que como se acostumbra un poco en eventos públicos en la ciudad de *Porto Alegre* habría que cancelar, o en el mejor de los casos posponer el evento.

Posibilidad sin embargo bastante remota ya que intentar organizar nuevamente el evento sería complejo. Hay que tener en cuenta que para la organización de un evento como éste es necesario que confluyan muchas voluntades y, que además las actividades que se programen se ajusten a los calendarios académicos y laborales de muchas personas de la comunidad, coyuntura que es difícil de conseguir luego de vivir una decepción colectiva.

Algunas personas de la comunidad propusieron que se instalaran los faroles y las maquetas en el muelle, un espacio generoso al frente de aproximadamente 20 x 50 metros frente a la Colonia de pescadores.

Allí la instalación fue una acción performática comunitaria; diseñando espacios, recorridos, ubicación de maquetas, prendiendo las velas de los faroles. La gente se desplazaba entre el interior de la colonia visitando la exposición de fotografías y la instalación en el exterior sin asomo de lluvia y un clima agradable a causa de la brisa fresca. Fue una instalación de luz y color en medio de la cual la comunidad compartía y departía este momento y espacio de encuentro.

En medio de la euforia y satisfacción que producen estas situaciones de encuentro colectivo, las profesoras de la EMEI organizaron discursos llenos de elogios para el trabajo colectivo y el éxito alcanzado en el evento. Incluso, me invitaron a decir en público unas palabras en portugués que la verdad no creo nadie haya logrado entender, pero que en medio de la emoción se lograron

183 El título de la IX Bienal de Mercosul (2013) hizo alusión a esta característica del clima de la región. *Se o clima for favorável*. (Si el tiempo lo permite).

IV- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: PARTICIPACIÓN Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA

percibir los agradecimientos porque se hubiese conseguido ese encuentro comunitario producto de los esfuerzos colectivos.

Ya entrada la noche se recogieron los faroles y maquetas que se guardaron en el salón comunal de el *CAR Ilhas*. Fue tal la emoción que aquella misma noche, distintas personas de la comunidad sugirieron que teníamos que intentar colocar de nuevo los faroles en el río como en la idea inicial cuando el clima fuese favorable.

El señor Vilmar a la mañana siguiente, sugirió que la exposición se dejara instalada unos días más. Las profesoras en la EMEI se encontraban felices de haber liderado este trabajo que concluyó con el encuentro con la comunidad.

Patricia Coelho e Baldir Coelho sugirieron guardar convenientemente los faroles en el salón comunal hasta que se pudiese realizar el nuevo evento acontecimiento. Las actividades relacionadas con el proyecto *Lanternas Flutuantes*, por ser el fin del año escolar, se terminaron con aquel evento acontecimiento.





4.4 Pedagogía

En este subcapítulo se abordan diferentes aspectos relacionados a prácticas pedagógicas presentes en la Isla de la Pintada, así como la descripción de algunas realizadas en las escuelas EMEI y María José Mabilde en el marco del proyecto PAPC *Lanternas Flutuantes*.

En la primera parte se hace una contextualización de la enseñanza del arte en la escuela pública, seguido de una descripción de los métodos utilizados como PAPC en el marco del proyecto de investigación *Lanternas Flutuantes*, posteriormente se reseñan el método que se utiliza en el curso de turismo ecológico y otros métodos informales que se practican en las Islas.

Dentro de los sistemas estatales de educación básicos de los diferentes países de América Latina, se tiene la idea un poco generalizada que la educación artística es una especie de pasatiempo y que su práctica se realiza cuando se tiene alguna disponibilidad de tiempo libre y no se considera como un área del conocimiento fundamental para la educación de la población.

Aunque en los últimos años se han estado desarrollando procesos en los que personas formadas como artistas o con formación artística hacen parte del personal docente de las escuelas públicas, aun es grande el camino que hay que recorrer para que la educación artística haga parte del currículum como un área de conocimiento con el mismo status que otras ya establecidas y asociadas al conocimiento conocido como científico.



Si en los sistemas estatales públicos de educación básica primaria sucede esta marginalización de la formación artística, en los sistemas educativos privados es un poco distinto ya que generalmente se ofrece una formación artística basada fundamentalmente en conocimientos técnicos y básicos que, sin embargo, contribuyen en mucho a que los segmentos de la población vinculados a la educación privada, tengan acceso a diferentes capitales culturales que con el tiempo son uno de los factores que contribuyen a determinar la posición social de un sector de la población.

Esta característica de la precaria formación artística que se vive en nuestros países, contribuye a moldear la imagen y percepción que se tiene con respecto del arte y los artistas, sin olvidar que los referentes ahora en la educación artística superior son el arte, los artistas y los sistemas institucionales de origen noratlántico.

Es indudable que, en los últimos años, el interés por tener acceso a una formación artística de calidad ha ganado espacios dentro de los sistemas educativos locales, así como en algunas dependencias de los gobiernos locales asociados a la cultura; sin embargo, orientadas fundamentalmente a la idea de industria cultural.

En algunos de estos ámbitos se propician talleres especialmente de música y manualidades como una forma de mantener a los jóvenes ocupados y de esta forma intentar mantenerlos alejados de “caer en las garras” del narcotráfico o de la delincuencia. El arte, sin embargo, no se utiliza como una herramienta o forma de construir sociedad o de transformación social.

En el proyecto *Lanternas Flutuantes* se dan cita diferentes prácticas, participaciones y pedagogías que se desarrollan más debido al interés y esfuerzo de algunas pocas individualidades que a una política de los sistemas institucionales educativos gubernamentales.

Los frecuentes trastornos en la normalidad académica y en la vida cotidiana que viven las escuelas de las islas como consecuencia de condiciones episódicas meteorológicas o ambientales que inciden en una PAPC, pueden caracterizar estas prácticas en este territorio, pero hay que tener en cuenta que a estos se suman los factores de tipo administrativo que mantienen las escuelas con los entes gubernamentales de los que dependen.



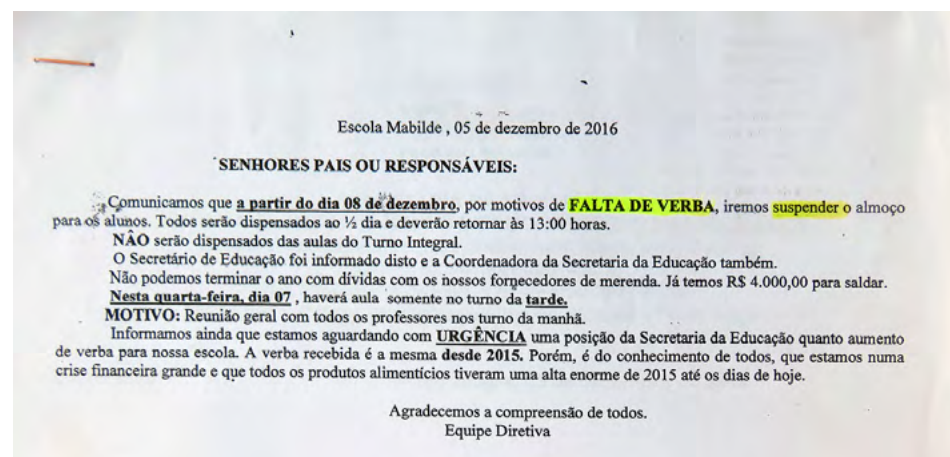


Fig. 8. Com este cartaz a equipe Diretiva da Escola Mabilde informo da impossibilidade adquirir unos materiais básicos para o projeto.

Estas individualidades, la mayoría, profesores vinculados al sistema educativo municipal se mantienen en contacto permanente; casi como interlocutores de la comunidad ante las autoridades municipales y asociaciones u organizaciones privadas relacionadas con la educación en la búsqueda de recursos. Para ellos es claro que:

El sistema educativo es el principal - y muchas veces el único - ámbito institucional que tiene la potencialidad de actuar como un crisol integrador. Según sea su capacidad para generar contextos en que niños y adolescentes pobres tengan la posibilidad de mantener una relación cotidiana con sus pares de otros estratos y desarrollar con ellos códigos comunes y vínculos de solidaridad y afecto bajo condiciones de igualdad.

Si los ricos van a colegios de ricos, si la clase media va a colegios de clase media y los pobres a colegios de pobres, parece claro que el sistema educativo poco puede hacer para promover la integración social y evitar la marginalidad. [...] Por ello es importante destacar no sólo la contribución que el sistema educativo hace a la equidad por medio de una mayor igualdad en las oportunidades de acceso, sino también su contribución a la integración de la sociedad... (KAZTMAN. 2001, p. 177).

Por distintos factores citados en este trabajo se hace evidente que los niños y adolescentes habitantes de las islas son segregados. Primero, como consecuencia de un factor natural que los mantiene distantes de diferentes contactos con otros sectores de la ciudad y segundo, como consecuencia de las políticas públicas de los gobiernos locales para quienes este sector de la ciudad no es una prioridad.

Durante la realización de este trabajo se hacían visibles los ingentes esfuerzos de *lobbying* de los profesores en mención para gestionar algunos recursos para las escuelas ya que están convencidos que:

La concentración de los recursos de los sistemas educativos en los niños de hogares con bajos niveles socioculturales es uno de los medios más eficientes para quebrar los mecanismos de reproducción de la pobreza y de la segmentación social. (Ibíd., p. 176).

El estado de precariedad de recursos educativos a la que están acostumbrados los niños, hace que, ante la posibilidad de participación en un proyecto, su grado de motivación sea grande, con frecuencia esa motivación se extiende a algunos padres de familia comprometidos con las escuelas y el futuro de sus hijos.

Esta situación reiteradamente es aprovechada por algunos artistas que hacen parte de los sistemas institucionales de arte que realizan prácticas artísticas colaborativas. Con frecuencia, de manera oportunista, utilizan las carencias y escasas posibilidades de acceso a actividades culturales de la comunidad para vincularlos a proyectos puntuales que tienen como objetivo la legitimación de un artista o colectivo y poco o nada le dejan a cambio a la comunidad.¹⁸⁴

Arturo Escobar refiriéndose al ambiente educativo que no es extraño en varios países de la región encuentra que este es un campo fértil para propiciar una transformación cultural y epistémica, en la que se reconozcan y utilicen otros modos de conocimiento y modelos de mundo. (2010).

En este sentido es necesario cuestionarse sobre la función social y la figura que correspondería a los artistas en los países de América Latina teniendo en cuenta la realidad que se vive en este subcontinente. El artista en la universidad es una imagen habitual ya que es uno de los escasos nichos laborales que encuentra los artistas de la región.

¹⁸⁴ Un trabajo de prácticas artísticas colaborativas que ilustra esta metodología y oportunismo practicada por algunos artistas que actúan dentro de los sistemas institucionales es la obra *sumando ausencias* de Doris Salcedo realizada en la Plaza de Bolívar (Un lugar altamente institucionalizado) en Bogotá en octubre de 2016. Comentario de periódico. <http://www.elpais.com.co/proceso-de-paz/doris-salcedo-cubre-plaza-de-bolivar-con-kilometros-de-tela-blanca-en-homenaje-a-victimas.html>



Los precarios Sistemas Institucionales de Arte locales han surgido más con el deseo de emular políticas de los centros artísticos internacionales y, de legitimar sus discursos hegemónicos que como una necesidad histórica que haya surgido de un menester de las sociedades locales.

La idea del artista en la universidad supone entonces la actuación ya no del artista en los museos, ya no el artista en las galerías, y sí el artista en las escuelas de enseñanza infantil, el artista en las escuelas de enseñanza fundamental, el artista como un actor educativo comprometido con las evoluciones sociales que requieren las necesidades locales.

Con cada una de las diferentes instituciones educativas de la Isla de la Pintada que participaron del proyecto *Lanternas Flutuantes*, se realizó un proceso diferente, aunque se siguió una metodología relativamente similar con las tres instituciones educativas que será comentada un poco más adelante.

Buena parte del proyecto se realizó en escuelas de diferente nivel y en él participaron un número indeterminado de estudiantes. Mi relación con los estudiantes fue diferente en cada escuela, aunque siempre mediada por los profesores de cada institución.

Luego de la presentación del proyecto para los directores, se hacía una presentación para un grupo de profesores quienes decidían o no de su apoyo y participación. Los profesores que resolvían participar, asumían trabajar directamente con sus estudiantes. En algunas ocasiones acompañé los procesos incentivando la participación a manera de laboratorio de creación.

Siempre fui recibido por los profesores cordialmente y como un par académico; considero que, por mi actitud relajada, descomplicada y poco formal, fui recibido casi en cualquier momento, rompiendo de esta manera cualquier protocolo de autoridad. Siempre y desde el principio me dirigí a ellos, directamente y con respeto, por su nombre. ¡Claro! Esto generalmente lo hago absolutamente con todas las personas indistintamente de su status dentro de un grupo. A las personas mayores siempre me dirijo con mayor consideración con una costumbre cultural adquirida que es el tratar a las personas mayores por respeto por considerar que son los poseedores del conocimiento y autoridad dentro de la comunidad. A los “viejos”, como les llamo con cariño, siempre me dirijo como: Don, Señor, o Señora...

Nunca decidí personalmente como se debería realizar un proceso, aunque en ocasiones sugerí la conveniencia de utilizar algún material específico. Poco o casi nada tuve que ver directamente con los estudiantes y siempre estuve acompañado de los profesores que de ser necesario servían de mediadores.

Algunos estudiantes entablaron una relación con algo de proximidad, lo que, de alguna manera, facilitaba también la relación con un grupo más amplio de estudiantes porque servían de motivadores o mediadores en los distintos procesos.

Siempre estuve dándole seguimiento continuo a la evolución del proyecto, intercambiando ideas, experiencias, actitud que generalmente es apreciada por los coordinadores educativos ya que produce una sensación de seriedad en relación con el proyecto.

En cada escuela los métodos que los profesores utilizaron fueron diferentes.

En la EMEI trabajé directamente en el proyecto *Noite Lanternas Flutuantes* con profesoras de la institución al tiempo que ellas desarrollaban actividades diversas con los niños relacionadas con el proyecto. Acompañé y asistí a algunas actividades programadas por la Escuela, pero sin que tuviese ninguna relación directa con los niños. A la EMEI asisten niños de las cuatro islas y sus edades oscilan entre dos y cinco años.

Fueron las profesoras que plantearon la creación de una *tartaruga flutuante*, una especie lúdica de dinosaurio *tartaruga* que habitaba en el río y que desde un comienzo despertó la imaginación y compromiso de los niños con el proyecto. Con esta acción es posible constatar la importancia de: “dar más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.” (FONTCUBERTA, 2011).

Seguramente debido a la corta edad de los niños las directivas de la escuela mantienen una constante comunicación con los padres. Envían notificaciones diarias en un cuaderno destinado para ese efecto, realizan reuniones mensuales en las que se exige la presencia de cuando menos uno de los padres o acudiente y el cumplimiento de normas asociadas a la responsabilidad de los padres con los niños.

Según las directoras, en un principio se tenían algunas dificultades con un sector de los padres, quienes asocian la escuela a una guardería de niños que los exime de cualquier responsabilidad con sus hijos durante las horas de escuela.

Desde un inicio, las profesoras participantes de EMEI se apropiaron de la idea de evento acontecimiento y desarrollaron diversas y distintas actividades; varias de las cuales solo llegué a enterarme por casualidad.

Las profesoras diseñaban volantes e invitaciones (*cartais - convites*) a la *Noite das Lanternas Flutuantes* que hacían circular entre los padres de los estudiantes, pero que también en algunas ocasiones eran distribuidos por los niños y profesoras que recorrían algunas de las calles de la isla promocionando la asistencia y participación de la comunidad en el proyecto.

Realizaron videos promocionales que difundieron por las redes sociales, acciones performáticas lúdicas en el río y en algunos casos, registros fotográficos que luego compartían conmigo. De mi parte igualmente compartía los registros fotográficos de las diferentes actividades que realizábamos conjuntamente.

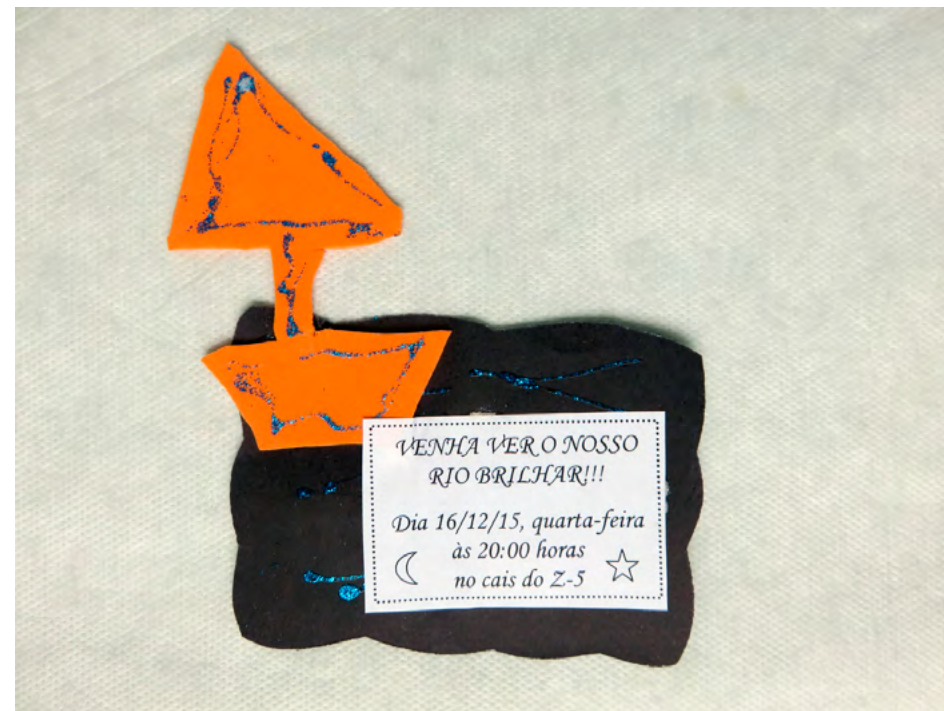


Fig. 9. Convite distribuido por los niños de la EMEI en las calles de la isla de la Pintada. Sin autora conocida.

Para trabajar en el proyecto, desde el inicio se acordó un día y hora de la semana en la que ordenadamente, incluso en momentos de fatiga y que el proyecto no avanzaba, la regularidad y constancia fueron determinantes para que el proyecto se fuese consolidando.

En la Escuela José María *Mabilde*, con la llegada de un nuevo director formado en sociología, se incentivaron todo tipo de prácticas culturales y deportivas que condujeran a un mayor intercambio de los estudiantes con la comunidad; no solo de la Isla de la Pintada, sino que buscaba involucrar también a los jóvenes de las otras islas. Igualmente se comenzaron a realizar actividades interinstitucionales con escuelas de todas las islas y de ser posibles actividades allende del territorio.

El profesor Edgar Quadros, aprovechando la coyuntura de las olimpiadas que se realizaron en Río de Janeiro en el año 2016, propuso la realización de unas olimpiadas en las que participaron jóvenes de varias instituciones escolares del *Arquipélago*. Este evento se realizó durante varios días en el mes de julio

y consiguió unir con actividades deportivas y juegos tradicionales locales las cuatro islas: *Do Pavão, Grande de los Marinheiros, das Flores, e Ilha da Pintada*.¹⁸⁵

A la Escuela Mabilde asisten fundamentalmente adolescentes con edades que oscilan entre los 10 y 15 años que viven en la zona sur de la Isla de la Pintada. Aquí presente algunas charlas en diferentes momentos y acompañé varias de las actividades que se realizaron primero para el proyecto *Noite das Lanternas Flutuantes* y luego para un nuevo evento acontecimiento titulado *Mboitata no rio Jacuí* que serán abordados mas adelante.

En la mayoría de las ocasiones que se realizó algún tipo de laboratorio de creación, el director de la escuela participaba activamente motivando ingentemente a los estudiantes en quienes se observa un notable aprecio por el profesor. Las actividades relacionadas al proyecto Lanternas Flutuantes fueron mediadas, organizadas y acompañadas por el profesor de educación artística y el profesor de música.

El director era lideraba todos los procesos en la escuela y con frecuencia en reuniones un poco informales discutíamos respecto de los procesos del proyecto, así como se hacían constantes evaluaciones de cómo avanza el proyecto y la participación de la comunidad escolar.

Con los profesores de educación artística y música, los encuentros fueron relativamente pocos ya que ellos, de manera autónoma, se apropiaron del proyecto realizando un trabajo que sumaba al proyecto sin que pudiese exactamente determinar cuál fue su magnitud. De lo que sí se tiene certeza es que fue fundamental e importante para la consolidación de los diferentes eventos acontecimientos que se sucedieron.

Luego de las inundaciones del 2016, se le propuso a un grupo de estudiantes pensar en realizar unas maquetas de casas que fuesen las adecuadas o mejor adaptadas a ese fenómeno natural que se repite todos los años durante los períodos de lluvia. Luego de algunas conversaciones y un paseo por los alrededores de la escuela buscando materiales de fácil acceso y que estuvieran a su alcance, materiales de desecho como botellas de plástico, maderas, cuerdas, cartones, comenzaron a realizar ocho maquetas¹⁸⁶ de casas flotantes que se tenía previsto pudiesen ser iluminadas con velas en el interior. Las maquetas fueron ubicadas sobre unas balsas hechas de botellas de plástico. Luego de realizar algunas pruebas de flotación se llevaron para ser colocadas en el río en el evento *Noite das Lanternas Flutuantes*.

Para ilustrar un poco una de las metodologías que usamos específicamente en este caso con el profesor de música se reseña este ejemplo. Para el evento

¹⁸⁵ A este evento que se extendió por dos semanas fui invitado para hacer un registro fotográfico de las diferentes actividades.

¹⁸⁶ Las maquetas realizadas por los estudiantes de la Escuela Mabilde tienen cierta similitud formal, aunque en escala diferente, con las cuatro variaciones de la obra *Dry toilet* y con la obra *Escola Rural* que presentó en la Bienal de São Paulo en 2006 la artista eslovena Marjetica Potrc.

acontecimiento *Mboitata no rio Jacuí* al profesor Daniel le comenté de manera somera cuál era la idea de acción que se realizaría en el río y le propuse si le gustaría organizar algunas músicas para tocar dentro de un barco en el centro del río. Sólo una vez más hablamos al respecto para saber cuál sería el barco en que él con sus estudiantes realizarían la acción musical.

En el grupo del programa Joven Aprendiz (Curso de Turismo Ecológico) trabajan dos educadores sociales para los hermanos Maristas, institución religiosa casi omnipresente en la ciudad de *Porto Alegre*. Estas personas viven en la Isla y su grado de compromiso y entrega con el trabajo educativo y social es bastante grande, compromiso exigido además por la institución para la que trabajan.

Este grupo realiza diferentes actividades relacionadas con el teatro y la música con un carácter eminentemente evangelizador de la religión católica. Dedicán algún tiempo al trabajo manual sembrando en una huerta de orgánicos que ellos mismos han organizado junto al lugar de clases y reuniones. Son valorizados especialmente los momentos de recolección de frutos que son consumidos colectivamente en el descanso de las horas de aula. Con el apoyo de los educadores sociales, quienes gozan de cierta autonomía, realizaron diversas actividades de apoyo a los dos eventos acontecimientos *Vagalumes no Jacuí* y *Mboitata no rio Jacuí*.

Con los jóvenes propuse realizar semanalmente durante cuatro horas diferentes actividades que incluían presentaciones de videos musicales, de mitos y leyendas de países hispanófonos, taller de cocina y la realización de pequeños montajes de teatro, todas en español, con el interés de que tuviesen una aproximación a esta lengua.

Teniendo en cuenta que los jóvenes escasamente, o no conocen el centro de la ciudad, los instructores organizan constantemente prácticas de campo en las que visitan algunos museos y sitios de interés. Participan de algunos eventos en la Pontificia Universidad Católica (PUC) lo que les permite tener contacto, aunque pasajero, con jóvenes de otros rincones de la ciudad.

De su lado los jóvenes con el salario que reciben, los fines de semana se aventuran al centro comercial Praia de Belas, en el que se encuentran jóvenes de diferentes sitios marginales de la ciudad. En este lugar que les seduce buscan aproximarse al sueño del consumo y capitalismo.

El programa Joven Aprendiz tiene como objetivo preparar a treinta jóvenes para su inserción en el mercado de trabajo. Los aprendices de entre 16 y 21 años son cuidadosamente seleccionados entre habitantes de las cuatro islas. Aunque la iniciativa de este programa es interesante, difícilmente logra su objetivo porque cuando los adolescentes llegan al programa ya han tenido un historial de precariedad y segregación difícil de ser superado. Es importante

anotar igualmente que treinta cupos es un número bastante reducido para las solicitudes que se postulan como candidatos a ser aceptados al programa formativo.

Los primeros meses de aprendizaje de un nuevo grupo requiere de mucho compromiso y paciencia por parte de los instructores. La formación es rígida para prevenir una posible y futura socialización terciaria¹⁸⁷; a los estudiantes del programa “Joven Aprendiz”, como medida extrema, se les amenaza de ser expulsados del programa. Amenaza que es bastante eficiente ya que la sola idea de perder el medio salario mensual que reciben por participar del programa, les hace considerar y reflexionar sobre cualquier comportamiento fuera de las normas.

Los jóvenes después de recibir el primer incentivo económico, se acostumbran rápidamente a los beneficios que les trae a ellos y sus familias este aporte de dinero, ya que anteriormente nunca han tenido acceso a recursos económicos parecidos.

Los jóvenes son llevados a una autorreflexión orientada por los educadores para enumerar algunas normas de convivencia que se tienen que seguir con atención, sin que se requiera de actitudes específicas de severidad, pero que buscan implementar una disciplina férrea durante las horas de clase: respeto, disciplina, comportamiento, cada uno cuida de sí mismo, conocer los límites, saber compartir, saber escuchar y oír, participar de las clases, no practicar o hacer bromas de mal gusto y ser coherente en el actuar, son palabras y normas que se encuentran escritos en colores llamativos, en un lugar importante y visible del salón de clases, que permiten recordar constantemente las directrices del curso; ambiente que recuerda el descrito por Loic Wacquant del *gym Woodlawn* en Chicago. (2002, p. 74).

Luego de un tiempo, teniendo en cuenta que ya era conocido entre algunos jóvenes y adolescentes; todos estudiantes, en ciertas ocasiones intercambiábamos saludos cordiales sin llegar nunca a entablar una relación especial con alguno.

Una práctica relevante como ejercicio pedagógico en la Isla de la Pintada, está relacionada con la realización del Carnaval en la Isla. Ballejos en su tesis sobre el *Estaleiro Mabilde* da cuenta del evento “*materializado no desfile da Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol realizado em 23 de janeiro de 2008, em homenagem à Maria José Frões Mabilde*” y que se constituye en un ejercicio pedagógico de mantener la memoria histórica de eventos locales.

Na noite do dia 23 de janeiro de 2008, por volta das dez horas da noite de um sábado, a Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol, na Ilha da Pintada, começa a evoluir na Avenida Getúlio Vargas, tendo como enredo de carnaval uma homenagem à

professora Maria José Mabilde. O samba-enredo, de autoria de Jair da Ilha e interpretado por Negra Bia.

Samba Maria José Mabilde:

Maria José Mabilde é professora imortal. Você fundou o nosso grupo escolar, e hoje a Pôr-do-Sol vai te exaltar, com alegria neste carnaval. (Refrão)

Foi no século passado, mil novecentos e dezesseis, que esta mulher abençoada, na Ilha da Pintada, fundou nosso grupo escolar.

Naquele tempo, era Escola Rural. Hoje é um jardim cultural, que faz nossa gente sonhar, viver, lutar e conquistar. E um futuro buscar, com dignidade.

Do be-a-bá até a pós-graduação, nossos alunos voaram, com asas de liberdade. Pequena luz que esta mulher acendeu. Lição de amor que valeu.

Canta comunidade... (Ballejos, 2009, p. 118).

Es importante señalar como práctica pedagógica la transmisión oral del conocimiento que realizan los pescadores con sus historias y la praxis de la pesca donde los jóvenes van aprendiendo los secretos del río, del viento, las temporadas de lluvia, las temporadas de pesca y veda, los tipos de redes, anzuelos, barcos, así como la limpieza y preparación del pescado para su comercialización.

El método que se utilizó para presentar el proyecto que luego se intituló como *Lanternas Flutuantes*; primero para los líderes comunitarios, posteriormente para los directores de escuelas, seguido de presentaciones para grupos de profesores, padres de familia y estudiantes fue la siguiente.

Para cada presentación utilizo una preparada específicamente para el observador a quien va dirigida, esto debido a que cada espectador tiene un interés diferente en relación con un proyecto cualquiera.

Las presentaciones siempre giran en torno a una idea central que es la construcción y preparación de una fiesta colectiva en la que es la misma comunidad quien debe ir construyendo esa fiesta de la que quiere participar.

Generalmente preparo una serie de imágenes cuidadosamente seleccionadas, de eventos anteriores, o imágenes encontradas en internet que de alguna manera reflejen cierta similitud con el entorno, el paisaje o espacio de la comunidad, en este caso de las islas y con las que las personas puedan sentir alguna familiaridad.

La idea es poder despertar en el auditorio la idea de que ese evento puede ser construido en este caso específico en las islas con los materiales y recursos que se cuentan a la mano. Las imágenes no representan un modelo a seguir sino muchos modelos que puedan sugerir la creación original de un

¹⁸⁷ Socialización terciaria como sinónimo de resocialización

evento o fiesta local sin tener que copiar a nadie, aunque es evidente que se pueden apropiar ideas de esas otras experiencias vividas en otros lugares.

Walter Benjamin ya afirmaba: “Un rasgo característico de muchos narradores natos es su sentido práctico”. (1996, p. 200). Y, abundaba: “lo que el narrador cuenta o relata lo saca de sus experiencias o de las experiencias narradas por otros y las incorpora a las experiencias de quienes escuchan” (Ibid, p. 201)

En las imágenes que presento se puede ver que las personas del común son actores, participantes protagonistas de la fiesta, acción o evento en que se encuentran participando.

Es así que preparo cada vez una narrativa visual que en el caso específico del proyecto presentado para los habitantes de las islas se basó en un conjunto de imágenes en la que aparecen representados.

Los Uros, pueblo que construye sus casas flotantes en totorá, casas que como balsas están a la deriva para donde las lleve el viento sobre las aguas del Lago Titicaca, entre Bolivia y Perú. Estas casas y construcciones son de una gran belleza y los colores, tanto de la totorá como de los tejidos indígenas, hacen contraste con el color azul oscuro y profundo del lago. El hecho de que las casas vayan a la deriva, cuestionan el hecho de pertenencia a un estado nación.

De África, presente algunas imágenes de ataúdes fantásticos de Kane Kwei, obras de arte efímero presentados como creaciones contemporáneas de arte Africano que adquirieron visibilidad en Occidente con la exposición *le Magiciens de la Terre*.¹⁸⁸

Fotografías de la construcción y obra ya terminada de la Escuela Flotante de *Makoko*¹⁸⁹ levantada en una favela densamente poblada de la ciudad de Lagos en Nigeria. Obra del arquitecto Kunlé Adeyemi.

Imágenes del festival de *lanternas Tooro Nagashi* de la ciudad de Nagasaki en Japón, que recuerdan los muertos del bombardeo atómico de la segunda guerra mundial.¹⁹⁰

Fotografías de botes de fiesta de río Nilo en Egipto, de las trajineras ricamente decoradas de Xochimilco en la ciudad de México; del Festival de barquiños flotantes de Loi Krathong en Tailandia y de la Fiesta de las Luces o Diwali que celebra la entrada del nuevo año hindú.

Con frecuencia utilizo también imágenes de registro de eventos - acontecimientos realizados con comunidades en el Departamento del Tolima

en Colombia: Instalación Lumínica, Luz y Color en Ambalema (diciembre -2012), Luciernagas UT en Ibagué (diciembre - 2013) y la Balsada en Ambalema (diciembre 2013).

Para este proyecto se hizo una recopilación de imágenes de balsas fabricadas con botellas PET y otros materiales de desecho que fueron utilizadas en los diferentes archivos de presentación del proyecto.

El archivo fotográfico que se presenta a manera de narrativa para cada grupo específico, posee las imágenes de un mundo global en el cual se reflejan algunas similitudes con lo local. El contenido visual de estas imágenes se distancia de esa idea de falsa homogenización que se promueve con la mundialización de algunos lugares, objetos y marcas comerciales.

Las imágenes son de fácil acceso, están ahí, en los inmensos bancos de imágenes que circulan por internet, de autores anónimos y son de dominio público, aunque son poco difundidas o conocidas. Imágenes que iconográficamente pueden transportar a otros lugares distantes y aproximarnos a otros grupos sociales con una facilidad que, sin embargo, no es practicada.

Estas imágenes que se presentan de alguna manera buscan sorprender al espectador, llamar su atención para invitarlo a hacer parte de un viaje en el que, desde el comienzo, deja de ser un espectador para empezar a hacer parte de una historia que se va a construir colectivamente.

Las imágenes no solo no son ampliamente difundidas, tampoco son registros de grupos sociales homogéneos o estereotipados. En ningún momento se pretende mostrar un modelo estándar con pocas variaciones, sino más bien una amplia diversidad de posibilidades de abordar una idea. Se pretende deslegitimar cualquier discurso de originalidad reservado a los artistas, o a actores del mundillo del arte favoreciendo cualquier práctica apropiacionista. (FONTCUBERTA, 2011).

En estas presentaciones aparecen también imágenes que son propuestas lúdicas de solución a un problema global que puede ser palpable localmente. La construcción de balsas en botellas PET y material de desecho en diferentes partes del mundo, hace que la comunidad de las islas se identifique inmediatamente con esas geografías distantes, ya que sus habitantes están habituadas a los barcos y paisajes algo similares que hacen parte de su vida cotidiana.

Las imágenes reflejan o exhiben un trabajo u objeto realizado por las mismas personas de las comunidades donde son tomadas. Nada tienen que ver con la idea de ser una obra o espectáculo creados por otros para que las personas observen pasivamente.

188 Atelier kane kwai: http://www.wikiwand.com/fr/Atelier_Kane_Kwei

189 <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-240368/escuela-flotante-en-makoko-nle-architects>

190 La colonia japonesa en Brasil celebra para el día de los finados un festival de *lanternas* en la ciudad de Registro. Estado de São Paulo.

Desde el momento en que se comienza a presentar un proyecto, es posible observar si la comunidad en su conjunto se interesa por participar de este, en el que se enfatiza que no hay nada de compensación material a cambio y que, por el contrario, sugiere una serie de retos e inconvenientes que se tendrán que superar para construir un momento que, desde la presentación de ese proyecto, ya imagina como suyo y dentro de él.

Para los tres diferentes eventos acontecimientos que se realizaron en la isla de la Pintada: *Noite das Lanternas Flutuantes*, *Vagalumes no Jacuí* y *Mboitató no rio Jacuí*¹⁹¹, se diseñaron invitaciones distintas a las que las profesoras de la EMEI crearon para la comunidad, con el objetivo de ser utilizadas en una red social para informar e invitar a la comunidad académica del Instituto de Artes da UFRGS.¹⁹²

Estas invitaciones, así como otras diseñadas¹⁹³ con ocasión de las aulas flutuantes, responden a un interés de informar sin insistir, ni invitar pertinazmente a un público especializado. La realización de estos eventos acontecimientos con los que se terminan distintas etapas de un proyecto, no persiguen ningún interés comercial o de legitimación y reconocimiento dentro del campo del arte, motivo por el cual son ausentes las acciones publicitarias que se puedan asociar a una campaña de mercadotecnia.

Las invitaciones diseñadas son impresas a cuatro o máximo ocho ejemplares, con la intención de distribuir las entre las escuelas y grupos participantes como documento de registro de un evento específico.



*

191 Los eventos acontecimientos *Vagalumes no Jacuí* y *Mboitata no rio Jacuí* serán abordados en este texto un poco más adelante.

192 PPGAV - IA - UFRGS. <https://www.facebook.com/groups/234469973312537/>

193 Todo material de diseño gráfico o editorial que hace parte de este proyecto es realizado por Marcela Morado Bahena doctoranda del Instituto de Artes – PPGAV – UFRGS.

VAL 04/11/15 L1500?
FAB 04/05/15 07:09



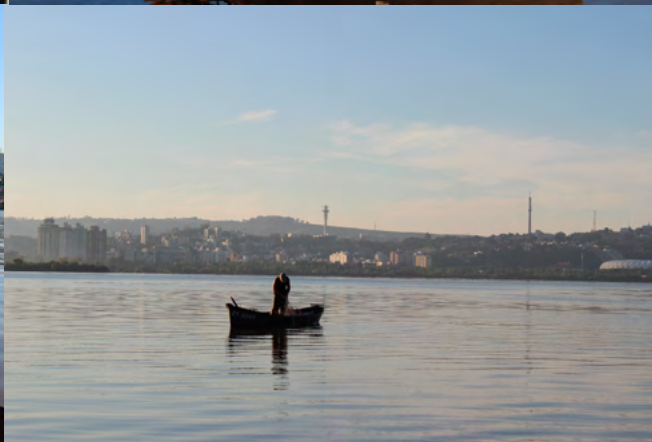
4.5

La fotografía en el proyecto Lanternas Flutuantes

En la actualidad la utilización masiva de aparatos de tecnología digital, facilita y propicia la producción abundante de imágenes de la vida cotidiana hasta en sus más banales detalles. Constantemente las personas son fotografiadas incluso en los más intrascendentes momentos, a tal punto que ser sujeto de una fotografía se ha vuelto una acción anodina e insustancial.

En diversos sectores populares de algunos sitios de América Latina, a las personas les gusta ser fotografiadas. Parece que, como modelo u objetivo de una fotografía, la persona sintiera una pequeña fascinación por ser el centro de una mirada que reconoce su individualidad.

Exceptuando a algunos grupos sociales de la élite y a otros ligados al crimen organizado, las personas no manifiestan un rechazo expreso por ser fotografiadas. Entre la élite hay un celo sobre el derecho a la imagen, por el interés de vedar cualquier acceso a la privacidad y debido a que la imagen personal puede ser fuente de lucro económico o capital simbólico. Entre el crimen organizado, existe un rechazo palpable a ser fotografiado por cuestiones de seguridad y porque sus acciones se realizan con la intención de ser mantenidas en la clandestinidad. Esto como consecuencia de que la fotografía popularmente puede ser presentada como evidencia y registro de un hecho real.



Es importante tener en cuenta que la fotografía que se practicó hasta hace poco tiempo en varios países de Hispanoamérica por los “fotógrafos de pueblo”, de “plazas públicas” o “fotógrafos ambulantes”, es muy distante y nada tiene que ver con la fotografía artística, heroica, racional y elitista impuesta como modelo desde Francia y Estados Unidos durante el siglo XX.

La prolífica literatura sobre historia, crítica y teoría sobre la imagen fotográfica, corresponde entonces al desarrollo de la fotografía en esas regiones hegemónicas y casi nada con las fotografías locales nacionales. Algo de esa abundante literatura es la que ha influenciado, estimulado y definido los parámetros sobre la que se ha practicado de manera marginal, la conocida como: “fotografía artística.”

La fotografía practicada en el desarrollo de este trabajo, no tiene ningún interés de crear algún discurso o teoría sobre la imagen fotográfica. El ejercicio de fotografiar es más bien semejante al descrito por Fals Borda, quien afirma cómo la utilización de una cámara fotográfica rompió el hielo con muchas de las personas donde desarrollaba su trabajo de campo, hecho que le facilitó un mayor acercamiento con diferentes personas de la comunidad, hasta llegar a convertirse en el “fotógrafo” al interior de una comunidad campesina en la vereda de Saucio en el municipio de Chocontá, ubicado en el altiplano cundiboyasense en el centro de Colombia. (1978, p. 312).

Desde las primeras prácticas artísticas colectivas realizadas a principios de los años 80, he utilizado la fotografía como técnica de registro y recurso mnemotécnico de eventos y acontecimientos. Las imágenes invariablemente fueron realizadas por alguien invitado, o por mí, siempre intentando cuidar la calidad de la imagen¹⁹⁴, mismas que debían ser ágilmente pensadas teniendo en cuenta las dificultades que implicaban los altos costos de producción de cada imagen antes del uso de la fotografía digital.

El uso constante de una cámara fotográfica con personas de diferentes comunidades, permitió con el transcurso del tiempo, alcanzar cierta invisibilidad del aparato fotográfico, a la vez que lograba cierta proximidad o empatía con la persona fotografiada, lo que posibilitaba la realización de retratos en actitudes relajadas y sin tensión, logrando que la persona “modelo” no se sintiera observada o escudriñada.

En las islas del *Barrío Arquipélago* en *Porto Alegre*, luego de preguntarles a algunos de los líderes locales si era posible hacer fotografías durante las fiestas que realizaba la comunidad, comencé a hacer fotos de periodismo, utilizando una cámara digital de pequeño formato y buena resolución, lo que permite hacer fotografías con cierta manualidad y discreción; sin pretender hacerlas clandestinamente. Ocasionalmente, por comodidad y versatilidad, durante las

¹⁹⁴ Por calidad de la imagen entiendo una imagen lisible, enfocada, que el color sea semejante al del objeto fotografiado y que el encuadre y composición sean equilibrados en términos clásicos.

fiestas o eventos públicos utilicé una cámara digital de mayor formato, con un lente que permitía realizar imágenes desde una distancia más considerable.

El fotografiar no fue una actividad reservada para el artista; como afirma Foncuberta: “Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal.” (2011).

Durante la realización del proyecto, en ciertas ocasiones, los participantes de la comunidad me pasaron algunas imágenes que habían realizado de procesos, acciones o momentos que consideraban importantes para el proyecto, imágenes que fueron realizadas esencialmente con teléfonos celulares. En determinados momentos, que no me era posible desarrollar dos actividades al mismo tiempo, le solicité a alguien que quisiese realizar las fotos. También en algunas ocasiones, personas de la comunidad me pidieron la cámara utilizándola de manera autónoma para fotografiar lo que consideraban importante o interesante.

Los nuevos aparatos tecnológicos están fabricados para hacer automáticamente los ajustes necesarios para que una fotografía sea de calidad e incluso sea editada y corregida por el autor en el mismo momento de la toma.¹⁹⁵ El fotógrafo ha dejado de ser alguien especialista que se dedica a una actividad artística profesional, para convertirse en un aficionado usuario – fotógrafo de medios electrónicos.

En las PAPC el hacer fotografías y la utilización de un aparato fotográfico, no es una acción exclusiva o que tenga un carácter jerárquico dentro del grupo de personas que participan del proyecto, por tanto, la acción fotográfica no tiene en ningún momento la intención de ser utilizada como herramienta para observar o “etnografiar” a alguien con una visión etnocéntrica.

Las fotografías se realizaron siempre de manera abierta y horizontal, por lo que, en alguna ocasión esporádica cuando alguien de la comunidad manifestó abiertamente que no le gustaría que se realizaran fotografías de un momento o acción específica, así se hizo. Personalmente, en escasas ocasiones decidí no utilizar la cámara debido a la situación íntima de la comunidad, o por considerar que podría poner en riesgo la seguridad personal.

Con todo el material gráfico realizado y recolectado se fue confeccionando un archivo fotográfico organizado fundamentalmente por fechas y temas de realización. Desde el comienzo los archivos estuvieron a disposición para quien los solicitara, nunca pregunté: ¿Cuál sería el uso que se le daría a las imágenes? Algunas personas las han utilizado como testimonio de las actividades realizadas en las escuelas, algunas otras han sido exhibidas transitoriamente en las redes sociales como imagen de perfil y un buen número reposan como recuerdos olvidados en una carpeta perdida y abandonada de los archivos de un ya viejo computador, o como describe Fontcuberta:

¹⁹⁵ “Del síndrome Hong Kong aprendemos que hoy la urgencia de la imagen por existir, prevalece sobre las cualidades mismas de la imagen.” (FONCUBERTA, 2011).

Se privilegia en definitiva una cultura que socializa la autoría o que simplemente la sube a las nubes para ponerla al servicio de quien la necesite. ¡Bienvenidos pues al mundo de la fotografía 2.0! (Ibíd.).

En el párrafo 9º de su Decálogo Posfotográfico abunda: “En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer”. (Ibíd.).

Las fotografías que hacen parte de este documento de tesis, fueron organizadas de manera general, teniendo en cuenta una relación formal en el sentido estético, con un interés pedagógico. Constituyen una narrativa paralela, pero diferente al texto que se desarrolla en relación con los procesos realizados dentro del proyecto: *Lanternas Flutuantes*.

El archivo fotográfico y la forma como está organizado, no pretende hacer una exaltación o apología de estereotipos de una situación social y/o económica. Tampoco se pretende hacer una victimización de un grupo social específico, práctica, por cierto, bastante habitual entre los adeptos de los sistemas institucionales del arte. En este trabajo la fotografía no tiene ningún carácter propagandista o la intención de hacer pasar un mensaje cualquiera. Roberta Smith a propósito de la Bienal del *Whitney Museum of American Art*, afirmaba en su texto: “Una bienal con conciencia social”.

Es interesante que la mayoría de los trabajos menos políticos en la Bienal son hechos por hombres blancos. La desafortunada impresión creada es que para tener éxito, el arte de los artistas y las mujeres de minorías debe de estar estrechamente ligada a su situación personal, de preferencia a su sentido de victimización. (SMITH, 2013)

El archivo no se presenta como un panorama estetizado de una realidad y tampoco pretende hacer una denuncia o toma de posición *engagé* de la realidad documentada. La acumulación de instantes; imágenes de una realidad que quiere mostrar un entorno social, político, económico, ambiental, que está ahí puesto y del que la imagen fotográfica es un testimonio que, como tal, se torna político.

Por la acumulación de imágenes presentadas se deja de lado la posibilidad de hacer pasar un mensaje directo, cualquiera que él sea, pero se gana en la posibilidad de presentar y evidenciar una importante cantidad de situaciones con las que se pueden documentar entornos y momentos distintos de una realidad.



4.6

Interacción: intercambio de saberes

En el Barrio *Arquipélago* hay ocho instituciones educativas de diferentes niveles de enseñanza, administradas por distintas organizaciones gubernamentales, religiosas y privadas. En la Isla de la Pintada se encuentran las Escuelas: *Estadual de Ensino Médio* Almirante Barroso y la *Estadual de Ensino Fundamental* María José Mabilde. En la Isla de las Flores se encuentra la *Escola Estadual Ensino Fundamental* Oscar Schmitt y en la isla Grande dos Marinheiros la *Escola Estadual de Ensino Fundamental* Alvarenga Peixoto.

Dedicadas a la educación infantil se encuentran la *Escola Marista de Educação Infantil Tia Jussara* en la isla Grande dos Marinheiros, la *Escola de Educação Infantil Abrasce Ilha do Pavão creche* que atiende niños de la *Isla do Pavão* e *Isla Grande dos Marinheiros*; es administrada por la *Associação Brasileira de Assistência Social, Cultural, Educacional Restauração - ABRASCE*, la *Escola Municipal de Ensino Infantil Ilha da Pintada* que recibe niños de todas las Islas, El *Centro Social Marista Aparecida das Aguas* que trabaja con niños y adolescentes de la *Ilha Grande dos Marinheiros* e *Ilha do Pavão*. En la isla de la Pintada se encuentra la única institución privada: la *Escola de Ensino Fundamental Turma do Barulho*.

En la Isla de la Pintada específicamente se realizan diferentes formas de educación formal y otras alternativas o no formales, dirigidas a las nuevas generaciones de habitantes locales. Los diferentes procesos educativos están



encaminados a niños desde la primera infancia (dos años) hasta jóvenes que alcanzan aproximadamente la edad de 18 años. En este proceso participan instituciones de tipo privado y público (escuelas), que tienen una relación directa o que siguen los parámetros determinados por el Estado, organizaciones civiles locales (escuela de samba y *bloco* de carnaval), organizaciones privadas religiosas en convenio con el Estado y las de transmisión oral, especialmente las relacionadas con la pesca artesanal que es realizada por los familiares de mayor edad y una más general y aún menos formal en la que se conocen las normas y códigos de comportamiento, ejercidos por la comunidad.

La gran mayoría de niños y jóvenes van a las instituciones públicas; sin embargo, algunos padres que cuentan con recursos económicos un poco más altos que sus vecinos, matriculan a sus niños en la escuela privada de la Isla buscando proporcionarles otras posibilidades para un futuro mejor, con el objetivo de que se vayan distanciando del resto de los niños de menos recursos económicos. En esta escuela se garantiza la continuidad en los calendarios escolares, incluso casi durante los períodos de *enchentes*. Para su funcionamiento no está sujeta al vaivén de los presupuestos y burocracias de los que sí dependen las escuelas públicas.

Los directores de dos de las escuelas municipales que están en la Isla con formación en humanidades, egresados de la universidad pública más importante del estado, tienen como objetivo intentar construir una sociedad más justa y mejor. Están convencidos que la Educación formal es el camino a seguir para que la mayoría de las personas tengan acceso a una vida más equitativa. Tienen como compromiso personal, trabajar utilizando las instituciones estatales con ese objetivo y pasan buena parte del tiempo gestionando recursos para intentar cumplir con este eje misional.

En estas escuelas es visible el interés que se tiene de trabajar en la construcción de una identidad de nación, se incentivan valores patrióticos y sentido de pertenencia a un territorio que reconocen como el propio. Un profesor comenta, que algunas de las actividades escolares que se realizan son una herencia de la historia relativamente reciente que vivió el país entre los años 1964 y 1985.

En este proceso los directores son acompañados por algunos pocos profesores que tienen un gusto y compromiso personal con la enseñanza en instituciones educativas públicas. Y una más amplia mayoría de instructores que participan de los diferentes procesos o actividades escolares esenciales, ya que su vinculación con las instituciones educativas, tiene como objetivo el satisfacer una necesidad estrictamente laboral.

El compromiso personal con la construcción de una sociedad diferente es la que permite que este reducido grupo de educadores ligados a las instituciones escolares públicas de la Isla, se envuelvan, estén creando y participen de

actividades que puedan contribuir al desarrollo del «capital cultural» primero de los estudiantes y luego de toda la comunidad. Considero que es importante anotar que ninguno de estos educadores vive en las Islas, aunque evidentemente pasan la mayor parte de su tiempo dentro del territorio.

En noviembre de 2014 comenzó a funcionar en la Isla de la Pintada el programa “Joven Aprendiz”, producto de un convenio firmado entre el *Governo Federal*, la *Rede Marista*, *Banrisul* e la *igreja Nossa Senhora da Boa Viagem* que ofrece el espacio físico para impartir las aulas. Este programa oferta el curso de Turismo Ecológico para jóvenes adolescentes habitantes de las Islas. Su objetivo es aproximar y preparar a 30 jóvenes para el mercado laboral de servicios, con una bolsa de estudio que consiste en medio salario mínimo por estudiante.

Como educación no formal actúa la Escuela de Samba *Unidos Pôr do Sol* que dedica sus esfuerzos a actividades que propician la búsqueda de la inclusión social de jóvenes, fomentar valores como la disciplina, el respeto y la constancia, así como a elevar la autoestima y reconocimiento de sus participantes dentro de la comunidad. Es incisivo un discurso que busca “distanciar a los jóvenes del consumo de drogas y alcohol.”¹⁹⁶

La escuela de Samba hace parte de AFROSOL, una asociación legalmente constituida y ampliamente reconocida entre los habitantes de las Islas y en otros barrios de la ciudad, que dedica buena parte de sus actividades al rescate *engagé* de la memoria colectiva de diferentes eventos y acontecimientos ocurridos en las islas y otros que van más allá sobre la historia nacional con alto sentido de pertenencia nacional.¹⁹⁷

Colaí Movimento de Cultura es una Organización no Gubernamental, que actúa en las islas, reúne a jóvenes habitantes que realizan constantemente actividades culturales, musicales y deportivas en las que se fomenta la tolerancia y la convivencia entre los jóvenes de las Islas.¹⁹⁸

Este mensaje que circuló en las redes sociales locales luego de una jornada de juegos de fútbol de salón ejemplifica una modalidad de hacer pasar un mensaje con carácter formativo: “*Às vezes o que importa gurizada não é como comemoramos as vitórias, mas sim como reagimos e superamos as derrotas. Isso faz toda diferença gurizada. Bola para frente.*”

¹⁹⁶ A Associação Escola de Samba Unidos do Pôr do Sol organizó: *El carnaval comunitário nas Ilhas, o evento para o Dia da consciência Negra, Oficinas de Percussão*. Fonte: *A voz da comunidade. Plano de Investimentos e Serviços 2016 – 2017. Orçamento Participativo. Prefeitura de Porto Alegre. Novembro de 2016. Pág 83.*

¹⁹⁷ AFROSOL organizó *a Semana do Arquipélago e, a Festa da Nossa Senhora do Navegantes na Ilha da Pintada*. (Ibíd., p. 83).

¹⁹⁸ *O Movimento Colaí organizó: Atividades culturais e artísticas na Praça Salomão Pires Abrahão na Ilha da Pintada, Oficina de percussão, Cinema comunitário trimestral nas Ilhas, oficina de violão*. (Ibíd., p. 84).

El 14 de diciembre Del 2017 publicaron el siguiente mensaje que deja ver otro aspecto del trabajo y las actividades sociales que realizan con la comunidad, en este caso las actividades relacionadas a la participación en la celebración del carnaval en las islas.

~~~ATENÇÃO~~~

¡Família!

*Colaí Movimento de Cultura informa que teremos reunião para organizar e buscar recursos devido ao furto dos nossos instrumentos e garantir nossa participação no carnaval comunitário da nossa querida Ilha da Pintada.*

*Músicos fiquem espertos pois vamos marca a reunião no melhor horário para todos.*

*É muito importante a presença e a participação de todos da família Bloco Colaí na Avenida.*

Vamoooooooo<sup>199</sup>

La Cooperativa de pescadores Z5 realiza constantemente actividades dirigidas especialmente a visitantes de las islas, relacionadas con la historia de local recurriendo a la tradición oral. Organiza igualmente algunas actividades y eventos relacionados con la tradición y la memoria, entre los habitantes de la Isla.<sup>200</sup>

A la entrada de la *Colônia* tenían una hoja impresa que daba la bienvenida a los pescadores con el siguiente texto y deja clara su posición frente a otros tipos de conocimiento.

*Se algum dia lhe disser  
Que seu trabalho não é de um profissional  
Lembre-se  
Armadores construíram a Arca de Noé  
E profissionais o Titanic*

<sup>199</sup> <https://www.facebook.com/colaicultural/photos/a7546108845534051073741847.608932452454583/1911441528870329/?type=3&theater>

<sup>200</sup> *La Colônia de Pescadores Z-5 organizó: la festa do Natal para 1500 crianças das ilhas e a Feira do Peixe*. (Ibíd., p. 84).

En general, las organizaciones locales promueven actividades culturales y deportivas en las que se promueven la solidaridad y el sentido de pertinencia entre los vecinos.<sup>201</sup> No están exentas algunas actividades bastante visibles que mantienen y fomentan prácticas paternalistas con un interés evidentemente político.

La trasmisión de saberes de una generación para otra, es una constante entre las personas que se dedican a actividades artesanales relacionadas con la pesca. Este conocimiento acumulado del entorno, el paisaje, el ambiente y la geografía se practica y transmite de manera oral, confundándose con la vida cotidiana de sus actores. Los objetos que acompañan y hacen parte de la vida cotidiana de los pescadores, a los ojos de visitante foráneo, parecen simples y banales; sin embargo, son extremadamente complejos tanto en su funcionamiento como en su elaboración. (RODRIGUES, 1981).

Esta situación evidentemente no sucede solo en grupos sociales objeto de estudio de los académicos e intelectuales como lo señala Rodrigues:

A educação existe onde não há a escola e por toda parte podem haver redes e estruturas sociais de transferência de saber de uma geração a outra, onde ainda não foi sequer criada a sombra de algum modelo de ensino formal e centralizado. Porque a educação aprende com o homem a continuar o trabalho da vida. (1981, p. 13).

Sino que también se vive en absolutamente todos los grupos sociales, independiente de su grado académico. Por ejemplo, solo habría que preguntarle a un joven que vive en cualquier barrio de *Porto Alegre*, independientemente de su nivel de formación, si tiene idea cómo se hace un churrasco.

Este conocimiento bastante especializado a los ojos de cualquier foráneo no alcanza a ser siquiera una competencia para un joven gaúcho, y sin embargo, en algunos casos puede llegar incluso a ser un examen de sus capacidades para construir una familia.

Es indudable que, si algún pescador de las Islas tiene que ir a uno de los campus universitarios de la ciudad, seguramente en ese ambiente se sentirá totalmente perdido, pero, es cierto también, que cualquier académico que se encuentre en un barco en la mitad del río, tampoco sabrá muy claramente qué ha de hacer.

Durante el verano, a mediados de enero y para descasar de sus labores de pesca, Luciano me invitó a ir a pescar con unos amigos que viven en tierra

201 No aparecen reseñadas en este informe de la Prefectura, las actividades relacionadas con el día del pescador, organizada por la Colonia de Pescadores Z-5. Aparece también organizada por la Cooperativa dos pescadores Z-5 la *Festa do Dia da Criança no dia 12 de outubro nas Ilhas para 1500 crianças*. (Ibíd.).

firme por los lados de Canoas. Llegué temprano a la hora que me había indicado. Yo lo veía yendo y viniendo con mucha calma, parecía que no estaba haciendo nada. Después de pasado un lapso de tiempo y por una de esas manías que se cogen en la ciudad, le pregunté: ¿Qué hora era? Entonces me respondió con cierta certeza: “No sé. *Tem presa?*” No! noooo... me apresure a responder. La verdad, me sentí un poco ridículo haciendo esa pregunta sin sentido. Las nociones de tiempo son tan diferentes en esos dos ambientes: el del casco urbano de la ciudad y el de las aglomeraciones urbanas en las islas separados solo por el río.

Después de un buen tiempo y cuando parecía que había terminado de juntar algunos objetos, empecé a armar unos pequeños anzuelos que sacó de una pequeña caja, atados con un fino nylon a unas, también pequeñas, pero pesadas piedras y luego, a unas medianas botellas de plástico que harían las veces de flotadores. Me explicó una tarea y luego me dijo: tenemos que armar treinta anzuelos... Ahora va a aprender a ser pescador.

Pasadas casi dos horas finalmente llegaron dos camionetas con cuatro adultos y dos jóvenes. En un par de minutos, subieron bastantes objetos al barco; cañas de pescar, una churrasquera, carbón, cerveza y todos los anzuelos que habíamos preparado. En menos de nada salimos hacia la mitad del lago. Ahí a cierta distancia del Gasómetro, casi para empezar, en medio del lago prendieron fuego en la churrasquera que estaba en la mitad del barco para azar *linguizas* diferentes.

Varios de los asistentes se aventuraron como pescadores aficionados, a tirar los anzuelos lo más lejos posible sin tener realmente el interés de pescar algo. Luciano me pasó uno de los anzuelos para que yo lo tirara. En medio del barco, sentía que todo me incomodaba, no conseguía hacer girar el anzuelo con comodidad para lanzarlo lo más distante posible.

Algo debí hacer mal porque el anzuelo se fue a clavar en mi dedo corazón. El dolor es realmente intenso, alguna vez había escuchado que los anzuelos están fabricados de acero y por eso no dejan casi sangrar. No sé muy bien cómo, pero allí comprobé que era cierto. Ese anzuelo agarró el dedo de tal manera que no había forma de sacarlo por ninguno de los dos lados, ni por la punta ni por la cabeza. Luciano intentó jalarlo para sacarlo, pero la parte del anzuelo que se llama muerte no dejaba extraerlo ni desgarrando la carne del dedo. Con certeza dijo: “No sé qué hacer... Duele?” ... Y se quedó pensativo. La verdad, ya no dolía, parecía que el dedo se había dormido y estaba insensible. Uno de los visitantes me pasó una pequeña tapa con un poco de *cachaça* y me dijo: “échese ahí, pero no hay más”. Él no iba a desperdiciar su bebida en dolores y menos ajenos.

Luego, me pasaron un *sandwich* de *linguiza* con pan. “A ver si se le olvida...” dijeron en medio de sonrisas. Veía a Luciano un poco preocupado. Yo, sinceramente no sabía qué hacer, me imaginé en un hospital haciendo una

pequeña cirugía para extraer el anzuelo. Después de un rato, Luciano se acercó decidido; con unas pinzas de punta cogió el dedo e hizo pasar todo el anzuelo por entre la herida, al final dio un tirón para que el ojal o paleta atravesara toda la herida. Fue un dolor seco. El dedo duró como una semana hinchado, pero luego que salió con cierta risa nerviosa y un poco de humor, dije: creo que no sirvo para pescador y es que realmente no es fácil, ni simple, como podría parecer.

Esta situación, como experiencia, propicia la reflexión sobre quién y cómo se determinan las jerarquías de los diferentes conocimientos y saberes; jerarquización que tienen como objetivo principal el legitimar a los poseedores de un determinado conocimiento.

La realización de unas PAPC en las que se involucra el río como el lugar y espacio epicentro donde se va a desarrollar un evento acontecimiento cualquiera, hace visible un dilema ético al que se ve confrontado el artista como detentor de un conocimiento específico: ¿Cuál conocimiento es más importante? El que plantea una idea inicial, pero no sabe cómo desarrollarla, o el que la interpreta y sabe además como desenvolverla.

Con la realización de prácticas artísticas comunitarias es posible que los artistas propongan y asuman otra forma de actuar en su relación con las comunidades, en las que se tenga en cuenta el entorno social y ambiental específico a cada grupo social y natural como ya lo sugirió Lucy Lippard.

los artistas deberían ser capaces de proporcionar una nueva vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza que tiene la cultura dominante, con el fin de reinstaurar las dimensiones mítica y cultural de la experiencia “pública” y, al mismo tiempo, hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar. Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales y cinestéticas a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes. Podemos aprender mucho de las culturas llamadas de una forma irónica “primitivas”, entre otras cosas a comprendernos a nosotros mismos como parte de la naturaleza, interdependientes con el resto de ella: porque la naturaleza lo incluye todo, incluso a la tecnología, creada por los humanos, que son parte de la naturaleza. (2001, p. 70).

Al realizar PAPC se plantea la necesidad de hacer y construir colectivamente con el objetivo de colocar las ideas, aportes, conocimientos y saberes en un espacio común para alcanzar o consolidar un objetivo propuesto, evitando que haya un protagonismo individual preponderante.

Es evidente que este proceso implica complejos procesos de negociación y conversas y no tiene como objetivo romantizar la idea de comunidad como un espacio idílico desprovisto de problemas e inconvenientes donde un grupo de personas y redes se encuentran para alcanzar un objetivo común.

Incluso, los encuentros mismos pueden no ser reuniones de toda una colectividad, sino encuentros con sectores de la colectividad, pero que trabajan con la idea de construir colectivamente. Aquí, el artista funciona como un mediador, tejedor que con los aportes de cada actor protagonista va propiciando y facilitando la construcción del objetivo común hasta alcanzar la realización de una obra de arte envolvente.

Al hacer visible y discutir con todos los actores protagonistas el camino recorrido, los diferentes procesos de negociación y posibles conexiones, se busca incentivar que los actores de la comunidad discutan sobre la metodología, procedimientos, fases de transformación y evolución del proyecto, de tal manera que, posteriormente, puedan desenvolver de manera autónoma cualquier otro proyecto de este tipo.

Lucy Lippard recordó, sin que haya cambiado mucho, la relación y actitudes frecuentes de los artistas que realizan prácticas colaborativas con comunidades dentro de los sistemas institucionales de arte

Uno de los problemas más acuciantes del nuevo género de arte público a saber, la necesidad y a menudo inexistente vinculación y colaboración íntima, participativa entre artista y comunidad, que a menudo se reduce a una mera transmisión de datos informativos, históricos... Sin más trascendencia; la necesidad de que estos procesos de colaboración iniciados por el trabajo en común del artista y comunidad sean realmente trabajos enfocados hacia su autogestión. Con una clara proyección de futuro, llegando a convertirse en herramientas de trabajo apropiadas por la comunidad más que en proyectos que cumplen con la omnipresente necesidad de novedad del mundo establecido del arte, convirtiéndose en muchos casos, en actos o montajes del saber acomodaticio y oportunista del artista “comprometido” de moda.<sup>202</sup> (Ibíd., p. 67).

202 El artista Nicolás Floc'h participa del proyecto: *Nouveaux Commanditaires* en el barrio Lo Espejo en Santiago de Chile en el 2008, con la obra el Gran trueque, la mediación de Anastassia Makridou -Bretonneau, y Verónica Vallejos. La obra fue encargada al Centro cultural Matucana 100 y la ONG “Un techo para Chile.” Disponible en <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/94/>

Como un aspecto fundamental dentro del desarrollo del proyecto: *Lanternas Flutuantes* y teniendo en cuenta que: “[...] *nosso meio de análise está de certa maneira atrasado em relação à nova realidade. Somos prisioneros da Universidade, porque supomos que ela contém os anéis de mudança intelectual.*” (SANTOS, 1986, p. 21). Se pensó en realizar experiencias de intercambio de saberes entre diferentes actores participantes del proyecto.

Con el propósito de desjerarquizar saberes que habitualmente no se juntan en el campo del arte, con la Dra María Ivone dos Santos nos propusimos realizar una práctica de campo en el marco de la disciplina: “*Laboratório da Linguagem Tridimensional*” que orienta en el Instituto de Artes. Esta práctica preveía realizar un recorrido por el Delta del Jacuí en compañía de algunos de los actores de la comunidad que participaban activamente en la realización del proyecto: *Lanternas Flutuantes*.

El objetivo fue discutir y compartir cuestiones relativas a la geografía, el ambiente, aspectos sociales y urbanísticos de este territorio que hace parte de la ciudad y sus posibles relaciones con el Arte.

La práctica que intitulamos: “*Aula Flutuante no Jacuí*” fue realizada el 6 de junio del 2016, tres semanas antes del evento acontecimiento “*Vagalumes no Jacuí*” y participamos como coordinadores junto con María Ivone dos Santos y el pescador señor Salomão Oliveira.<sup>203</sup> Allí se ponía en evidencia la afirmación de João Guimarães Rosa: “*Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.*”<sup>204</sup>

El señor Salomão Oliveira es pescador. Es citado en diferentes momentos de este trabajo, ya que fue una de las personas fundamentales que participó en el proyecto: *Lanternas Flutuantes*. Sus profundos conocimientos del río, del clima, de las corrientes, del viento fueron esenciales para la realización del evento – acontecimiento *Vagalumes no Jacuí*.

En año 2003 el señor Salomão fue entrevistado por Rafael Devos y en ella comenta algunos aspectos que fueron relatados también en la práctica: “*Aula Flutuante*” y en otros momentos de nuestros múltiples encuentros:

*Então eu me apego no cantinho porque tudo é vento em popa né? E água, e água, e água e eu fique na água. E hoje to defendendo as águas. Nosso projeto é o arrastão ecológico. E uma ONG de Alvorada, e nós nos unimos e encostamos os dois projetos, o meu projeto é o projeto Mão no Lixo. Entende? Mão no Lixo. A gente reuniu um grupo de pescadores que quisesse me ajudar, e começamos. Fizemos o primeiro mutirão. Fizemos o segundo, fizemos o terceiro. E dia 19*

*agora vamos fazer o quarto. Já completamos oito toneladas de plástico tiradas das margens, em três mutirões. É de encher caminhão. (...) O maior poluente que se agigantou em cima de nós, os ilhéus, é a grande Porto Alegre. A água tem que aguentar tudo que é desaforo. Tudo que o cara tem a mais em casa toca na água. A gente conhece mentalidade. Não é por aí. As nossas espécies, fizemos, essa pesquisa tá com o Projeto Guaíba. São 72 espécies nativas que nos temos na nossa região. Quantas tu acha que sobrevivem? 30? Vai baixando! 15? Não, vai baixando! Dez? Seis! Assim mesmo porque eu forcei introduzir uma. Seria cinco. É a piava, o jundiá, o pintado, a branca o birúe o cascudo. Dourado tá extinto, a grumatã tá extinta, a traíra tá extinta, e por aí nós vamos. Se eu começar a dizer nome de espécie pra ti, eu vou dizer nome que tu vai achar que eu to te xingando. Então deixa assim.*

Es importante resaltar que en esta entrevista del año 2003 el señor Salomão habla de las primeras actividades que él en su momento incentivo relacionadas con lo que en la actualidad se conoce como la “*Pesca do lixo*”.

Volviendo a la práctica de campo, el señor Salomão contó como accidentalmente en una inundación habían escapado de una piscicultura algunas especies de peces que se introdujeron en el río: las Carpas, el Capín, la Húngara, la Cabeza grande, el Plateado y tres especies de Tilapia. Según el señor Salomão, si bien a causa de la acción del hombre, habían desaparecido y luego introducido algunas especies de peces, estos últimos se adaptaron bien a las condiciones del río, lo que garantizó que, posteriormente hubiese suficientes peces para pescar. Mencionó, sin embargo, la introducción del bagre africano que acaba con especies nativas, entre ellas, el dorado.

El señor Salomão ve este accidente como una acción de *Deus* que ayuda a los pescadores y sus familias para que puedan obtener su sustento del pescado que en la actualidad encuentran en el río.

*Eu não consigo me imaginar é fora da Ilha da Pintada aqui. Ate já tentei, mas não fecha. Ser da ilha é o seguinte. Eu me crie na coisa natural. Eu me criei no meio do verde. Eu me criei no meio da água. Eu me criei pesquisando peixe. Entende? Então é uma vida toda fazendo uma coisa só. Eu discuto peixe em qualquer lugar que quiserem ouvir experiência de peixe eu tenho pra contar. Então isso aí segura a gente com a coisa nativa. (...) Eu conheço peixe na pratica e na teoria, que eu estudei a piscicultura. Aqui mesmo onde tu tá, nos fizemos uma desova por uma, de jundiá. Aqui mesmo. Pegamos aquela mesinha, pegamos a*

<sup>203</sup> Participaron en la práctica los estudiantes Henrique Fagundes, Vinicius Gubert, Lisiane Fanguero, Ana Paula da Cunha, Alexis Camille Chevalier, Anouk Moyauux, Catherine Dornelles, Nirples Dobeta y los pescadores Luciano Rodrigues Oliveira y su sobrino Felipe neto.

<sup>204</sup> Guimarães el escritor de Grande Sertão: Veredas. (RODRIGUES, 1981, p. 7).

*esponja, colocamos o macho e a fêmea, aqui nós fazemos a expressão, juntamos os dois materiais no tempo certo. Tudo direitinho que nem manda a Ciência. Aí remetemos pra estação gaúcha de psicultura, em 72 horas fica pós-larva e a gente vai observando e tira um cardume, todos os anos, de Jundiá. Mostrado por uma orquídea, essa aqui ó. Aquela orquídea aqui ó. Quando essa aqui mostra a primeira flor, o Jundiá já tá acasalado. Aí nós pegamos, fazemos os exames – exato, todos os anos. Pode mudar a temperatura, pode chover, pode trovejar, que confere. Desde que eu tenho ela ali, eu venho colocando uma natureza frente a natureza da outra e vem dando certinho. Aí comecei a observar que colocava flor certa na data certa. Entrou setembro ela florescia. Ai comecei a pegar o jundiá e pegar a flor. Aí me reservei, né. No outro ano, fiz a comparação, certinho.. Aí no outro ano certinho, ela botou botão, quando floresceu botamos jundiá, deu. Então sei lá, coincidência? E que uma natureza bateu de frente com a outra. Tem pescador que nem acredita que eu tiro uma desova de peixe. Eu batalho muito pra conscientizar os pescador. Difícilmente o pescador vai querer sentar numa sala de aula pra aprender. (DEVOS, 2007, p. 237).*

El señor Salomão es un narrador, tiene la facultad de saber contar sus experiencias y las que conoce de su comunidad. En una época en la que ya casi no se acostumbran las narraciones, porque intercambiar historias implica que se debe tener y dedicar el tiempo para contarlas, es necesario estar en disposición para escucharlas.

Recuerdo nuevamente a Walter Benjamin que afirma:

*São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. E como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (1996, p. 198).*

El señor Salomão no salió de su región, recorrió su territorio y lo conoce en muchos de sus aspectos. Escucharlo no es difícil, tal vez porque, como afirma Benjamin:

*Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (Ibíd., p. 196).*

El conocimiento acumulado del señor Salomão, de alguna manera está en proceso de desaparición. Sus historias son cada vez menos escuchadas, no es solo porque: “la narración vive un largo proceso de desaparición que se acentúa como consecuencia de la invención de la imprenta en los inicios de la modernidad” (Ibíd., p. 121); sino porque la visión eurocentrista que se privilegia en los centros educativos de Latinoamérica, se desestima y rechazan las formas de conocimiento no científico. De otro lado, para transmitir cualquier conocimiento se privilegia exclusivamente la escrita, desdeñando la tradición oral a la que difícilmente se le reconoce algún valor. La hegemonía de la escrita funciona como una estrategia que se utiliza para mantener un colonialismo intelectual adoptado por los sistemas educativos locales y sus élites académicas. A este propósito Fals Borda anotó de la necesidad de crear una sociología que se ocupara de las realidades y de los grupos sociales locales, distanciándose de un servilismo intelectual que adopta sin mucho cuestionarse los modelos y conceptos que poco o nada tiene que ver con las realidades sociales locales pero que vienen de Europa y estados Unidos. (2009, p. 224).

Y él mismo agrega: “Para ganar la autodeterminación política y la autorrealización intelectual que permitan a nuestra región articularse como un todo ante el mundo se necesita formar un hombre latinoamericano nuevo.” (Ibíd., p. 223).

Un cambio de perspectiva en el sentido que sugiere Fals Borda supondría entender mejor y abordar, entre otras, las dificultades que viven los saberes locales como producto de la acumulación de modernidades que llegan desde fuera y se instalan en el territorio. Permitiría comprender que, para las nuevas generaciones, los saberes tradicionales locales no son de su interés porque no ofrecen ninguna posibilidad real de sostenimiento económico y porque esos conocimientos son concebidos como anticuados en un momento que se privilegia lo moderno, pero como una idea que también nos es impuesta desde fuera.

Es necesario dirigir la mirada hacia nuestro entorno, hacia el espacio que habitamos y vivimos, hacia las realidades que como sociedad tenemos. Con la Dra. María Ivone dos Santos y estudiantes de las disciplinas que ofrece en el IA y la Facultad de Arquitectura se decidió en distintas ocasiones entre junio del 2016 y julio del 2017 realizar algunas prácticas de campo en las que se buscaba tener una aproximación con el territorio de las islas, tener una

perspectiva distinta de la ciudad de *Porto Alegre* e incentivar un intercambio de visiones entre los saberes locales y la universidad.

Las prácticas de campo se realizaron con grupos de estudiantes de las disciplinas *Laboratorio da Linguagem tridimensional* (06/06/2016), *Procesos artísticos: questões ambientais e sociais* (18/01/2017) y *Percepção Ambiental e Urbanismo* (15/07/2017).

De estas experiencias han surgido diferentes inquietudes para aproximarse en un principio al territorio de las islas y seguramente luego a otros territorios, se han manifestado las intenciones de desenvolver algunas ideas que se traduzcan en proyectos que se puedan realizar en conjunto con la comunidad, teniendo en cuenta las condiciones socio ambientales de lugar.

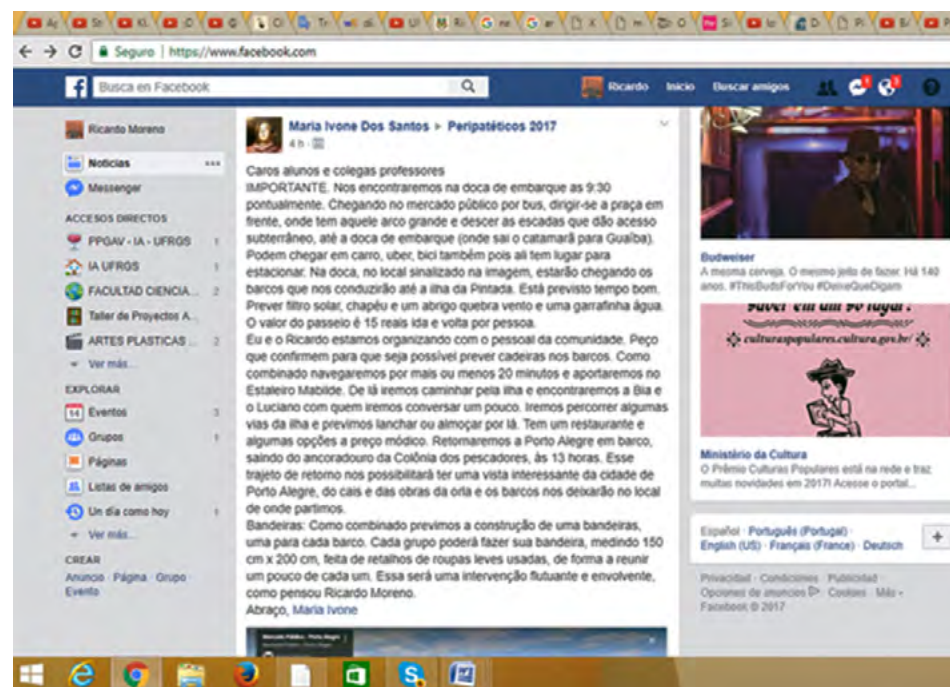


Fig. 10. Grupo Peripatéticos 2017 (fragmento). <https://www.facebook.com/search/top/?q=peripat%C3%A9ticos%202017>

En ésta imagen (fig.10.) se observa el texto escrito por María Ivone dos Santos invitando a los estudiantes y colegas a participar de una práctica de campo del curso *Percepção Ambiental e Urbanismo* a la Isla de la Pintada en la que se tenía prevista una visita a la casa de Bia para una aula de *cidadania*.

A continuación una narración de este autor que intenta recoger la experiencia de la práctica paseo intitulada: “*Sol y Sandia: passeio – aula flutuante*”<sup>205</sup> que fue presentada en aula conservando el portugués como parte del ejercicio académico, y que será publicado en el número 5 del jornal “*Formas de Pensar a Escultura*” próximo a aparecer en el mes de abril de 2018.

No. *Não vai chover*, respondió con la certeza de alguien que en los últimos días había consultado en internet y algunos *jornales* las previsiones meteorológicas y de escuchar al pescador quien, sin ser enfático, le había dicho: “*acho que não.*” Ellos casi nunca se equivocaban; el conocimiento acumulado de vivir durante años el tipo de temperatura, las corrientes del aire, las olas en el río, el comportamiento de los peces y pájaros y el color del cielo... Les permite prever qué podría pasar algunos días más adelante, y hasta en qué épocas podría ser posible o no desarrollar una actividad en el río.

Cada vez que escuchaba aquella pregunta: ¿y si llega a llover? Se acordaba de su vida de estudiante en algunas universidades en Colombia, en donde, con cierta frecuencia en las primeras horas de la tarde de días soleados, se anunciaba en voz baja entre algunos estudiantes, la llegada de la tan esperada ocasión para comenzar la revolución con la que íbamos a cambiar el mundo. Tentativas que morían un par de horas más tardes cuando aparecía una llovizna o llegaba la hora de comer en el restaurante universitario. De alguna manera, en una especie de consenso colectivo debido a las condiciones climáticas, se acordaba dejar para hacer un nuevo intento algunos días después.

Claro está, desde que llegué a estas tierras, en tres ocasiones he podido ver, no como un grupo de personas cancela una actividad a causa de la lluvia, sino que es la misma naturaleza que llega sin pedir permiso, convertida en torrentes de agua, cientos de truenos, rayos y centellas. Ráfagas de viento que se encargan de voltear barcos, tumbar árboles, destroz ar vidrios, ventanas y tejados... Perturbar la corriente eléctrica, las comunicaciones y determinar por unos días la vida de sus habitantes, incluso hasta llegar a hacerles sentir lo que es el miedo.

Finalmente, aquel día llegamos con las primeras horas de sol, dispuestos para ir al “*Passeio*” como gustábamos de llamar con Luciano a esas actividades en las que recorriamos en su barco algunos lugares del archipiélago, con amigos y familiares acostumbrados a vivir en tierra firme, así Guy Debord dijera lo contrario. Claro, este nombre no se podía

205 La práctica *Sol y Sandia: passeio – aula flutuante* fue organizada en la disciplina *Procesos artísticos: questões ambientais e sociais* orientada por la Prof. Dra. María Ivone dos Santos, el día 18/01/2017. Participamos de la salida: el pescador Luciano Rodríguez Oliveira, La Dra. María Ivone dos Santos, Marcela Morado, Newton Goto, Mariana Silva, Gláusis de Moraes, Viviane Gueller, Tula Anagnostopoulos, Marco Antonio Filho y Ricardo Moreno. <https://www.facebook.com/search/top/?q=processos%20art%C3%ADsticos%2C%20quest%C3%B5es%20ambientais%20e%20sociais>



utilizar en el ámbito académico, ya que por cuestiones burocráticas ante las Instituciones educativas se tienen que utilizar términos técnicos que tengan relación con la Investigación Científica.

A medida que íbamos llegando al sitio de reunión, nos desplazábamos un poco huyendo del sol y buscando la sombra; todos con un aire *decontracté*, seguro por la idea de *passeio*. Al poco tiempo llegó Luciano en su barco de metal *enferrujado*, de colores ocre y tierras *vermelhas*, con algunas sillas de plástico tostadas por el sol y el agua, y una lona de plástico desvencijada que cubría la mitad del barco en su parte trasera.

En las islas los pescadores ya no tienen barcos de madera, todos son de metal, claro, ahora ya no hay árboles gigantes de donde se puedan sacar maderas finas para hacer barcos. Eso me hizo acordar del *vernissage* con el que abrían al público la *Bibliothèque Nationale de France* allá en *Tolbiac* en el XIII *arrondissement* en París a comienzos del invierno del 96.

Aquella noche de diciembre, *Pedrinho* que estaba haciendo un *mestrado sanduíche* en urbanismo; estaba feliz de ver esta obra monumental de arquitectura minimalista contemporánea con la que se buscaba revitalizar toda esta zona del sureste de la ciudad y que, luego en su país natal, le inspiraría algunas obras de pequeño porte que alcanzó a hacer. Estaba aún más contento porque su país había contribuido con todos los durmientes de madera de *Ipe*, exótica y finísima, con la que se había cubierto la explanada de 60.000 metros cuadrados sobre la que reposaban los cuatro gigantes libros de vidrio abiertos hacia el jardín central.<sup>206</sup> Poco le importaban todos los árboles que se habían tumbado. Seguro los ciudadanos de la *Ville* tampoco se importarían, ellos, hijos del otrora Imperio Colonial, aún estaban acostumbrados e incluso les parecía normal que a sus tierras llegaran los mejores y más exóticos productos y las materias primas de todos los rincones del planeta para construir la grandeza de la *France*.

Yo, también estaba feliz, entre absorto y fascinado, por casualidad y de un momento a otro me vi conversando con tres personas entre las que estaba el autor del Nombre de la Rosa. Ingenuo, cuando era un joven

<sup>206</sup> Nadie había pensado en eso, incluso, el arquitecto que la concibió... ni siquiera los prestigiosos jurados internacionales que lo habían seleccionado como proyecto ganador y tampoco los del premio *Mies Van der Rohe* que eligen la mejor obra de arquitectura europea de la época. Por ese error garrafal el arquitecto perdió su oportunidad de pasar a la historia como uno de los grandes arquitectos franceses de fin del siglo XX. Cuando llegaron, la élite de bibliotecarios, con sus cuidadísimas cajas de madera que protegían a los 13 millones de estampas, los 360.000 periódicos, los 250.000 manuscritos y los 200.000 libros raros; vieron con terror como el sol, que no se andaba con cuentos, inclusive en esta ciudad donde las que reinan son las nubes grises; se metía por todas las paredes de los 100.000 metros cuadrados de vidrio foto cromático (lo último en guaracha por aquellos días), amenazando con achicharrar y borrar la tinta de cualquier documento que allí se fuera a colocar. Ya, con toda la obra terminada, por esas paradojas de la vida... No le quedó de otra; el arquitecto tuvo que pensar en cómo colocar una capa interna de madera que no dejara entrar ni un rayo de sol y convirtiera su obra en otra cosa que nada tenía que ver con su idea original.

estudiante en Bogotá le había escrito tres veces; las dos primeras porque no estaba seguro si por algún inconveniente en los correos las cartas no hubiesen llegado a su destino... Después de la tercera desistí. En las cartas le solicitaba que fuese mi director de tesis, de los estudios sobre semiótica que tenía la intención de realizar en la *Università degli Studi di Bologna*.

Uno o dos años antes a aquella noche en la Biblioteca Nacional de *France*, viajando por la parte alta de la bota italiana, había pasado por el edificio antiguo de la que se precia de ser la universidad más antigua de Occidente. Preguntando llegué a la oficina y allí, hablando con la secretaria me dijo: No, a él le llegan todos los días como 400 cartas y ahora hace como seis meses que no pasa por aquí... Nosotros enviamos esas cartas a un lugar donde algunos asistentes las organizan... concluyó.

El ruido atronador del motor diesel del barco me volvió a la realidad. Siempre me ha llamado la atención cómo los barcos y lanchas de motor invaden y agreden con su sonido el ambiente por donde van pasando, pero la verdad, el de Luciano es especial. Él, desliga el motor por ratos para dejar descansar los oídos; eso es parte del *passeio*. Así lo hizo, con su preciosa carga de 9 pesquisadores sociales y un pescador a la sombra de un enorme barco negro con rojo, que tenía un sugestivo nombre: el "Sam Shipping". La imagen del Antiguo Testamento, de David contra el gigante Goliat en otras épocas tan efectiva ahora no servía ni para *brincadeira*. Allí, debajo de ese colosal barco, me llegaron a la memoria las imágenes que produjo el ya desaparecido Allan Sekula, las reflexiones sobre el Capitalismo y cómo el sistema económico ha ido invadiendo todos los rincones del planeta, transformando geografías, destruyendo paisajes, desapareciendo especies, borrando fronteras, deslocalizando productos, homogenizando e imponiendo prácticas de consumo, todo cimentado en la extracción y destrucción de cualquier recurso natural, sin siquiera poder prever el abismo hacia el que nos lleva.

Un par de celadores con sus uniformes azul oscuro y blanco, desde el caís nos ordenaban que nos alejáramos del casco del barco. Debido a las condiciones políticas que se iban degradando rápidamente en el último año y el ambiente enrarecido que se vivía, una colega en voz baja y casi en secreto dijo: es que deben tener miedo de lo que pueda pasar. Alguien agregó socarronamente: deben pensar que somos la filial latinoamericana de *hEY Isbis*<sup>207</sup>.

Luciano, que seguramente no se preocupa mucho por los temas políticos a los que considera sin sentido, ya que, para él, la situación económica siempre fue la misma sino es que cada vez "peor", sin importar quien estuviera en el poder; juzgo, *não* acredito... Lo que pasa es que si un pequeño *parafuso* de dos pulgadas se llega a caer desde la cubierta de unos de estos barcos, puede llegar a matar a cualquiera que esté aquí debajo y ellos se tienen que proteger de esos accidentes. Prendió el motor y enrumbó el barco hacia la Arena de Gremio, el *time* de sus amores.

<sup>207</sup> El nombre original fue trocado deliberadamente para evitar que deliberadamente alguien pueda crear alguna confusión

Una mañana en el *Guaíba*, en un lugar cualquiera desligó el motor y me dijo: “este es el único lugar del río desde donde se ven los dos estadios de *Porto Alegre*; el del *Inter* y el de *Grêmio*”. Un par de días, luego de que su equipo ganó uno de los tantos campeonatos que se juegan a diario en Brasil, le pregunté por el ambiente en la Isla de la Pintada y me respondió: “*Aquella noite* hubo una fiesta tan grande... que parecía que la isla se iba a hundir.” Lo que me pareció un poco exagerado, pero bien divertido. En los *passaios* que hemos realizado con diferentes grupos, siempre le gusta llevarnos hasta *El Saco do Cabral* para que veamos el estadio “*la Arena do Grêmio*.”

Cuando conocí a la distancia la forma exterior del *Beira Río* y de la *Arena do Grêmio* me pregunté, ya que su arquitectura es relativamente similar y contemporánea: ¿Por qué habían seleccionado el estadio *Beira Río* como sede del mundial y no la *Arena do Grêmio*? Solo hasta que, aventurándome por la ciudad en la búsqueda de un material específico, tuve que pasar cerca de la *Arena* y pensé que, tal vez, las autoridades nacionales no tenían ningún interés que los turistas y periodistas internacionales conocieran esta parte de la ciudad bien diferente de los alrededores del *Beira Río*.

En los grandes y populosos barrios *Farrapos*, *Humaitá* y *Navegantes* hay algunas de lo que por aquí llaman *vilas*, nombre que parece un eufemismo para intentar distanciarse de los barrios que pululan en Río de Janeiro y que son tan famosos entre los televidentes del planeta.

En los bordes de estos barrios divididos por la frontera natural del río *Gravataí* se construye una nueva gigantesca obra de infraestructura que pareciera se levanta pensando en la frase pronunciada por Pierren de Coubertin en Atenas en 1896: *Citius, altius, fortis*<sup>208</sup> y que luego popularizaron en Munich en 1972 en la, por aquella época, Alemania Occidental en donde se daban las últimas batallas de las que saldría vencedor para imponerse como sistema económico mundial el Capitalismo y su visión de Desarrollo.

La construcción del nuevo puente, como ocurrió con su antecesor el puente *Getulio Vargas* o *Ponte do Guaíba* en 1958 va a cambiar radicalmente la historia de los habitantes de la Isla Grande *dos Marinheiros*<sup>209</sup>. Casi mil familias van a ser relocalizadas, nadie sabe a ciencia cierta para donde, les van a quitar lo último que les quedaba: la vista sobre el río y la brisa que en el verano refresca el ambiente. Dicen que un arquitecto que nunca visitó las islas, ya diseñó unas casas bien *bonitinhas* que van a estar en el centro de la isla, pero la gente está intranquila porque allí es donde llegan todas las *enchentes* y acostumbran a vivir los mosquitos y zancudos.

Luego de casi seis horas bajo el sol que ya comenzaba a escaldar, ya no quedaban ganas para derivas, extrañamientos y registros fotográficos... Incluso alguien ya comenzaba a cuestionar la idea romántica del *flaneur*.

208 Más rápido, más alto, más fuerte.

209 <https://www.youtube.com/watch?v=soJjpcXmaxs>

Luciano, luego de atravesar el río por una de las rutas que él conoce bien, nos llevó a divagar, pero firme por frente a las 63 bodegas con sus 114 puertas del caís de la ciudad, como propiciando para que terminara de afinar el proyecto de prácticas artísticas, ahora colectivas con algunos moradores de *PoA* en el que, como en un sancocho, se encontraban. La Cometa de Andrés Platarrueda en Barbosa Santander, las *bandeiras* inventadas para *Superagui* en *Parana* recopiladas por Newton Goto, la obra *neuf couleurs au vent* en Quebec / Montreal de Daniel Buren y las pesquisas sobre la ciudad de María Ivone dos Santos.



A continuación, una lista de las *aulas flutuantes* y *passeios* que se han realizado como parte del proyecto: *Lanternas Flutuantes*.

| Título de la práctica                         | Barco                                                   | Pescador                                            | Fecha      |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|------------|
| <i>Estrangeiros em PoA. Para além de nós*</i> | <i>Jordânia</i>                                         | Vilmar Leggli Coelho                                | 31/01/2015 |
| <i>Aula Flutuante no Jacuí</i>                | <i>Paz no Vale</i><br><i>Paz no Vale II</i>             | Salomão Oliveira<br>Luciano Oliveira<br>Felipe Neto | 06/06/2016 |
| <i>Renoir ou não Renoir *</i>                 | <i>Paz no Vale</i><br><i>Paz no Vale II</i>             | Ricardo Oliveira<br>Luciano Oliveira                | 18/12/2016 |
| <i>Sol e Sandia</i>                           | <i>Paz no Vale II</i>                                   | Luciano Oliveira                                    | 18/01/2017 |
| <i>Percepção ambiental e urbanismo</i>        | <i>Olho Vivo</i><br>Sin nombre<br><i>Paz no Vale II</i> | Rudath<br>Beto<br>Luciano Oliveira                  | 15/07/2017 |
| <i>Percepção ambiental e urbanismo II</i>     | <i>Paz no Vale II</i>                                   | Luciano Oliveira                                    | 05/08/2017 |
| <i>Mboatatá segunda versão *</i>              | <i>Paz no Vale II</i>                                   | Luciano Oliveira                                    | 21/12/2017 |
| <i>Barco no sábado</i>                        | <i>Paz no Vale II</i>                                   | Luciano Oliveira                                    | 20/01/2018 |

Cuadro. 2 practicas académicas – “paseos” realizados por el Guíba

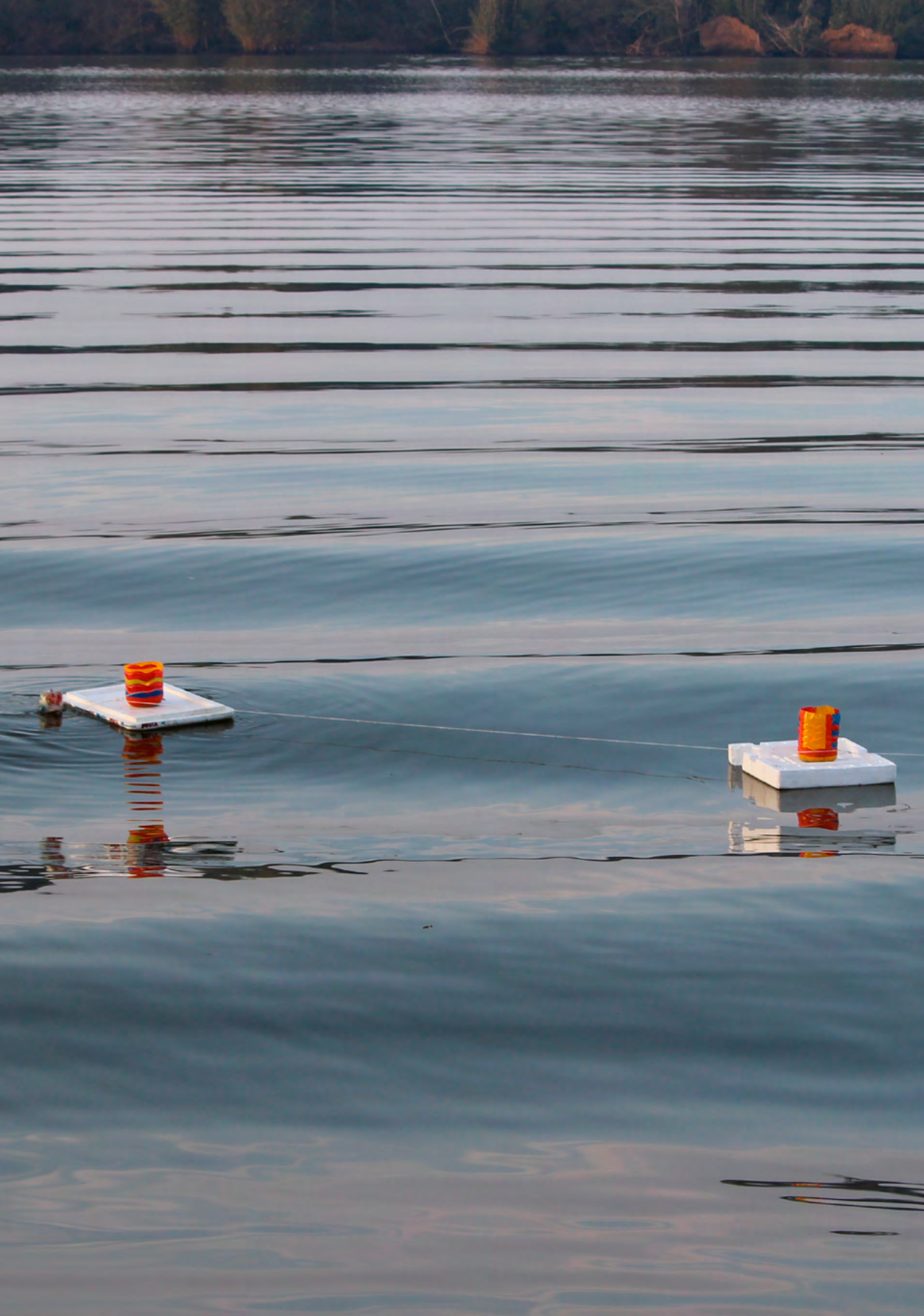
Se realizaron dos paseos académicos por el Delta del Jacuí haciendo una parada en la isla de la Pintada con profesores venidos de Colombia.

De la Universidad de Caldas con el antropólogo Cesar Moreno en el barco Paz no Vale II con el pescador Luciano Oliveira el 12 de diciembre de 2015.

De la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia con las profesoras: La arqueóloga Helena Pradilla y las sociólogas Vilma Blanco y Gladis Martín en el marco del 15 Foro Social Mundial en el barco Paz no Vale II y el pescador Luciano Oliveira el 20 de enero de 2016.

\* Estos viajes fueron coordinados por Livia Biasotto del Grupo de *Pesquisa Identidade e Território* GPIT dirigido por el Profesor Eber Marzulo.





4.7

## Laboratorio II: Vagalumes no Jacuí

Pasadas las fiestas decembrinas de 2015, pasé por la isla de la Pintada buscando al señor Salomão. Ahí en la entrada de su casa tenía una churrasquera y al lado un anuncio escrito en letras burdas que decía *peixe na Taquara*. Luego de un saludo cordial el señor Salomão me hizo pasar al fondo de su casa a una construcción en madera, donde había una mesa y una silla de plástico; al frente, una magnífica vista sobre el río *Jacuí* con la ciudad de *Porto Alegre* allá detrás. Yo quiero hacer un restaurante aquí, me dijo, para que la gente que venga de la ciudad vea el sitio donde viven, mientras se comen una *violihna*, una *tainha* o un ensopado de *peixe*. Nosotros tenemos la mejor vista de la ciudad, nosotros aquí lo tenemos todo; es verdad, ellos siempre piensan que nosotros vivimos mal, que en las *ilhas* vivimos debajo de las aguas y no con el agua, creen que este es el lugar más peligroso y que en verdad no somos parte de la ciudad.

Así fuimos pasando la tarde, contándome algunas historias del pasado, de la época de oro del astillero que estaba ahí en la isla y del que no queda casi nada desde hace tres años cuando cerró definitivamente, de cómo cambió todo cuando construyeron “*A Ponte*” y empezaron a llegar los buses urbanos; habló de las personas que viven en la isla y trabajan en el Mercado Público, de la cantidad de pescadores y familias que viven de la pesca. Luego contó del

negocio que va a montar durante la *Feria do Peixe de Porto Alegre*<sup>210</sup>, costumbre que nació casi con la ciudad y que todos los años por esta época, luego de la piracema y justo antes de semana santa, se celebra para recordar la relación de la ciudad con ese lago o río que tiene ahí al frente y que ahora ya nadie puede ver.

Estuvimos hablando de la dificultad de colocar las *lanternas* en el río durante la *Noite das Lanternas Flutuantes*. Le comenté que a varias personas de la isla les gustaría que tratáramos de hacer un intento más y le pregunté si había un momento del año en el que el río y el viento estuviesen calmos. Me dijo: “sí lo podemos hacer, lo vamos a hacer el 29 de junio, el día del pescador” aunque él no me lo dijo; enseguida pensé en la fiesta de San Pedro el santo patrón de los pescadores. Y no hablamos más sobre el tema.

Al llegar la tarde noche regresó de pescar su hijo Luciano que venía con su sobrino Willian, un niño de 9 años que también es pescador. Luciano se ofreció a llevarme como se hacía antes, en su barco desde la isla hasta el puerto, es bien cerca, me dijo, es solo atravesar el río. Más tarde me llevó en su lancha de metal que hacía un ruido infernal y no dejaba que pudiéramos hablar. Pensé que el lago es como un pequeño mar interior, pero bien diferente del Titicaca. Ese día la brisa era suave y el sol no era de color naranja, cayendo allá detrás de la isla. Cuando llegamos al puerto de la ciudad; justo ahí detrás del Mercado Público, a donde llega el catamarán en horas laborables y pasa el día llevando y trayendo pasajeros desde La ciudad de *Guaíba*, Luciano me dijo que pasara de nuevo por la Isla para ir un día a pescar y conocer un poco el lago.

Durante el primer semestre del 2016 pasé visitando las islas con cierta regularidad ya que, con el grupo “Joven Aprendiz”, comencé a hacer clases de español, lengua extranjera para ellos. Realmente eran unas clases informales de conversación en español en la que se mostraban distintos aspectos culturales de los países hispanófonos de América Latina y se presentaban algunos videos con canciones de música popular en español que les pudiese llamar la atención.

Las actividades desde el comienzo del año, por cuestiones académicas e institucionales con la EMEI y María José Mabilde, casi que se terminaron.

Esporádicamente pasaba a saludar algunas personas de la comunidad para conversar un poco. Con Luciano hablamos con más frecuencia, organizamos algunas prácticas académicas que yo llamo: paseos, para que nos mostrara un poco el Lago *Guaíba*. (Ver mapa y lista de prácticas). Estos paseos siempre los pagamos colectivamente los asistentes, en algunas ocasiones organizamos un *pinc nique* con *delicatesses* compradas en el Mercado Público dentro del barco

210 El señor Salomão casi como derecho propio tiene el mejor sitio durante la *Feira do Peixe de Porto Alegre*. El vende el *peixe na taquara* muy apreciado por los asistentes a la feria. El señor Salomão pasa cerca de tres meses preparando las 1000 *taquaras* (soporte artesanal fabricado de bambú en los que introduce un pescado para asarlo a fuego lento), que va a utilizar durante la feria *do peixe*. En esta tarea le ayudan algunas personas mayores que trabajan para él y su hija y algunos nietos.

en los que participaba Luciano como uno más de los turistas. Cuando, por alguna ocasión, fue necesario contratar uno o dos barcos más, Luciano fue quien hizo el contacto con otros pescadores de su red de amigos.

Para él, siempre tuve la impresión, este era un trabajo que sentía como agradable ya que le cambiaba un poco su rutina de la pesca, pero, además, le permitía hablar de esas cosas que ama y pocas veces tiene de comentarle a alguien. Luciano no es tan buen narrador de historias como su padre, pero luego de un tiempo y con más confianza cuenta muchas anécdotas y aventuras sobre el río con tranquilidad.

A mediados de mayo del 2016 el señor Salomão se fue a vivir con su esposa para la playa, le comenté a Luciano la idea de hacer la instalación “*Vagalumes no Jacuí*”<sup>211</sup> para el 29 de junio el día del pescador. Me dijo: “Vamos *fazer*.”

Visité con cierta asiduidad al señor Vilmar, el presidente de la Colonia de pescadores, para saber de la celebración del día del pescador que él organiza para los afiliados a la Colonia. Le comenté que todo lo que necesitábamos está listo y guardado en el salón comunal del *CAR Ilhas*<sup>212</sup> Los faroles sobre las tapas de icopor solo era casi instalarlos en el río. Estuvo de acuerdo que aquel día generalmente el río está muy calmado y parece un espejo de agua.

Yo empecé a visitar diariamente la colonia para observar el río y ver los cambios que pudiese tener de un día para otro. Me volví un asiduo; en medio de cierta angustia, de las páginas web que predicen el tiempo de la región. Los pescadores, todos los días comentan sobre esas predicciones aparte de mirar para el cielo y ellos mismos aventurar con cierta seguridad sus propias previsiones.

El 29 de junio llegué bien madrugado a la Isla de la Pintada, estaba feliz, el río estaba súper calmado, sin una ola, sin nada de viento y como por aquellos días siempre con bastante bruma que se pega al agua y un poco después se empieza a levantar a medida que el sol calienta. Por estos días justo comienza el solsticio de invierno, que tiene que ver con frío y no con lluvia como en Colombia. Un frío que no es extremo, incluso podría decir que es bastante agradable.

Luciano llegó alrededor de las 15:00 horas a la Colonia de los pescadores y empezamos la instalación de 120 faroles colocados sobre las tapas de icopor. Las tapas estaban unidas por grupos con una cuerda de nylon. Conversamos con Luciano sobre algún dibujo que yo había realizado hacía algún tiempo preguntándole si era posible hacer algo así con los faroles en el río.

211 “*Vagalumes no Jacuí*”: en español quiere decir algo así como: “Luciernas en el río Jacuí.”

212 El señor Vilmar en repetidas ocasiones facilitó algunos materiales que requeríamos, cuerdas de nylon utilizadas por pescadores, algo de dinero para comprar velas, siempre me invitó a participar de las fiestas y reuniones que organiza para los pescadores y me puso en contacto cuando fue necesario con las redes sociales que él conoce.

Luego de ver el dibujo, él interpretó la imagen y dirigió todo el proceso de instalación dentro del río. Lo acompañaron João, instructor de grupo “Joven Aprendiz” y Fernando, uno de los jóvenes.

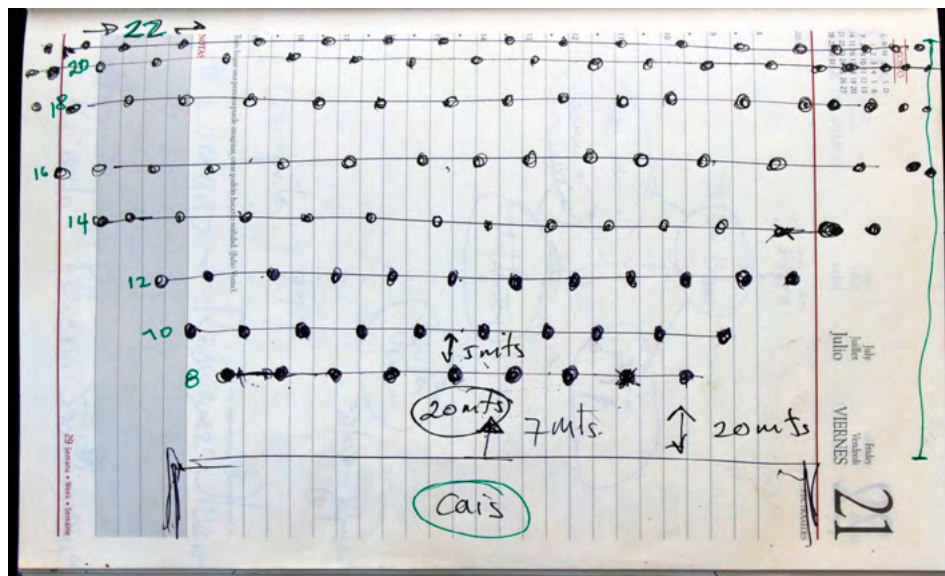


Fig. 11. Boceto sobre la ubicación de los faroles.

Los faroles fueron preparados previamente por algunos jóvenes y Rosanir, también del grupo Joven Aprendiz. Algunas personas de la comunidad, del Instituto de Artes de la UFRGS y de la EMEI, participaron en tierra preparando los faroles para su instalación.

Ya entrada la noche y en medio de la oscuridad los faroles fueron ganando visibilidad, la instalación se convirtió en “el arte que activa la conciencia de un lugar marcándolo sutilmente sin alterarlo de un modo sensible.” (Lippard, 2001, p. 71).

Con la noche se intensificó el frío, así bastantes personas que habían participado en distintos momentos del proceso de las PAPC realizadas hasta entonces, pasaron por el muelle para observar la instalación. Bia con seis meses de antelación y en medio de risas dijo: “Es navidad.”

Luciano, después de terminar la instalación de los faroles, desapareció por un tiempo mientras fue a su casa a cambiar de barco y traer “A Paz do Vale I” todo previamente decorado con algunos faroles. Hizo una acción performance desplazándose lentamente por entre los faroles instalados en el río, lo que propició entre varios asistentes vivir una experiencia estética allí en las islas y en medio de la noche.

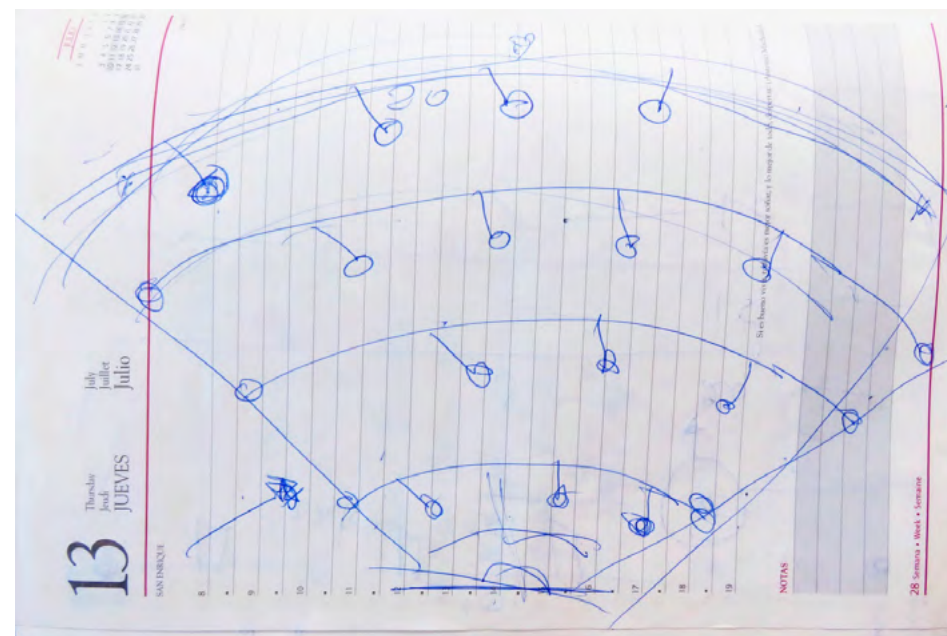


Fig. 12. Bosquejo sobre la ubicación de los faroles.

El evento acontecimiento “Vagalumes no Jacuí”<sup>213</sup>, quiere traer a la memoria de las personas mayores que asisten, participan o colaboran; los eventos naturales que hasta hace algún tiempo fueron normales, como eran el encontrar esos pequeños insectos que iluminaban efímeramente los campos, las orillas de los ríos y los bosques, y que, casi de manera imperceptible, fueron desapareciendo hasta “extinguirse” a causa de nuestra presencia en los lugares que ocupaban. Pero, al mismo tiempo, este evento – acontecimiento tiene como intención que los jóvenes y niños se enteren de ese mundo que desapareció, pero que de manera irónica estamos en capacidad de “reconstruir” artificialmente a través del arte.

La idea de que el contexto físico, institucional, social o conceptual de una obra es lo que constituye su significado, influyó en muchos de los desarrollos que siguieron en los 70, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público.

La importancia de la contextualización llega hasta el punto de que un buen número de críticos, críticas y artistas han llegado a considerar que el arte activista es “el nuevo arte público”, y que el contexto representa un refinamiento de la

<sup>213</sup> Vagalumes no Jacuí por Ricardo Moreno: disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=s-9H5obw6-M>

noción de *site specificity* (especificidad espacial) tal y como se ha venido aplicando en la escultura y el arte público. Inicialmente, *site specific* se refería a una relación formal integral entre la escultura y el emplazamiento, una relación según la cual la obra no podía ser separada de su entorno.

El debate sobre el “nuevo arte público” se ha centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como lugar [*site*] y la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es ese lugar. Según esta definición, arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa. [...] Es público porque pertenece a la comunidad, *al tiempo que se*<sup>214</sup> pone en evidencia el abandono del Estado porque es la comunidad la que administra el espacio. (FELSHIN, 2001, p. 84-85).

En este proyecto con la comunidad de las Islas no se tiene el interés de subvertir el orden que está establecido. Al propiciar el trabajo comunitario se favorece el que la comunidad se cuestione sobre las formas de organizarse y relacionarse con lo establecido.

Durante el proceso de construcción de PAPC no se estimula ningún criterio relacionado con la competitividad, pero tampoco se espera ningún tipo de rentabilidad en términos monetarios o de lucro material. Se propicia que se llegue a un espacio común decidido por la comunidad, donde el individualismo y el éxito personal no sean una finalidad a alcanzar.

El evento acontecimiento que se realiza se hace en un lugar específico,<sup>215</sup> un lugar practicado y seleccionado por la comunidad en donde, como afirma Milton Santos a propósito de la noción de evento:

(...) *permite unir o mundo ao lugar; a História que se faz e a História já feita; o futuro e o pasado que aparece como presente. O presente é fugaz e sua análise se realiza sempre a partir de dois pólos: o futuro como projeto e o passado como realização já produzida.* (1990, p. 15).

214 Agradado por El autor.

215 Lugar específico que se utiliza como *site specific*

*Vagalumes no Jacuí* es producido por la comunidad y no se instala como una intervención superior a la naturaleza, está ahí como haciendo parte de la naturaleza, está para recordar esa naturaleza que les pertenece y que viene transformándose diariamente por la llegada de distintas modernidades, unas más que otras. A los ojos de algunos habitantes, especialmente entre los viejos y los pescadores, esas luces titilando en el río les produce un cierto estado de melancolía por los tiempos idos.

La imagen de unas luces tenues, pequeñas, de colores pastel que flotan en la oscuridad de la noche en medio del amplio río, son luces que emanan del fuego frágil de unas velas. Titilan entre el viento suave que no llega a agredirlo, es una imagen que remite al pasado, no desprovista de cierta nostalgia en tiempos de hegemonía tecnológica.

*Vagalumes no Jacuí* es un evento - acontecimiento en el que se juntan tiempo y espacio, constituidos por instantes efímeros que escapan a cualquier posibilidad de ser atrapados, que imposibilitan cualquier intencionalidad de reconstrucción posible, que desprecia cualquier amago de comercialización o de interés mercantil. En últimas, cuestionar ese principio Capitalista de obtener lucro de cualquier cosa que se puede tornar en mercancía.

Incluso, muchos de los elementos y materiales creados, transformados y luego utilizados, pueden regresar directamente al *lixo* de donde salieron unos días antes, sin que tengan ningún valor como objeto sacralizado del arte. Otros de estos objetos seguramente serán conservados transitoriamente por los habitantes de las islas, como objetos ligados a algún tipo de afecto pasajero que trae a la memoria el evento - acontecimiento.

En el proceso de construcción del evento - acontecimiento cada paso, cada acción es relevante. Los intereses y acciones no son homogéneos, porque no tienen por qué serlo, pero tiene el propósito de poner en relevancia el valor de la palabra, por que busca despertar entre la comunidad el interés de discutir alrededor y sobre el evento - acontecimiento, los procesos para llegar a esta experiencia, y los mitos y narrativas sobre las que se construyen sin pretender defender o promover alguna causa.

Durante el curso del proyecto es posible evidenciar las paradojas del Capitalismo como sistema económico y su incidencia perversa en la vida cotidiana de la comunidad. La utilización de materiales que son *lixo* para un grupo social, para otros es fuente de miserables recursos económicos que escasamente les permiten la sobrevivencia.

Para la construcción de *lanternas* fue necesario buscar algunos garrafones de plástico vacíos. En el salón comunal tenían una cantidad considerable, llenos de agua purificada, agua que no era apta para el consumo humano porque sobre el empaque plástico de los garrafones estaba escrita una fecha de caducidad que ya había sido sobre pasada por unos días.

Justo al lado del inmenso río, en la actualidad con aguas impropias para el consumo humano, durante las *enchentes* llegan, producto de acciones solidarias, algunos garrafones de agua de 4 litros, agua que no puede ser utilizada porque la fecha de caducidad ha prescrito. Los líderes comunitarios no pueden correr el riesgo de distribuir esa agua que no ha perdido ninguna de sus cualidades, so pena de ser objeto de algún proceso judicial por parte de las autoridades sanitarias municipales.

El valor comercial de las 20 garrafas de agua era de 130 reales. Agua que fue extraída y embotellada seguramente de manantiales naturales que requieren de pocos procesos de purificación, embotellada en garrafas de PET que, para su fabricación, pasaron por un complejo proceso de transformación de petróleo en plástico. El transporte del agua embotellada pasó por distintas etapas hasta llegar a las Islas. Todos los productos y subproductos hasta ahora utilizados para obtener el agua embotellada, debieron de pasar por diferentes procesos de comercialización hasta llegar a un salón comunal en la Islas. Esta agua embotellada fue vertida en un inodoro porque las normas sanitarias prohíben consumir productos con cierta fecha de caducidad.

Estas normas relacionadas con la caducidad y vigencia de un producto se presentan como un avance en el mejoramiento de la salubridad; su normatividad es producto de intensas labores de cabildeo, gestión y *lobby* por parte de empresas privadas frente a legisladores que no en pocos casos se benefician individualmente de legislar en una dirección propuesta por las empresas.

Es importante tener en cuenta que todos los procesos de transformación de materias primas, transporte, comercialización y legislación, exigen inmensas inversiones económicas que tienen como objetivo principal el Desarrollo. Valdría la pena preguntarse si realmente esta visión de Desarrollo es la idónea para alcanzar una calidad de vida respetando la naturaleza como fuente de recursos. ¿Es realmente necesario tanto desperdicio, es necesario efectivamente transformar recursos naturales en basura? ¿Es verdaderamente necesario devastar la naturaleza para obtener unos recursos que enriquecen a unos pocos, llevan a la miseria a una inmensa mayoría y traen consecuencias nefastas para el ambiente natural? No sería mejor dedicar los recursos humanos y económicos a preservar y darle un mejor manejo a los bienes naturales que garanticen la existencia del ser humano en condición de “Buen vivir” (*Sumak Kawsay*)<sup>216</sup> como proponen desde Ecuador y Bolivia.

Los eventos - acontecimientos son obras para que la comunidad viva una experiencia estética con ese elemento ambiental que les pertenece, la obra no pretende crear discursos artísticos “cerrados” o de difícil acceso para la comunidad.

<sup>216</sup> *Sumak Kawsay* palabra de origen quechua traducida distintamente como “Buen vivir”, la vida en plenitud, “Vivir bien.”

Tiene el propósito de poner en relevancia el valor de la palabra, por que busca despertar entre la comunidad el interés de discutir alrededor y sobre el evento - acontecimiento, los procesos para llegar a esta experiencia y los mitos y narrativas sobre las que se construyen sin pretender defender o promover alguna causa.

Como evento acontecimiento Vagalumes no Jacuí propicia en los observadores – participantes la vivencia de una experiencia estética asociada a la belleza en la que se envuelven diferentes sentidos que como seres humanos tenemos conciencia de poseer. El oído, la vista, el olfato el sentido de la termorrecepción<sup>217</sup>, la propiocepción<sup>218</sup>, y el equilibrio que propician la vivencia de una experiencia sensorial; personal y colectiva envolventes en relación con los elementos del Ambiente. En una coyuntura que es difícil de conseguir como afirma KASTRUP:

“A experiência estética pode ser de difícil apreensão, mas, por ter um caráter inquietante, atrai e mesmo obriga a retornar a determinada imagem diversas vezes, interrompendo e voltando, em um vaivém entre o chamado da obra e o desejo de ir além que ela suscita. A experiência estética tem, assim, o potencial de desencadear processos de aprendizagem.” (2016. Pág 5)

Esta experiencia es un evento efímero que no puede ser reproducido, incluso porque las características del lugar actual están en proceso de transformación, tal vez de desaparición. El muelle de la Colonia Z5 y el segmento del río que está enfrente van a ser ocupados en nombre del “Desarrollo” por una nueva terminal del *catamarã* que se tiene previsto va a unir al Mercado Público con la Isla prestando el servicio público de pasajeros.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Termorrecepción es el sentido por el cual un organismo percibe temperaturas

<sup>218</sup> La propiocepción es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas.

<sup>219</sup> En el momento de realizar este escrito luego de varias discusiones la comunidad decidió abortar la decisión tomada por las autoridades municipales de crear esta línea de transporte fluvial colectivo, ya que la comunidad consideró que no era conveniente ni mejoraba en nada la calidad de vida de los *ilhéus*.





#### 4.8

### Arte como experiencia

En el proyecto: *Lanternas Flutuantes* surgieron algunas situaciones externas a la comunidad que determinan el desarrollo de una PAPC. La coyuntura política que vivía el gobierno municipal de la ciudad incidía en la situación económica, la actividad académica del personal docente y administrativo de las distintas escuelas públicas. De otro lado, en las islas diferentes elementos relacionados al clima son determinantes para el rumbo que pueda tomar un proyecto cualquiera. En estas circunstancias el artista tiene que tener la disposición para crear las condiciones que incentiven la participación de los otros actores protagonistas. Tiene que estar preparado para proponer: “Caminos accesibles para que el espectador abandone su pasividad tradicional [y así se convierta] en un participante activo cuyas percepciones espaciales pueden verse alteradas al interactuar con la obra.” (FELSHIN, 2001, p. 85).

En este sentido el artista debe utilizar como método el vivir y relacionarse en un constante estado de laboratorio en el que la investigación, la experimentación, la creación, el diálogo, el intercambio de conocimientos, la participación, permitan interactuar de manera horizontal con los demás actores protagonistas de cualquier proceso, haciendo de las experiencias de la vida cotidiana un elemento constitutivo de cualquier proyecto.

En las PAPC es preciso fundamentar todos los procesos en la creación de relaciones dialógicas con los actores participantes protagonistas de la comunidad. Es indispensable, sin embargo, el diálogo constante con los interlocutores, líderes

de una comunidad, ya que son las personas que conocen las redes sociales locales y su funcionamiento. En el caso de las islas, la comunidad es pequeña y con un tiempo de convivencia se pueden reconocer algunas de las redes como las que describe Max Gluckman, (Referenciado por Bott).

*...as pessoas reconhecem uma extensa faixa de relacionamentos fora da família, com parentes do sexo masculino, parentes do sexo feminino e parentes afins, e porque grande parte das atividades e do tempo dos indivíduos é preenchida com esses relacionamentos. [...] os relacionamentos com parentes controlam não soamente os relacionamentos domésticos, mas também os relacionamentos políticos, econômicos... (BOTT, 1976, p. 12).*

Son redes de malla estrecha como las denomina Bott por “el hecho que sus parientes, amigos, vecinos y algunas veces compañeros de trabajo se conocen unos a otros y frecuentemente en estas categorías son las mismas personas” (Ibíd., p. 14).<sup>220</sup>

Las PAPC en las islas tienen que ver también con el espacio, con el lugar, con el ambiente todo y debe tener un aspecto estético importante para que sea experimentado por la comunidad, desprovisto de cualquier compromiso asociado a una idea de participación política partidista.

El tener conciencia de que todos los momentos de la vida cotidiana se pueden considerar como arte, abre una inmensa cantidad de posibilidades en la que cada experiencia toma relevancia, tanto en el ámbito personal, como en su relacionamiento social con una comunidad.

“A finales de los 50, Allan Kaprow introdujo la idea del *happening* como una forma de acción participativa en la que tanto el público y la vida cotidiana, sus objetos, actividades, funciones, experiencias, se consideraban como posible materiales para ser utilizados en el campo del arte. (Kaprow, 1996) situando al artista como un actor que participa de la vida política y construcción del momento histórico.

El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar, se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de intervención temporal, *performances* o actividades basadas en *performances*, acontecimientos en los medios

de comunicación, exposiciones e instalaciones... Por último, se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad... el proceso de creación es tan importante en dichas actividades como su manifestación visual o física. (FELSHIN. p 74).

Los eventos y acciones de la vida diaria de todos los actores que participan de un proyecto se tornan relevantes. De un lado, la vida diaria de los actores de la comunidad porque es una acumulación de conocimientos y experiencias que pueden ser aplicadas o utilizadas en los momentos de construcción de un proyecto. De otro lado, la vida diaria del artista, sus experiencias, sus vivencias que necesariamente son parte de la construcción de ese mismo proyecto. Las experiencias como lo anota Larrosa en el sentido de lo que “nos pasa”, “o que nos acontece.” (2002, p. 21).

Un proyecto que termina con la construcción de un evento – acontecimiento, se torna en una experiencia para todos los actores protagonistas que participan del proceso de construcción mediante una relación de proximidad, en la que se vive un constante intercambio de ideas y conocimientos derivados de las experiencias vividas por todos y cada uno de los actores protagonistas. A propósito de la proximidad Milton Santos afirma que es la totalidad de relaciones que importan;

*...não se limita a uma mera definição das distâncias; ela tem que ver com a contiguidade física entre pessoas numa mesma extensão, num mesmo conjunto de pontos contínuos vivendo com a intensidade de suas inter-relações. Não só apenas as relações econômicas que devem ser apreendidas numa análise de situação de vizinhança, mas a totalidade das relações. (2002, p. 318).*

Los habitantes de las islas, los pescadores tienen todo el tiempo del mundo, tienen el tiempo para buscar lo que necesitan para vivir, pareciera que no los acompaña ningún interés por acumular, tienen el tiempo para conocer y observar el Ambiente que los rodea, son, como diría Milton Santos «hombres lentos» “que escapan ao totalitarismo da racionalidade, aventura vedada aos ricos e às classes médias.” (Ibíd., p. 335).

<sup>220</sup> Traducción del autor.

Si un artista tiene la posibilidad de aproximarse a una comunidad como «hombre lento» tiene la probabilidad de encontrarse con ese grupo social de tal forma que puedan compartir y coincidir con lo que, el filósofo de la Educación Jorge Larrosa, afirma ser la experiencia:

*... a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo de ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (2002, p. 24).*

El desarrollo de un proyecto de PAPC se vuelve una obra de arte en la medida que se viven una sucesión de experiencias que contribuyen para configurar una personalidad, un carácter, una sensibilidad que propician la reflexión sobre la forma de relacionarse y estar en el mundo; pero como algo propio de cada participante ya que el el saber de la experiencia es un saber que no se puede separar del individuo que la ha vivido. (Ibíd., p. 27).

Con las PAPC se propicia el vivir una sucesión de experiencias que tienen como objetivo construir el conocimiento que pueda contribuir a la transformación de la vida de una comunidad específica.

Las experiencias son irrepitibles, siempre tienen algo como de la primera vez, la experiencia siempre tiene algo de incerteza que no puede ser controlada, nunca se puede anticipar su resultado, la experiencia no es un camino que lleva a un objetivo previsto, hasta una meta que se conoce de antemano. Es una abertura hacia lo desconocido que no permite prever ni predecir qué camino va a tomar. (Ibíd., p. 28).

## 4.9 Arte y política

“Malraux no cita nunca a nadie, el hace como si todo lo hubiese inventado”<sup>221</sup>

“El Indio” por ser indio tiene que citar a todo el mundo, tiene que explicar todo como si no pudiera inventar nada<sup>222</sup>.

Este subcapítulo se divide en dos partes. En la primera se abordan dos experiencias artísticas en las que se involucra la colaboración del público y que considero importante citar para apoyar en la contextualización de lo que son las PAPC que se han desarrollado en el Barrio Arquipélago en *Porto Alegre* - Brasil. Las dos experiencias son realizadas en Lima, Perú, en momentos y contextos históricos distintos, pero en las que se hace especial atención a la forma de actuar y abordar la participación del público en la construcción de la obra.

La primera obra conocida como: “Sarita Colonia” realizada en 1980 por el Colectivo HUAYCO, es desarrollada a partir de algunas encuestas realizadas desde 1979, que involucran al público espectador. La segunda es la obra: “Cuando la Fé mueve montañas” del artista Francys Alÿs en el marco de la Bienal de Arte Iberoamericano de Lima 2002.

<sup>221</sup> Georges Didi-Huberman: *l'Art n'a pas le privilège absolu*. Traducción del autor. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1S10bd0m4DU&t=2166s>

<sup>222</sup> Moreno, Ricardo



En la segunda parte del capítulo se tratan las relaciones entre Arte y política del proyecto de PAPC *“Lanternas Flutuantes,”* la implicación y relación que el artista establece con la comunidad así como los objetivos sociales que se plantean a ser desarrollados.

El arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté. (LIPPARD, 2001, p. 61).

Retomando, las dos obras a comentar son realizadas en espacios abiertos en las montañas a las afueras de Lima; en su desarrollo participan diferentes grupos de personas de manera distinta. Los usos o intenciones políticas de estos dos proyectos son bien distintos, así como la utilización de los sistemas institucionales de arte local.

Aunque el trabajo Sarita Colonia fue realizado hace ya 37 años y evidentemente en este lapso de tiempo se han producido cambios en los diferentes ámbitos: social, económico y político, considero que como prácticas artísticas tienen vigencia a tener en cuenta en relación con los intereses artísticos y la participación del público en la construcción de un trabajo artístico.

El trabajo *“cuando la Fé mueve montañas”* fue realizado hace 15 años, pero es igualmente vigente en el sentido de que conserva las formas de operar de artistas que funcionan dentro de los precarios sistemas institucionales de arte de algunos países hispanoamericanos.

El colectivo Huayco E.P.S. (Estética de Proyección Social) conformado por Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariela Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar, realizó esta obra paradigmática y multidisciplinar del arte Contemporáneo del Perú en la que, para su elaboración, se realizaron indagaciones de tipo social, histórico y antropológico.

El colectivo Huayco E.P.S. previamente a la creación de la obra *“Sarita”*, realiza unas encuestas, *“Arte al paso”*, entre habitantes de Lima y el Callao, con el interés de indagar sobre las condiciones sociales y sus preferencias estéticas. Para esta encuesta utilizan seis imágenes que se contraponen en dos grupos. Tres imágenes son de lo que el colectivo denomina arte foráneo y tres de arte nativo.

Un “Cristo Andino” de la iconografía popular se contrapone al “Cristo” de Giotto, una cabeza “Motivo de la cultura Chavin” frente a “Mujer que llora” de Picasso, y un “Motivo Huari” frente a una composición de Mondrian.<sup>223</sup>

Durante las actividades realizadas por el colectivo dentro del marco del Festival CONTACTA 79, emite un manifiesto que distribuye en dos partes: la primera como volante y la segunda en un afiche impreso, que da cuenta, entre otras, de la noción de trabajo colectivo y la función del arte.<sup>224</sup>

Afiche MANIFIESTO CONTACTA 79.

Las artes tradicionales, la evolución de nuestras expresiones artísticas populares, las artes aplicadas, las técnicas modernas de masificación integradas como acto conceptual con los rituales de la vida diaria, sólo se justifican si logran dinamizar las relaciones del desarrollo histórico, rompiendo la inercia de una creatividad tolerada y controlada, buscando soluciones innovadoras que se opongan a la neutralización de la cultura.

Las experiencias de grupos y talleres colectivos son un aporte importante para lograr expresiones artísticas masivas, basadas en los rasgos auténticos de la cultura y la vida material nacional y latinoamericana, hacia la autodeterminación y por el ascenso de las luchas de liberación en favor del progreso social, como contrapartida al sub-desarrollo, la represión y la dominación.

Conscientes de que el arte, como proceso de aprehensión y conocimiento de la realidad, desempeña destacado papel ideológico, educativo e informativo:

*Contacta* propone:

Reincorporar las artes a la realidad y reivindicarlas en su valor social.

Apoyar las nuevas formas de acción social de las artes en el trabajo colectivo y los talleres grupales.

Propiciar un permanente intercambio de experiencias de información y de obras.

Promover la búsqueda de una enseñanza artística relacionada con la realidad peruana y latinoamericana, con el desarrollo tecnológico y formal contemporáneo y con los rasgos auténticos de la cultura y la vida material de la nación.

Introducir las ramas artísticas en la enseñanza.

Emplear de una manera cada vez más eficaz y creativa, los medios de información, difusión y promoción.

Crear los espacios necesarios para la divulgación de la creación artística actual en todas sus manifestaciones y propiciar el intercambio crítico entre las diversas posiciones.

Finalmente declaramos nuestra satisfacción porque este encuentro coincide con el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional de Nicaragua sobre la dictadura imperialista, volviendo a encender dramáticamente e inevitablemente las discusiones sobre la función del arte.

En este documento aparecen, aparte de los tres autores, una lista con los nombres de 173 participantes.

En la obra *Sarita Colonia* se utilizaron 12000 latas de leche en polvo<sup>225</sup> que el colectivo recogió de vertederos de basura de los alrededores de Lima para pintar sobre ellas con esmalte sintético. En esta obra se mezclan elementos de distintos movimientos artísticos del arte Occidental del siglo XX apropiados por el colectivo para crear un lenguaje que permite entablar una relación con los grupos sociales locales del Perú que posteriormente fue conocido como *Pop Achorado*<sup>226</sup>. Esta obra es un referente tanto en el mundo del arte Contemporáneo del Perú, como entre los sectores populares, habitantes de la ciudad de Lima; ya que su iconografía es parte del imaginario religioso de la población.<sup>227</sup>

<sup>225</sup> El colectivo hace especial énfasis en la marca de leche en polvo Gloria por su significación dentro de la obra. «La lata de leche» –declaraba Mario tti en 1980– «tiene un contenido conceptual muy claro. Es un desecho que nos permite mantener toda una relación con la miseria. Y conste que no estamos estetizando la miseria, como lo podría[n] hacer Bill Caro y algunos otros». Luego agrega “Como en los dantescos basurales de Lima, habitados de manera infrahumana por cientos de personas que hacen de la selección y reutilización de los desechos un diario sobrevivir.” Disponible en <http://books.openedition.org/ifea/8107?lang=es>

<sup>226</sup> “*pop achorado*. La palabra última es aquí fundamental: si bien ha sido también utilizada para identificar la degradación social del país entero, ese adjetivo describe comportamientos desafiantes e incluso insolentes y «salvajes» entonces asociados a la pauperizada población de migrantes y las nuevas generaciones de mestizos en su impetuosa apropiación de todos los recursos –materiales o simbólicos– de ascenso social disponibles. Aunque se origina en el vocablo «choro» con que desde hace mucho tiempo cierta jerga denomina al «ratero» o ladrón, la palabra «achorado» cobra auge –particularmente entre la pequeña-burguesía-ilustrada– sobre todo en el tránsito a los ochenta.” En «El pop Achorado». (Lo popular y lo moderno). Término acuñado por Jesús Ruiz Durand. Disponible en: [books.openedition.org/ifea/8107?lang=es](http://books.openedition.org/ifea/8107?lang=es)

<sup>227</sup> HARE, Andrés. *Sarita*, (ciento) treinta y cuatro años después. <https://redaccion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andreshare/>

<sup>223</sup> E.P.S. Huayco. Serigrafías impresas en diciembre de 1980 para la encuesta de preferencias estéticas de un público urbano, realizada entre enero y febrero de 1981. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/8139?lang=es>

<sup>224</sup> CONTACTA 79. Fernanda Bedoya, Francisco Mario tti y Juan Javier Salazar. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/8125?lang=es>

Sarita Colonia nunca fue realmente expuesta sino sencillamente puesta, el 26 de octubre de 1980, en cierto punto estratégico de las afueras de Lima. Una loma desolada que se alza sobre el acceso sur de la ciudad, entre el mar y el kilómetro 54 1/2 de la carretera Panamericana, una de las rutas privilegiadas de la migración. Cuan deliberada era esa ubicación, lo demuestra el que se le escogiera tras haberse primero definido otro emplazamiento en la salida norte de la capital. (BUNTIX, 2005).

Aun a pesar de tener cerca de treinta y cinco años de haber sido realizado, el proyecto Sarita Colonial ha sido posible conocerlo gracias a los nuevos medios de información y al esfuerzo que hicieron los artistas del colectivo HUAYCO por documentar los procesos y desarrollo de sus prácticas artísticas anti hegemónicas y anti colonialistas. El trabajo del Colectivo HUAYCO es un trabajo comprometido con la búsqueda de una identidad tanto en el campo iconográfico como en el formal que esta dirigido a una inmensa mayoría de de observadores receptores populares y no exclusivamente a una élite local.

El proyecto: *Lanternas Flutuantes* en su conjunto se quiere posicionar frente a prácticas colonialistas del arte, que se impulsan con el beneplácito y apoyo de los precarios sistemas institucionales de arte hispanoamericano, buscando un reconocimiento y legitimación internacional.

Un segundo ejemplo en relación con la idea de Participación en la obra “Cuando la fe mueve montañas” del belga Francis Alÿs, ejecutada con el apoyo del entonces joven curador mexicano Cuauhtémoc Medina, realizada el 11 de abril de 2002 en el marco de la III Bienal de Lima en el Perú; son evidentes la movilización y disposición de importantes recursos económicos y humanos para hacer pasar un mensaje de manera grandilocuente. A continuación, se reseñan los costos generales que esta obra debió requerir para su ejecución: tiquetes aéreos desde y para la Ciudad de México, los viáticos mínimos para dos personas durante el tiempo necesario de prospección en la ciudad de Lima para concebir un proyecto. Para la ejecución fue necesario contratar 10 buses con capacidad para cincuenta pasajeros cada uno, para movilizar a 500 estudiantes de Ingeniería de la universidad Católica, y de la Universidad Federico Villareal de San Marcos. Estas personas llevadas así en México son conocidas como “acarreados.”<sup>228</sup> Por las características formales con las que aparecen en el video de registro<sup>229</sup>, estos participantes se van a denominar en este trabajo como “obreros.”<sup>230</sup> Fueron necesarios además: 8 automóviles, dos kombis, un camión

228 acarreados: personas desplazadas en grupo de un municipio a otro para que participen de algún tipo de manifestación, sin que sepan el objetivo de la manifestación a la que asisten.

229 Cuando la fe mueve montañas. Alÿs Francis. <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE>

230 La palabra obrero implica recibir un salario como pago por una labor realizada. No creo que este sea el caso, posiblemente, a los estudiantes, a cambio de su participación ellos podían llevar la camiseta como recuerdo, hecho que se acostumbra en varios países de Latinoamérica.

para el transporte de herramientas y un helicóptero. Se compraron un mínimo de 500 camisas blancas, a las que se les imprimió en la espalda la leyenda: “Cuando la fe mueve montañas - Lima 2002” con las que se uniformaron a los “obreros”. A cada participante se le proveyó una de las quinientas palas recién compradas para la ocasión, con el objetivo de que el “obrero” desplazara un poco de tierra, pero teniendo cuidado de que todos lo hicieran al mismo tiempo. Para realizar las imágenes y videos de registro se contó cuando menos con la presencia de un fotógrafo profesional, un operador de video, el alquiler de un helicóptero desde donde se realizaron algunas imágenes. No se mencionan aquí los gastos que implican los trabajos de edición y montaje que evidentemente se deben de considerar la hora de realizar un proyecto como este.

En los videos de registro de la acción se puede constatar como el artista invitado dirige una inmensa acción en la que las personas que “participan” no tienen ni idea de para qué, y porqué, realizan esta acción. Parieciera una vez mas confirmar lo que Lippard afirma: “El arte se ha utilizado frecuentemente en el pasado como un medio de propaganda al servicio del colonialismo y el expansionismo” y abunda: “el arte público contemporáneo sirve aun como propaganda de las estructuras de poder existente.” (2001, p. 45).

De los “obreros” participantes poco o casi nada se sabe. A través de un alto parlante se hacen “formar” a 500 personas y se les pide que, “avancen como en una marcha.” “Mantengan la línea”. Vamos a caminar previendo a mantener una sola línea.”

Una de las escasas reflexiones de un estudiante obrero universitario que participó de este proyecto, resulta siendo curiosa cuando se le pregunta: ¿Por qué está allí?<sup>231</sup> “Me parecía extraño que una línea recta avanzara alrededor de un cono, pero el cuerpo humano partiendo de su fe, puede proponerse algo que resulta un imposible, algo absurdo, algo que se sale por completo de lo racional.”

Otro estudiante obrero afirma: “Ese día cuando participamos fue un suplicio. El sol... el calor...”

Hacia el final, para hacer algunas imágenes de registro, alguien del equipo de producción afirma: “Ya vamos a terminar, comiencen a palear... Con más fuerza, con más fuerza.” Yo, afirma el estudiante obrero: “ahí palié con más fuerza.”

Finalmente, las imágenes de registro fotográfico, como ya mencionamos, que para su realización también requieren de importantes recursos técnicos y humanos, mediante cuidadosos procesos de marketing y difusión, se vuelven paradigmáticas y referencia sobre lo que es el arte latinoamericano y el rumbo que este debe de tomar.

Seguramente se les dio algún refrigerio y es posible que hayan podido llevar también la pala con ellos. Esta es una herramienta a la que seguramente es fácil encontrarle uso en nuestros países.

231 Cuando la fe mueve montañas. Alÿs Francis. <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE>

No se puede negar, que una imagen, foto fija en la que se ven una cantidad importante de “indios”, todos vestidos de blanco formados en línea sobre el color ocre de la arena, moviendo unos centímetros una duna de arena resulta siendo una imagen poética. Pero no hay que olvidar que es una imagen encuadrada, muy bien pensada y, seguramente, muy bien escogida con la que se puede hacer pasar una idea precisa, funciona de manera perfecta, para ser insertada en los sistemas institucionales del arte donde se legitima para que sea consumida e emulada hasta la saciedad. Me pregunto: ¿Cuántos jóvenes artistas latinoamericanos, tendrían la posibilidad de realizar una obra como esta, sin previamente tener que pasar a legitimar su trabajo en Europa?

Valdría la pena cuestionarse igualmente qué y cuántos proyectos relacionados con la “participación” podrían realizar jóvenes artistas locales con los enormes recursos económicos invertidos en estas figuras emblemáticas de los sistemas institucionales de arte.

Finalmente me pregunto si Francis Alÿs, como buen viajero belga, que andan recorriendo el “tercer” mundo en busca de buenas oportunidades de negocio, no conocía previamente el proyecto “Sarita Colonia”, realizado por el colectivo Huayco E.P.S. en las lomas de arena en los alrededores también de Lima, pero en el año de 1979.<sup>232</sup> Quien sí parece que no tiene ni idea de la obra Sarita Colonia es su mentor y promotor Cuauhtémoc Medina.<sup>233</sup>

Luego de aproximarse a los dos trabajos anteriores a continuación, se aducen los principios por los cuales las PAPC realizadas en el Barrio *Arquipélago* son acciones políticas que se articulan en relación con los ámbitos: social, artístico y el sistema económico imperante actual.

Es importante aclarar que el desarrollo de las PAPC no se hacen al servicio de alguna ideología específica, no son acciones militantes que busquen algún tipo de confrontación. Y, tampoco son una solución redentora a problemas que aquejan a un grupo social.

Es importante tener en cuenta que el artista, como ser social en la actualidad, no puede ser indiferente a los eventos sociales, políticos y económicos, que determinan su vida cotidiana y la de los grupos sociales con los que se interrelaciona.

Las PAPC son una estrategia que busca propiciar la reflexión en torno al espacio que vivimos y el Ambiente del que hacemos parte. Son una invitación a que la comunidad, como sociedad civil, se piense y cuestione: ¿Cómo y en qué condiciones se deben desarrollar actividades comunitarias que conduzcan a construir formas de actuar autónomas e independientes?

<sup>232</sup> HARE, Andrés. Sarita, (ciento) treinta y cuatro años después.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andreshare/>

<sup>233</sup> Ver video. Cuando la fe mueve montañas. Alÿs Francis. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE>

Este objetivo es planteado para la comunidad desde el inicio del proyecto y se estimula en todas las acciones. Un resultado específico a esta finalidad se puede constatar con las diferentes actividades realizadas por algunos actores participantes en pro del proyecto que solo de casualidad fueron conocidas por el artista un tiempo después.<sup>234</sup>

Con las PAPC no se pretende adormecer, neutralizar o privilegiar ninguna organización local y/o seguir un camino o recorrido que no sea decidido por la comunidad. No tiene como objetivo acabar con los problemas de una comunidad, por el contrario, su finalidad es problematizar en el sentido de que se reflexione sobre las realidades locales, con la intención de colocar en un espacio común las diferencias y posibles aportes que permitan construir un evento acontecimiento que envuelva a la comunidad.

Las PAPC realizadas con la comunidad de las islas, no son un método de carácter universal que pueda ser aplicado y utilizado por cualquier grupo social, para alcanzar un objeto específico. Los logros y aciertos conseguidos durante el desarrollo de un proyecto, pueden servir como experiencia a ser reinterpretada por otros grupos sociales en la que se tiene en cuenta prioritariamente las condiciones y redes locales.

Entender lo local implica tener conciencia de la forma cómo nos relacionamos con lo global. Es, por tanto, necesario propiciar la reflexión en torno al lugar que ocupamos en el planeta y cómo nos vinculamos y adaptamos a las influencias que llegan de fuera.

Con la participación activa de las personas y redes de la comunidad, como agentes protagonistas, se realizan una sucesión de acciones efímeras, pero no fugaces; acciones que no pueden ser repetidas ni apropiadas, por tanto, escapan a cualquier tentativa de que puedan ser tornadas en una mercancía. Esa actitud desafía el consumo como uno de los pilares del Capitalismo.

Los objetos creados o transformados solo tienen una función utilitaria, pueden ser reconocidas sus características estéticas, pero no se les reconoce ningún valor como mercancía.

Con la participación de los pescadores como actores protagonistas se cuestiona el sistema económico imperante actual que destruye las prácticas y conocimientos tradicionales asociadas al trabajo.

En las PAPC no se reconocen jerarquías entre los saberes tradicionales locales y el conocimiento científico o académico. Los diferentes conocimientos operan en un plano horizontal, tornándose en un método para crear conocimiento. Si se tiene en cuenta lo postulado por Pérez Rubio acerca de la producción de una obra de arte ésta

<sup>234</sup> Realización de *cartaces*, comunicados, videos, fotografías, búsqueda de materiales, entre otros varios.

... será aquella que ocasione una experiencia alternativa a la ordinaria, donde el sujeto puede liberarse de las relaciones usuales en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma sobre la materia. (2012, p. 195).

La liberación del sujeto se alcanzara entonces por la vivencia de una experiencia estética que le permitirá adentrarse en un proceso en el cual mediante distintas actividades va a constituir un nuevo tejido social que le permitirá restaurar el vínculo social. (Ibid. 2012)

Con la realización de PAPC se cuestiona la conveniencia y forma de operar de los sistemas institucionales de arte que actúan en la región, basados en una idea vaga de los modelos desarrollados por el *mainstream* internacional. Entendiendo por *mainstream* “corrientes predominantes.”

Al sector de la sociedad cuyas aspiraciones de integración y movilidad social se canalizan a través de vías institucionales y cuyos comportamientos y expectativas se ajustan a las normas y valores predominantes. La palabra “predominante” suele denotar no sólo el poder y el prestigio de este sector y, por ende, su capacidad de difundir normas, valores y modelos de comportamiento, sino también su peso numérico dentro de la sociedad. (KATZMAN, 2001, p. 172).

Ya que las PAPC propician la participación activa de las distintas redes y actores locales que constituyen la comunidad, todos interactuando en un relacionamiento horizontal hasta crear las condiciones para que todos vivan una experiencia estética, como en un ritual de participación colectiva en el que no se busca emular un modelo preexistente a seguir y donde se pone en evidencia que “no hay una frontera entre alta y baja cultura”, entre una cultura de especialistas y otra de profanos.

En la práctica cotidiana se colocan en cuestión; los rescoldos que en la actualidad sobreviven de la noción de artista romántico heredada de la tradición Occidental como un actor especial, utópico y libertario para quien ésta reservado el privilegio de la creación. Artista incomprendido que tiene que actuar desde la marginalidad, pero siempre a la espera de ser reconocido y legitimado por el circuito y su mercado del arte.

Se propone en cambio que los artistas reorientaran sus procesos de creación, a través de la búsqueda de nuevas estrategias, convirtiendo la creación

artística en instrumento de acción social, e incidiendo en la organización de un discurso contrahegemónico que cuestiona el sentido común. (PEREZ RUBIO, 2012, p. 195).

La utilización de basura como material básico hace tangible y torna palpables las prácticas y formas de relacionarnos con el Ambiente. A la vez que se hace evidente y se pone de manifiesto cómo la basura, ese material que fue propuesto como algo innovador durante el desarrollo de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, las prácticas asociadas al consumo, lo ha convertido en un elemento que hace parte de nuestra vida cotidiana.

En el desarrollo de un proyecto de PAPC se tiene por objeto no realizar o incentivar ninguna práctica paternalista, por el contrario, se propone “construir un sistema económico solidario, sustentado sobre bases comunitarias y orientadas por la reciprocidad y subordinado a los límites que impone la Naturaleza”. (ACOSTA, 2015, p. 315).

Para la realización de cualquier proyecto de PAPC desde su concepción se hace especial atención a que se “debe asegurar desde el inicio y en todo momento procesos económicos respetuosos de los ciclos ecológicos, que puedan mantenerse en el tiempo, sin ayuda externa y sin que se produzca una escasez crítica de los recursos existentes”. (Ibid, p. 315).

Con las PAPC se pone de manifiesto la cuestión de que tan necesarias son las burocracias estatales para el manejo y control de un territorio que es y pertenece a una comunidad.

Al realizar la comunidad un evento acontecimiento efímero; en el que no se dejan huellas materiales o alguna degradación en el paisaje, se hace evidente que la comunidad misma hace parte del Ambiente. Por tanto, es explícito que: “De ninguna forma se puede sacrificar la Naturaleza y su diversidad. Hay que entender en la práctica que el ser humano forma parte de la Naturaleza y que no puede dominarla, mercantilarla, privatizarla, destruirla.” (Ibíd., p. 317).

Con las PAPC se constatan las resistencias que realiza la comunidad para la preservación de su memoria colectiva, sus mitos y se pone en evidencia cómo estos elementos pueden ser enriquecidos y/o recreados sin que sean impuestos por un sistema de mercado global o fiestas de consumo.

Finalmente, a continuación, se tratan otros aspectos sociales y económicos que inciden, o son tenidos en cuenta en las PAPC y que determinan la relación entre Arte y Política abordado en este trabajo.

Desde mediados del siglo XX en los países de América Latina y, hasta no hace mucho tiempo, todos los conocidos como del tercer mundo: “el desarrollo fue un fantasma que recorría todas nuestras tierras” (ESCOBAR, 2010), una idea



que nos vendían desde la civilización noratlántica para intentar alcanzar esos paradigmas; de las formas y la vida, ya no tan lejanas, de las metrópolis y centros del arte y la cultura “universal.” Proyectamos y pensamos en ciudades futuristas en medio de la Selva<sup>235</sup>, canales interoceánicos<sup>236</sup>, imaginamos carreteras que atravesarán cualquier zona selvática ya fuera de oriente a occidente, de sur a norte, o en cualquier sentido, con tal que pudiéramos sacar y comercializar los productos exóticos que nos diferenciaban de cualquier otra nación del mundo.

Los países de América Latina, generalmente vistos desde los centros de poder mundial como “excolonias”, productores de materias primas o agrícolas; poca o ninguna posibilidad real tienen de incidir en la construcción de otra noción de desarrollo. Según Arturo Escobar “La modernidad y el capitalismo han organizado la vida económica y social en gran parte en torno a la lógica del orden, la centralización y la construcción jerárquica.” (2010, p. 84).

Las clases dirigentes regionales, desconociendo las realidades y necesidades específicas locales, promueven la reproducción de sistemas y estructuras políticas, estilos de vida, hábitos y productos de consumo, cuando no impuestos, sí estimulados desde los países hegemónicos.

En el campo del arte, los precarios sistemas locales en su condición de periferias, se encuentran casi exclusivamente al servicio y bajo el control del *establecimiento* local. Están constituidos fundamentalmente por actores que, con un afán individualista de conservar privilegios, poco promueven cualquier discusión relacionada a cuál debería ser la función social del arte en sociedades como las regionales.

Teniendo en cuenta esta situación el proyecto: *Lanternas Flutuantes*, como lo sugiere el mismo Escobar, propicia: “la descentralización de la toma de decisiones, estructuras no-jerárquicas, auto organización y heterogeneidad y diversidad.” (Ibíd., p. 84).

Las PAPC estimulan el imaginar alternativas de organización, trabajo, consumos alternativos, diferentes y reales en oposición al capitalismo neoliberal. Lo que necesariamente demanda del artista como actor una actitud también diferente.

235 17 de junio de 1984 en el diario El Tiempo (Colombia). Marandúa, ¿Monumento?

“El proyecto Marandúa, ‘la ciudad del futuro’, en el Llano, no es la implantación caprichosa y forzada de una ciudad en un espacio incapaz de sostenerla; ni la importación de modelos de colonización de reconocida ineficacia; no será otro monumento a la improvisación: es un reto al país para que piense seriamente en un problema que toca hoy a su responsabilidad histórica”, afirmó el Comité Coordinador de Marandúa. En respuesta a esto, el Incora informó sobre el desarrollo de un modelo preliminar y asentamiento con la reserva de un millón y medio de hectáreas, para la fase inicial del proyecto.

236 Canal Interoceánico Atrato-Truando (Colombia), el canal de Nicaragua, Canal interoceánico de Tehuantepec (México).

Un artista que realiza PAPC, por principio ético, no se debe interesar en aproximarse a las instituciones hegemónicas del arte a las que no se reconoce como autoridad porque tampoco tiene el interés de que esas instituciones evalúen, reconozcan o legitimen una producción artística como el resultado de una ocurrencia individualista.<sup>237</sup>

Con la realización de PAPC se pretende desmitificar la idea preestablecida que se tiene al interior de los sistemas Institucionales de arte; que las poblaciones locales pobres, son poseedores de escaso gusto estético, incapaces de apreciar y realizar una obra de arte y, por tanto, requieren y necesitan de un mediador para comprender y entender ese mundo culto, ilustre y reservado a unos pocos elegidos.

Con las PAPC se busca que la comunidad misma se manifieste y autogestione la construcción y realización de un evento – acontecimiento, sin que se requiera de la presencia de un artista que pretenda asumirse como el vocero y guía de un proceso.

Es evidente, sin embargo, que el artista conozca las acciones dinámicas de los múltiples actores de la comunidad, sus redes, que siga las reglas locales y que proponga otras acciones que puedan ser adaptadas a los desafíos y necesidades del entorno con el objeto de estimular para que la comunidad, quien es la que conoce el territorio, los recursos naturales, los saberes tradicionales, las redes y formas de organización local, desarrollen un modelo de auto organización suficiente para que asuman su autonomía cultural y política. (Ibíd., p. 109).

Las PAPC, como un ejercicio de praxis política en un lugar específico, exalta la lógica de la diferencia en la que se reconocen a los diferentes actores y acciones que intervienen en el plano de la vida diaria. En esta perspectiva, las islas son sitios de culturas vivas, economías y medio ambientes antes que nodos de un sistema capitalista global y totalizante. (Ibíd., p. 86).

Durante la realización de un proyecto de PAPC se sugiere la no aceptación de practicar actividades paternalistas que generalmente son presentadas como acciones de “Solidaridad humanitaria.” Estas acciones, con frecuencia, no contribuyen a solucionar un problema y sí, son un sucedáneo para palear

237 Como ejemplo de esta práctica, se podría citar el uso perverso que Santiago Sierra hace de la condición social de las personas que contrata para sus obras: En 1998 línea de 30 cm tatuada sobre una persona pagada en México o línea de 250 cm tatuada en la espalda de 6 personas marginadas en Cuba en 1999 y línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroínomanos retribuidos con una dosis para cada uno en Puerto Rico en el año 2000. Sierra supuestamente realiza estas obras con la intención de cuestionar la condición humana en el Capitalismo, pero lo que obtiene es la legitimación y éxito individualista de un artista que consigue introducirse en los circuitos Institucionales del arte Occidental. Sierra hace el recorrido que los circuitos institucionales exigen. Las anteriores obras mencionadas son realizadas en América Latina, hecho que no sería posible en Europa, como antesala a su intervención en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia (2003), para luego ser designado para recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas (2010).

#### IV- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: PARTICIPACIÓN Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA

realidades. Tampoco se incentiva ninguna participación a cambio de algún bien económico o en especies. Practicas comunes y corrientes que realizan los políticos tradicionales con el fin de alimentan la corrupción y el clientelismo en la región.

Las PAPC en el barrio Arquipélago son una propuesta que

está relacionada con la defensa del territorio como lugar de la producción y de la cultura; el derecho a un grado de autodeterminación con respecto al control de los recursos naturales locales y del desarrollo, incluyendo otras economías; y la relación con el Estado y con la nación, principalmente articulada sobre la noción de plurinacionalidad. (Ibíd., 196.).





#### 4.10 La fiesta como encuentro



Sofía Lara recoge la idea de la fiesta como un espacio que materializa la carencia de los valores preponderantes de productividad y de progreso de la racionalidad moderna. Un espacio en el que no se trabaja, no se produce, no se cultiva, no se responde a las actividades cotidianas y no se piensa en el éxito duradero o en el desarrollo a largo plazo. (2015, p. 148).

Esta misma autora concluye: la fiesta se definiría de manera superficial como sinónimo de ocio, descanso, juego y pereza, enfrentada casi de manera natural al tiempo ordinario del trabajo. Sin embargo, la fiesta como hecho social va más allá de esta vaga definición.

La fiesta es un evento que generalmente requiere de una disposición para prever su preparación y organización. No es raro encontrar que el día que se termina una fiesta ya se está pensando en la siguiente.

Los participantes, con frecuencia, hacen importantes inversiones materiales, de tiempo y trabajo sin esperar un rédito económico o material, aunque sí en varias ocasiones algún tipo de beneficio de tipo inmaterial o abstracto.

Aunque la participación puede ser individual, la fiesta es en general un evento colectivo en el que se encuentran muchas individualidades en un momento de quiebre con la cotidianidad, lo que no implica que la fiesta en su conjunto esté exenta de las lógicas, brigas y alianzas de poder.

Las fiestas son al mismo tiempo el escenario donde se busca reafirmar identidades y crear lazos de unión y adherencia a la colectividad. El gasto y el despilfarro forman parte de la conducta de la fiesta, particularmente los gastos ostentosos a los cuales nadie sabría sustraerse sin faltar al honor teniendo como función revitalizar el grupo. (DURKHEIM, 1982)

En el Barrio Arquipélago se celebran varias fiestas, algunas de las cuales ya fueron abordadas en su aspecto relacionado a la religiosidad.

De las varias mencionadas solo una la de *Nossa senhora dos Navegantes* se podría decir que es una “acción simbólico – ritual, cíclica, recurrente y periódica [...] la fiesta se entiende como un producto social que expresa y refleja los valores, creencias e incluso intereses del grupo o grupos que la protagonizan”. (ARIÑO, 1992, p. 15). Esta fiesta no es un evento exclusivamente local, sino que es un ritual en el que participan de manera individual un importante número de personas, así como distintos grupos de la ciudad y del estado.

Las otras fiestas no tienen una fecha fija para su realización, son celebradas por distintos grupos de interés y pocas personas se implican en su organización, limitando su participación a asistir en una actitud de esperar para ser celebrado o festejado.

En las Islas, algunas de las fiestas giran en torno a la participación de los niños, motivo por el cual son celebradas y organizadas especialmente por las instituciones educativas. Una de estas celebraciones se realiza en un espacio público, es abierta a la participación de la colectividad, aunque asisten fundamentalmente las personas que se identifican con el grupo que las organiza. En la Isla de la Pintada se realizan también celebraciones cívicas que se materializan con un desfile que tampoco tienen una fecha fija y establecida. Participan algunas de las instituciones educativas del barrio, ocasión que aprovechan para mostrar a la comunidad algunos de sus logros. En estos desfiles siempre está presente un grupo de jinetes del CTG *Madrugada Campeira* con el que cierran los eventos.

En todos los eventos, están presentes personas que comercializan productos artesanales y gastronómicos realizados en las islas. Artesanías realizadas en escama de pescado, tejidos, bordados, jabones artesanales; confitería, productos de panadería y *peixe na taquara*, el producto gastronómico más representativo de las Islas.

Recientemente, para celebrar el centenario de la construcción de la primera capilla católica en la Isla de la Pintada, se realizó un desfile por la calle *Nossa Senhora da Boa Viagem*. En este desfile sorprendió la supervivencia de una imagen ya poco utilizada en la actualidad. La autoridad eclesiástica más importante que hace presencia en la Isla de la Pintada, encabezó una cabalgata vestido a la usanza de un gaucho repartiendo bendiciones desde el lomo de su caballo. Esta imagen fuerte y deliberada en la que se combinan elementos

iconográficos patrios con religiosos, no puede pasar desapercibida sin recordar la imagen de un soldado romano del siglo III después de la era común, “vestido para una batalla final contra el mal.” La Iconografía de esta imagen difundida durante los procesos de colonización en América Latina, cobra especial interés e importancia hacia finales del siglo XX en Brasil.

Esta imagen es la recreación de una imagen teatral bastante utilizada en los procesos de evangelización en Latinoamérica durante el período Colonial o período de las *Colônias*<sup>238</sup> que Gruzinski denomina como la «Imagen-espectáculo» (1994, p. 90). Recreación que hace que el momento y el contexto en el que desarrolla, no esté ligado definitivamente a una tradición, pero tampoco se puedan considerar como absolutamente moderna. (RAMIREZ, 2015).

En la isla de la Pintada, en la actualidad, se celebran dos fiestas que tienen una historia más larga que las otras conmemoraciones y guardan similitudes formales con las celebradas en el pasado: la fiesta de *Nossa senhora dos Navegantes*<sup>239</sup> y el Carnaval.

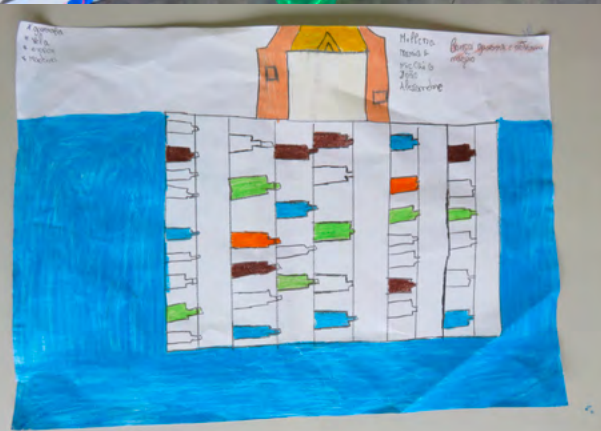
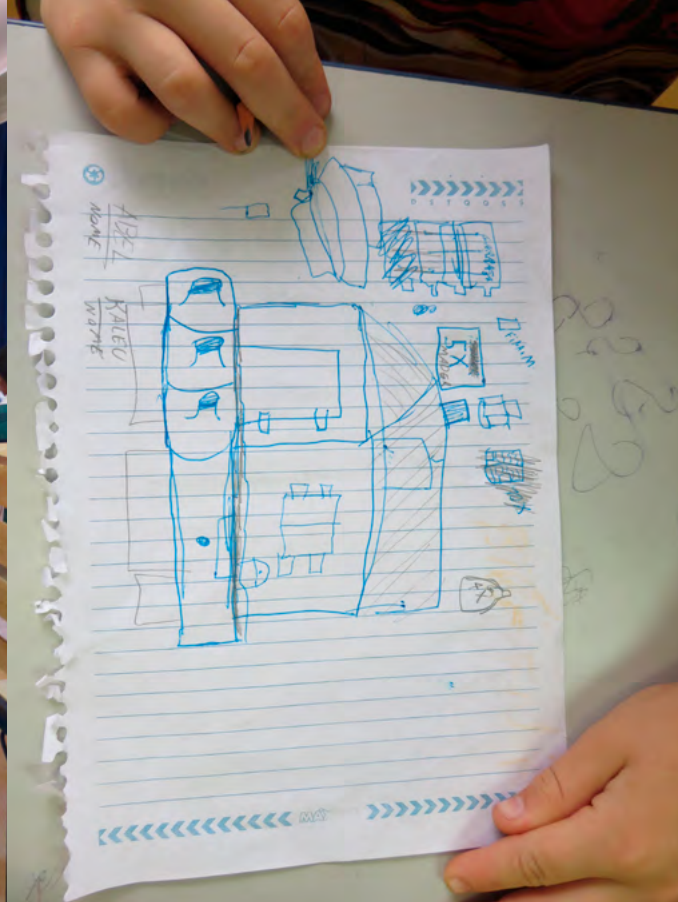
La Procesión náutica que en la actualidad se realiza por el río partiendo de la isla de la Pintada para celebrar todos los 2 de febrero la fiesta de *Nossa Senhora dos Navegantes* ya en los años treinta del siglo XX se celebraba con el auspicio del Estaleiro Mabilde como una forma de promover una mayor aproximación entre patrones y empleados. “Para la procesión naval los barcos del astillero eran pintados, lavados, decorados con guirnaldas y los tripulantes vestían sus mejores ropas”. (BALLEJOS, 2009, p. 59).

Para otra ocasión: “*A festa é abrilhantada por uma banda de música civil. Simultaneamente, nas oficinas do Sr. Emilio Mabilde também há festa, na ocasião serve-se aos funcionários “gordo churrasco e cerveja”.* (Ibíd., p. 60).

*Durante o carnaval, no estaleiro foi criado o “Bloco das Borboletas”, que produzia animados bailes. Além disso, churrascos, piqueniques e passeios de barcos, em sua maioria organizados pela família Mabilde. Serenatas e rodas de músicos também eram realizadas à noite. [...] muitas vezes o pessoal (operários) ia chegando com seus instrumentos e fazia serenata na varanda de sua casa, com a participação do Emilio Mabilde. Os churrascos, muitas vezes, contavam com a participação de convidados como fornecedores, representantes e, até mesmo, políticos. (Ibíd., p 61).*

<sup>238</sup> El período de las *Colônias* en Brasil es considerado entre 1500 la llegada del primer navegador portugués Pedro Álvares Cabral y la proclamación de la Independencia en 1822 a manos de Don Pedro.

<sup>239</sup>ORO, Ari Pedro. Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: Secretismo entre Maria e Iemanjá. 2009.



En la actualidad en la isla de la Pintada se celebra un día de Carnaval que no tiene fecha fija para su celebración y cada año depende de los esfuerzos y actividades realizadas por la Asociación *Por do Sol*. En el marco de las fiestas el Bloco de carnaval COLAI celebra con distintas actividades.

La celebración del carnaval es la ocasión más importante y grande en que se reúnen habitantes de las Islas y visitantes que llegan de otros barrios. Aunque “el carnaval es cosa de negros” como afirma un morador, en su calle principal se reúnen por una noche gran cantidad de personas que recorren la isla y terminan la fiesta en un gran fandango justo al lado de *Estaleiro Mabilde*.

Varias personas de la comunidad que participan, aprovechan la ocasión para manifestarse abiertamente y hacer visibles y explícitas algunas de sus creencias y pertenencias o afiliaciones sociales. Durante la noche de carnaval también se hace referencia a momentos y comentarios relacionados con la historia de las islas.

Aunque estas dos fiestas son celebradas anualmente y su historia es más larga que las otras que se realizan en las islas; no se perciben como conmemoraciones con una tradición consolidada, porque, pareciera, dependen para su celebración de la voluntad de algunas pocas personas.

Para que una fiesta se consolide como tradición, requiere que se junten distintos factores en un lapso de tiempo bastante largo. Las inmigraciones más numerosas de las Islas se dan en la segunda mitad del siglo XX luego de la construcción del “*Ponte*”, tiempo insuficiente para que una fiesta cualquiera se afirme como tradición.

Es importante recordar que:

las fiestas son situaciones sociales en las cuales se hacen evidentes las relaciones de poder, se manifiestan los intereses de la comunidad y se ponen en juego las concepciones sobre “el nosotros” como unidad identitaria. En la fiesta o las fiestas están imbricadas las complejas relaciones del tejido social, lo que las convierte en un objeto de análisis del que podemos entender que la fiesta y sus manifestaciones encierran tanto formas de cohesión como de conflicto. De cohesión dado que en la fiesta se crean espacios de unanimidad alrededor de imaginarios sociales que tejen formas elementales de sociabilidad en una comunidad de conflictos, dado que la fiesta permite poner en escena los imaginarios del poder. (GONZÁLEZ, 1998, p. 8).

En las islas hay una profusión de fiestas con las que parece que los habitantes del territorio quisieran ocupar los lugares simbólicos que están en constante disputa. Parece igualmente que con las fiestas buscan reafirmar su identidad, que los diferencia de los grupos sociales que habitan los otros barrios de la ciudad.

La fiesta es un elemento fundamental a la hora de concebir o imaginar un proyecto de PAPC. De alguna manera, estas prácticas tienen como objetivo la creación, preparación y organización de una fiesta colectiva en un espacio, fecha y nombre determinado por la comunidad.

A continuación, presento dos tipos de trabajo o experiencias bien distintas relacionadas con las Artes de la celebración que tienen proximidad con las PAPC.

*Welfare State International*<sup>240</sup> (Estado de Bienestar Internacional) es una asociación libre de artistas independientes y multidisciplinarios de Gran Bretaña, que se constituyeron como empresa con el interés de trabajar en torno a ideas ligadas al arte y el espectáculo de celebración entre los años 1968 y 2006.

Ingenieros, músicos, escultores, artistas plásticos, pirotécnicos, desarrollaron obras de teatro, carnavales, festivales comunitarios participativos, espectáculos de fuego, procesiones de *site specific* para crear y realizar celebraciones significativas en momentos determinantes como nacimientos, defunciones y matrimonios.

El colectivo «Ingenieros de la Imaginación» como posteriormente se autodenominaron, recoge la producción realizada por este grupo interdisciplinario que explora los más diversos campos de prácticas artísticas.<sup>241</sup> Un grupo que tiene algunas similitudes a este y es más conocido en Hispanoamérica es el grupo catalán “La Fura del Baus”, quienes en la actualidad se especializan en la realización de eventos basados en la espectacularidad.

De otro lado, el proyecto: “Magdalenas por el Cauca” que se realiza en contextos sociales, políticos y económicos completamente diferentes a los en que *Welfare State International* desenvuelve su trabajo. El proyecto “Magdalenas por el Cauca”<sup>242</sup> pensado por Gabriel Posada y Yorlady Ruiz incluye acciones, recorridos, performances, exposiciones, instalaciones y prácticas comunitarias realizadas entre los años 2008 y 2015<sup>243</sup> en el cauce y márgenes del río Cauca en

<sup>240</sup> <http://www.welfare-state.org/>

<sup>241</sup> <http://www.deadgoodguides.com/index.html>

<sup>242</sup> <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

<sup>243</sup> El desarrollo de este proyecto aconteció al mismo tiempo que las PAPC que he realizado desde el año 2008 en Colombia y Brasil. Desde que vi un artículo de un periódico colombiano por internet a comienzos de noviembre del 2008, que reseñaba el trabajo “Magdalenas por el Cauca”, he acompañado algunas de las obras por considerar que tiene alguna similitud con inquietudes e

Colombia; entre el municipio de Trujillo en el Departamento del Valle del Cauca, y el lugar conocido como el Remanso de Beltran en el municipio de Marsella (Risaralda); 130 kilómetros hacia el norte, donde la quebrada la Nona desemboca en el río Cauca.

Entre los años de 1986 y 1994 se dieron en la región una serie de masacres, asesinatos selectivos con sevicia y crueldad extrema para aterrorizar a la población civil.

A la secuencia que se estableció entre la desaparición forzada y el posterior homicidio, propia de la guerra sucia, se sumaron la tortura y la mutilación de los cuerpos de las víctimas. Esta última práctica se realizaba sobre las víctimas aún con vida, para luego arrojar los fragmentos de los cuerpos al río Cauca. Así el río se convirtió, simultáneamente, en fosa común y en mensajero del terror. (MELO, 2008).

Aquí voy a reseñar solo dos actividades de las numerosas que hacen parte del proyecto en su conjunto, por ser acciones que llevan a una celebración ritual. Un primer trabajo realizado por Posada en 2008 se denominó: “Magdalenas por el Cauca.” Este trabajo consiste en la «exposición-procesión» de 12 pinturas de gran formato, instaladas sobre unas balsas que recorren 130 kilómetros por el río Cauca entre el municipio de Cartago (Valle) y el corregimiento de Beltran del municipio de Marsella en Risaralda.<sup>244</sup>

Las pinturas expuestas representan a doce mujeres, madres, familiares de otro tanto de personas asesinas y arrojadas al río en el municipio de Trujillo. Estas pinturas fueron realizadas de manera colectiva. El evento ritual se realizó el día 2 de noviembre de 2008 y en él participaron pescadores, areneros, campesinos, carpinteros, quienes prestaron asistencia, construyeron las balsas y posteriormente las dirigieron en un trayecto del río.

La segunda parte del trayecto, las balsas fueron abandonadas a la corriente hasta llegar a la Vereda de Beltran Marsella (Risaralda), haciendo el mismo recorrido que hacían los cadáveres que eran tirados al río, con una doble intención por parte de los asesinos. Por un lado, intentar no dejar huella del acto criminal y la segunda, con el propósito de causar un daño superior; el dolor que se buscaba infringir a las personas familiares con la desaparición de sus seres queridos. Con esa acción conseguían además despertar en los habitantes riverieños una inmensa tristeza, dolor, impotencia y desesperanza.

ideas que desenvuelvo en las PAPC.

<sup>244</sup> [http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria\\_H/valledelcauca/magdalenas/index.html](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/valledelcauca/magdalenas/index.html)

El segundo trabajo de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz tiene como título “327 alumbramientos por las huellas del olvido”, realizado en noviembre del año 2013. A continuación, los autores describen el contexto, la justificación y desarrollo del proyecto con las comunidades.

En el año 2012 Medicina Legal practicó 482 necropsias de personas no identificadas en el cementerio de Marsella (Risaralda), 155 pudieron ser identificadas y 327 continúan en estado de No Identificación. N.Ns<sup>245</sup> rescatados del río Cauca en la vereda Beltrán entre los años 1985 y 1994, época en la que ocurrió la “Masacre de Trujillo” donde fueron asesinadas más de 326 personas, muchas de ellas desaparecidas en el río.

La presente obra convocó a los Familiares de Víctimas de la Masacre de Trujillo, a la comunidad de Marsella y Beltrán y a la ciudadanía en general para, juntos, realizar 327 balsas y navegarlas durante los últimos 200 metros por la quebrada La Nona que nace en Marsella y desemboca al Cauca en el Remanso de Beltrán, donde, desde hace más de 20 años los NN fueron llevados al cementerio y que hoy simbólicamente regresan al lugar donde fueron rescatados a través de sus fuegos fatuos, reclamando las prontas identificaciones para que su recuerdo no sea más una huella en el olvido”.<sup>246</sup>

Los dos proyectos anteriores son ritos por la recuperación de la memoria, son actos simbólicos y eventos en los que la comunidad participa sin ningún interés diferente al de recuperar la memoria de sus muertos.

Son rituales catárticos que le permite comenzar a hablar de ese inmenso e intenso dolor que se siente producto de vivir hechos traumáticos. La comunidad, cuando participa de manera colectiva en la construcción de las balsas, en el momento en que cada persona piensa y concibe un pequeño altar en honor a sus muertos, está participando de un ritual en el que es posible desahogar y compartir dolores que hasta entonces han sido individuales y personales.<sup>247</sup>

Según los autores se tuvo la intención de unir dos comunidades, una que perdió a sus muertos y la otra los rescató para sepultarlos. Consideran el arte como espacio sanador, que sirve para aliviar un poco el dolor que se siente

<sup>245</sup> Las iniciales “N.N.” provienen de la expresión latina *Nomen Nescio* (desconozco el nombre). En español suele interpretarse como Ningún Nombre y en inglés como *No Name*.

<sup>246</sup><http://gabrielposada.wixsite.com/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/realizacila-obra>

<sup>247</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pdcNv397FsE>

en el alma. Piensan al artista como un colaborador que participa de un proceso de transformación cultural que propicia la reflexión sobre lo que se quiere como país.

¿Por qué como sociedad en Colombia nos negamos a hablar de esos problemas que hacen parte de nuestra realidad? ¿Dónde están los desaparecidos y cuantos son los N.N.? Estos trabajos visibilizan y propician que se hable de eso que tanto dolor y miedo producen en la sociedad.

Las personas de la comunidad comentan: es bueno traer a la memoria para rescatar y convertir en vida lo que un día fue muerte. Igualmente reclaman del Estado la indolencia con que ha tratado a los habitantes de este país; el estado de indefensión al que se ha abandonado a la población civil.

Estas obras que son efímeras, escapan a cualquier tentativa de ser apresadas, reconstruidas, incluso documentadas. En su totalidad permanecen en la memoria de las personas que, de una u otra forma, participaron.

Estos rituales de catarsis son eventos – acontecimientos en el que los participantes logran redimir la pena, el duelo en el que son obligados a vivir. Con estos rituales se consigue que simbólicamente sus difuntos tengan un enterramiento digno y puedan descansar. Los familiares son liberados de la tragedia e infortunio de no tener un lugar o espacio para llorar a sus muertos, para vivir el luto por sus muertos.

Estos rituales, como eventos – acontecimientos que tienen que ser vividos y realizados en lugares y con comunidades específicas, apelan a aproximarse a sensibilidades que están relacionadas a realidades y contextos determinados. En la construcción de un proyecto de P APC es necesario ir alcanzando objetivos a manera de tramos u etapas que se terminan con evento o acontecimiento paradigmático, similar a una fiesta, pero construido colectivamente. La idea de evento acontecimiento como un performance o acción improvisación que se da, vive, o transcurre en un encuentro en el que se juntan un tiempo, un espacio y la comunidad.

A una fiesta se hace una invitación, llegan los que quieren llegar, incluso pueden llegar los que no fueron invitados directamente. La fiesta la construyen los que asisten y participan sin que les sea exigido nada a cambio, no se tiene que seguir ningún tipo de regla o programación determinada. La fiesta se rige por la improvisación. Diferente de un evento espectáculo en el que todo se programa y prevé. Los que organizan un evento espectáculo conocen los disparadores de determinadas sensaciones y llevan al espectador (pasivo) por un camino en el que hasta la participación puede ser programada y orientada. En un evento espectáculo “*l’ambiance e l’animation é garantie*”<sup>248</sup>

<sup>248</sup>El ambiente y la animación garantizados. En francés, cuando se necesita hablar de un “encuentro”, evento – acontecimiento del que el jolgorio hace parte, se utiliza la palabra: fiesta en español que es diferente de la *fête* que sería su traducción literal, porque son dos conceptos diferentes. Evidentemente no se conocen las diferentes acepciones, estados y matices que puede tomar una fiesta en América Latina. Que pueden ser: rumba, fandango, pachanga, parranda, bailongo, baile, fiestón, juerga, farra, vacilón, charanga, bonche o chucu chuco, entre otros

Una fiesta puede empezar y ahí quedarse, es un evento incierto e impredecible, de ella se puede hablar de ¿cómo pasó? ¿Qué sucedió? En la fiesta, cada participante se construye su propio ambiente que se suma al de la colectividad, tornándolo un momento único e irrepetible. El espectáculo busca impresionar al espectador, dirige sus sentimientos y emociones haciéndole vivir el evento como una acción individual.

Los eventos – acontecimientos realizados por una comunidad como PAPC no tienen ningún compromiso con el éxito, lo que los libera de la obligación o necesidad de tener que alcanzar un resultado específico. No tienen nada que ver con la idea de espectáculo

En el espectáculo, para garantizar su éxito, son determinantes los factores asociados a factores económicos y/o de mercadeo, la relación de quien organiza y quien observa es mutuamente interesada; el que paga es un observador pasivo, el que organiza tiene que garantizar la satisfacción del cliente.

En un espectáculo toda relación está mediada por el lucro. Las acciones o espectáculos realizados como prácticas artísticas colaborativas realizadas en el marco de los sistemas institucionales de arte, están acompañadas y mediadas siempre de importantes inversiones de capital monetario; motivo por el cual los artistas y curadores tienen la obligación de garantizar un resultado, lo que las convierte en una simulación, al final, una mercancía como cualquier otro objeto de arte.









V

**EL ARTISTA  
Y LA OBRA DE ARTE  
EN LA COMUNIDAD**



## V

### EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE EN LA COMUNIDAD

En este capítulo se proponen las figuras de artista en *disponibilidad* y obra de *arte envolvente*; relacionadas con las PAPC. El tipo de artista, la función social que realiza, así como el tipo de arte que es posible ser producido comunitariamente. Modelos y características que se proponen como una posibilidad de ampliar el horizonte para crear un tipo de arte acorde a las necesidades sociales locales que propicie la inclusión de un importante segmento de las poblaciones hasta ahora marginadas y excluidas.

En este mismo capítulo, se dedica un aparte a abordar el evento acontecimiento *Mboatata no río Jacuí*, la preparación, las dificultades que surgieron para su realización, así como las dudas que surgen para el artista en la realización de una PAPC.

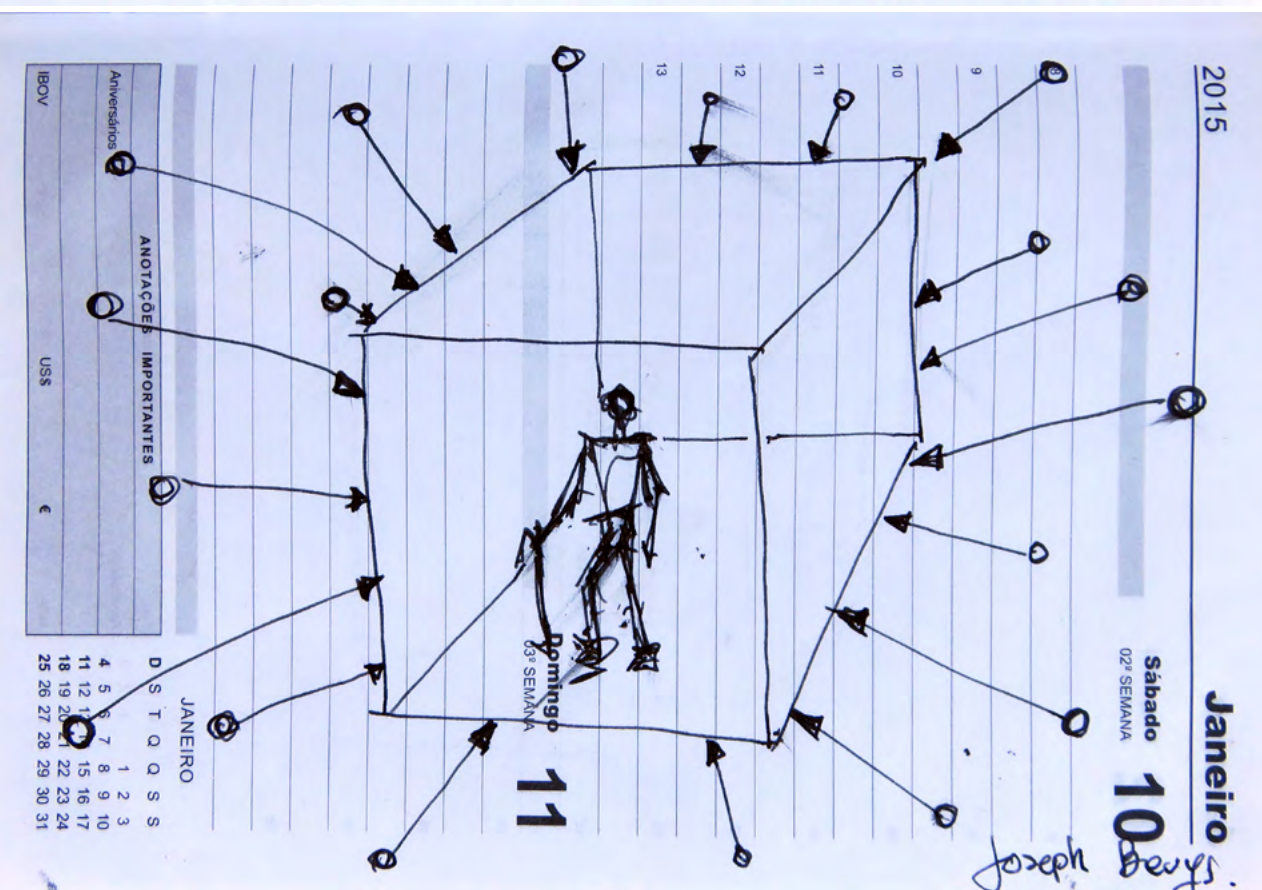
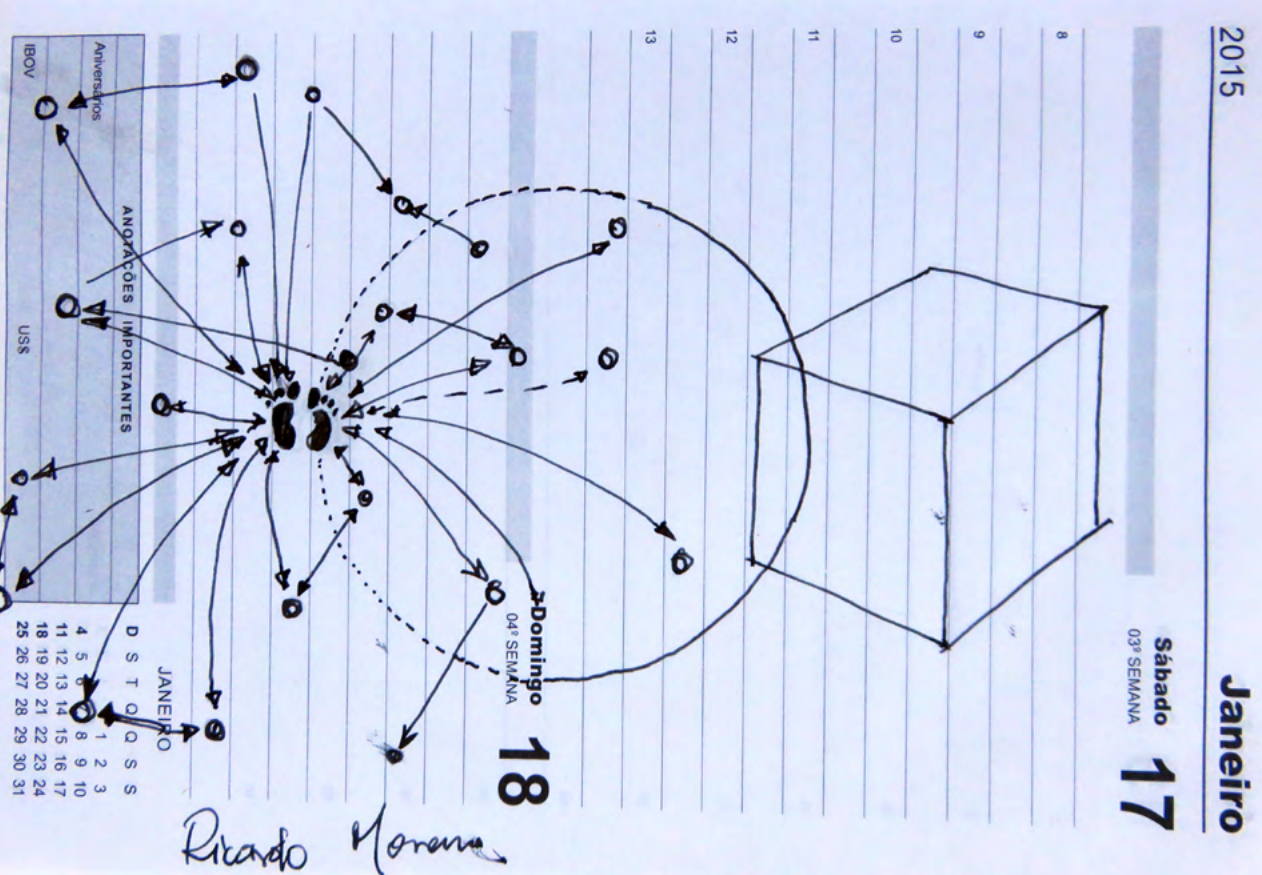
## 5.1 Artista en disponibilidad

En la actualidad y específicamente en las PAPC el artista debe asumir el realizar distintas actividades para que un proyecto se desenvuelva con posibilidades de alcanzar sus objetivos. El artista es un actor protagonista en *disponibilidad*<sup>249</sup>, que tiene que desarrollar actividades de artista informador<sup>250</sup>, artista educador, artista gestor, artista *propositor*, y en mi caso específico el de artista *Ch'usay Akapacha*. (combinación de palabras del quechua y aymara que traducido quiere decir "que viaja por esta tierra") lentamente y tomándose el tiempo de conocer. Es importante anotar también que cuando se viene de un lugar distante, se llega a una localidad para instalarse en la condición de inmigrante, lo que lo convierte en un artista como inmigrante y que no tiene nada en común con la idea que circula en los países hispanohablantes de artista extranjero.<sup>251</sup> Esta noción en algunos países hispanohablantes se asocia a la imagen de un colono exótico contemporáneo de origen nortatlántico, que anda de turista proponiendo los últimos avances en cuestiones de arte.

<sup>249</sup>Figura de artista propuesta por María Ivone dos Santos.

<sup>250</sup> *Artista informador* en BLANCO, CARRILLO, Et al., (2000, p. 34).

<sup>251</sup> Esta distinción en este texto se hace no en el sentido legal jurídico de estancia en otro país, sino en la condición personal.



El artista en disponibilidad, al encontrarse en condición de inmigrante le es más fácil aproximarse sin prevenciones a cualquier grupo social, sin tener que preocuparse por el estatus social o las ideas preconcebidas que se tienen localmente del grupo social al cual llega. Por que: *“O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação.”* (SANTOS, 2002, p. 330).

Es importante tener en cuenta otros aspectos relacionados con la actuación de los artistas en la actualidad, moldeada por los procesos de mundialización y las prácticas impuestas por los sistemas institucionales globales de arte. Fontcuberta en su texto “Por un manifiesto posfotográfico” describe algunos de los aspectos de esta forma de actuación: “el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (Cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).” (2011).

Un artista *Ch'usay Akapacha*: “que viaja por esta tierra” es distinto de la imagen de los pintores viajeros europeos que recorrían las colonias registrando los tipos, costumbres, fauna y flora de los sitios por donde iban pasando; pero es también diferente de los artistas viajeros contemporáneos *globotrotters* que van de una ciudad a otra de cualquier continente, pasando por aeropuertos similares, durmiendo en habitaciones estándar de cadenas globales de hoteles donde se come *comida internacional* estándar, visitando las sedes de las bienales, galerías y ferias de Arte Contemporáneo cargando una pequeña maleta con los mismos pertrechos de trabajo. Una libreta de apuntes; ahora una *tablet* o portátil con algunos proyectos artísticos listos para ser utilizados o adaptados a las características y temas de las bienales locales, donde se va a encontrar con el mismo equipo de curadores, museógrafos, críticos, *marchantes* y que, como mesías actuales van pregonando como en una misión civilizadora del Capitalismo, los modelos de arte que deben de ser estudiados, apropiados, copiados y viralizados por las redes de los sistemas institucionales locales de arte Contemporáneo de las periferias. (HELGUERA, 2006)

Un artista *Ch'usay Akapacha* que viaja por esta tierra, se toma el tiempo de aproximarse, compartir experiencias, conocer el ambiente social, económico y natural de un lugar al tiempo que tiene la disponibilidad para compartir aspectos de su entorno cultural, sin pretender reivindicar ningún estereotipo de artista.

Un artista en disponibilidad no es un ser pasivo a disposición que va a satisfacer las necesidades de un grupo social, sino un actor protagonista más que participa de los distintos procesos de creación, negociación y construcción de un proyecto artístico asociado a una idea de sociedad. Lo que implica que con su actuación se cuestione sobre la función social del artista y por consecuencia la función social del arte.

El artista en disponibilidad, durante la realización de un proyecto de PAPC, puede liderar los procesos relacionados con la estética, aunque evidentemente no son de su exclusividad. Es justo la información y conocimientos que sobre la estética y la sensibilidad posee las que le facilitan el poder compartir y propiciar la vivencia y apreciación a tanta gente como esté interesada.

La presencia del artista en disponibilidad durante la realización de un proyecto de PAPC es necesaria hasta cierto momento del proceso, pero debe de tener como finalidad el que la misma comunidad se autogestione y prescindiera de la presencia del artista para realizar cualquier otro proyecto.

El artista en disponibilidad trabaja con grupos sociales distanciados de los sistemas institucionales de arte y por fuera de esos mismos sistemas asociados al comercio del arte.<sup>252</sup> Su campo de acción está asociado a procesos y sistemas educativos (Ver fig. 11) alejados de cualquier intención de lucro; fomentando la discusión crítica sobre la vida social y política que propicie la construcción colectiva de sociedad.

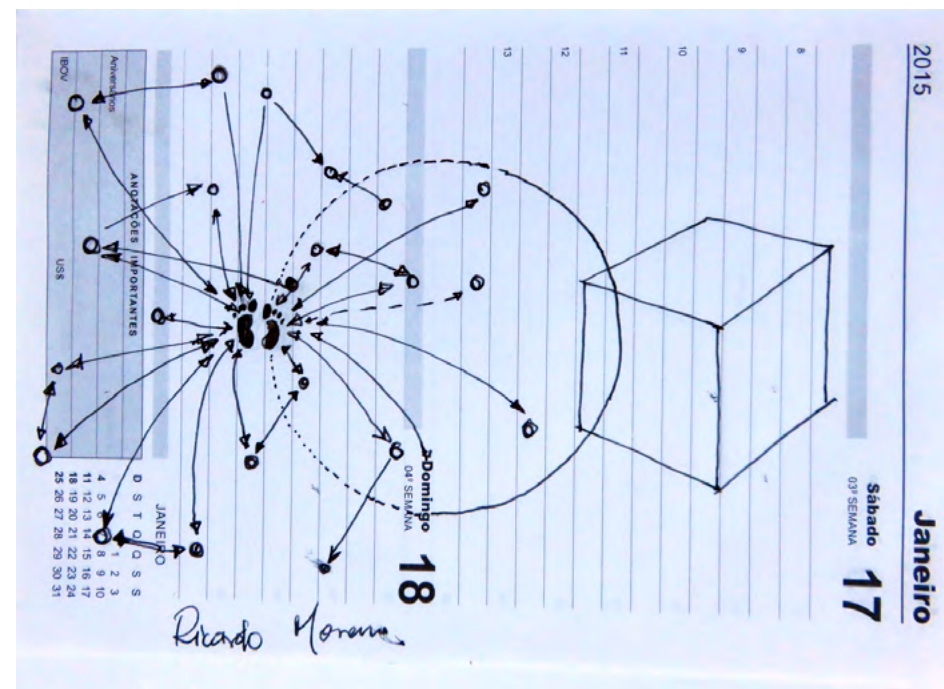


Fig. 13. Artista en disponibilidad.

252 Allan Kaprow cuestionó esta posición del artista (1996, p. 82); sin embargo, es importante tener en cuenta que el funcionamiento de los sistemas institucionales de arte de los centros de poder noratlánticos no tienen nada o casi nada en común con el funcionamiento de los sistemas de los países de la periferia, en este caso específico, de los países de América Latina.

El artista en disponibilidad es o debería ser generoso. Este solo puede dar de lo que recibe de sus fuentes, tiene que estar conectado con el lugar y sus habitantes con el espacio que constituyen. El artista en disponibilidad tendría que propiciar el que la comunidad vea los lugares que hace tiempo no ve; tiene que crear las condiciones que permitan, a partir de sus experiencias, el que la comunidad despierte y recuerde las experiencias olvidadas. Tiene que hacer que el paisaje resuene.

En todo el proceso de un proyecto de PAPC es muy importante que el artista participe y se comprometa de forma activa, tiene que vivir hasta en los momentos que parecieran banales y sin sentido, tiene que estar presente física y simbólicamente compartiendo cada momento con el interlocutor de la comunidad. (LIPPARD, 2001).

El artista en disponibilidad debe tener *“Pasión, refiriéndose a cierta heterotomía, ou certa responsabilidade em relação com outro que, no entanto, não é incompatível com a liberdade ou a autonomia.”* (LARROSA, 2002, p. 26).

Las PAPC son distintas de las prácticas asociadas a los sistemas institucionales de arte, las conocidas como prácticas colaborativas, participativas y/o activistas, ya que dentro de estos sistemas se tiende a idealizar la idea de comunidad, la cual se piensa como un espacio para que los actores agentes de los sistemas institucionales de arte manifiesten sus ideas personales sobre temas como Democracia, Útopía, Género, Racismo, entre otros. Con frecuencia, entienden la participación de los actores de una comunidad como meros instrumentos a ser utilizados por los artistas (agentes) con el objetivo específico de alcanzar un resultado que, para ser legitimado se lleva para dentro del museo.<sup>253</sup>

El artista en disponibilidad para realizar una PAPC no puede tener, padecer o sufrir del complejo de originalidad. Esa noción, uno de los pilares en los que se sustenta el mercado del arte desde el siglo XVIII, que determina la función social del arte y los artistas. Las PAPC cuestionan nociones como propiedad intelectual, copyright y utilidad tangible y material.<sup>254</sup>

Para realizar un proyecto de PAPC un artista en disponibilidad debe, previo a comenzar el proyecto, garantizarse una estabilidad que le permita una libertad de maniobra y absoluta independencia. Uno de los elementos fundamentales con los que debe contar el artista en disponibilidad es el tiempo; por consecuencia el pasado y el futuro no le preocupan, pasan a ser irrelevantes.

<sup>253</sup> El museo se utiliza aquí como una imagen genérica de lo institucional; como sinónimo de cubo blanco.

<sup>254</sup> Sobre este tema; *l'artiste en homme universal* se puede estudiar la noción de artista en el sistema de arte estadounidense en la década de los años 60 del siglo XX, propuesto por Kaprow. (1996, p. 75).

El hecho que el pasado y el futuro no se asocien a algo transitado o a la expectativa de lo que está por venir, posibilita que cualquier experiencia se viva con la calma que se requiere para tomar conciencia de ella.

Para realizar un proyecto de PAPC que sea éticamente responsable con una comunidad o grupo social con la que se va a interactuar, requiere por parte del artista de disponibilidad y persistencia, ya que con frecuencia en los primeros acercamientos con la comunidad, ésta es receptiva y entusiasta, pero al poco tiempo se puede desmotivar.

Considero que esa desmotivación se presenta debido fundamentalmente a dos aspectos: primero, que se tiene la idea, casi la convicción de que el resultado final no depende del compromiso y participación de la comunidad misma, hecho que de alguna manera refleja una falta de auto confianza en la misma comunidad. Y segundo, a un sentimiento de falta de credibilidad que se ha instalado en la comunidad como consecuencia del número de prácticas demagógicas que les han hecho conocer agentes externos a la comunidad. “Aquí llegan muchas personas... dicen que vamos a hacer... pero luego de que obtienen lo que quieren se van y desaparecen.” Se escucha decir con frecuencia en las comunidades. En el caso de las Islas no fue la excepción. Es importante recordar que las comunidades no son meros objetos de los que se puede sacar un lucro personal.

La disponibilidad es un factor fundamental que debe de estar presente para acompañar y dar continuidad a un proyecto, esa disponibilidad debe de estar acompañada de persistencia, lo que permitirá sobreponerse a cualquier situación de abandono o desmotivación que puedan surgir como consecuencia de eventos socio ambientales, políticos, económicos, que afectan la vida cotidiana de una comunidad.

La disponibilidad de un artista no se puede confundir con la función de “motivar.” Un proyecto artístico a desarrollar con una comunidad no es una acción meramente recreativa, aunque puede serlo, pero es importante que la comunidad observe que un proyecto está constituido de planteamientos socio-políticos que van a ser discutidos y evaluados por la comunidad. La comunidad debe tener claridad en el hecho de que un proyecto es de la comunidad y para la comunidad misma, por tanto, no requiere de las acciones motivadoras de un agente externo.

El estado de disponibilidad de un artista que realiza PAPC con un grupo social cualquiera ha de ser constante. El artista en disponibilidad, por respeto a los actores protagonistas de una comunidad que participan de un proyecto, no puede abandonar, descuidar, o dejar de hablar claramente del proyecto so pena de perder la credibilidad de los actores de la comunidad.

V- EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE EN LA COMUNIDAD

Si los actores protagonistas participantes integrantes de una comunidad, pierden credibilidad en el artista con el que están trabajando, seguramente van a abandonar el proyecto y luego, difícilmente lo van a retomar.

Al acercarse y encontrarse en medio de la comunidad con la que se realiza un proyecto de PAPC

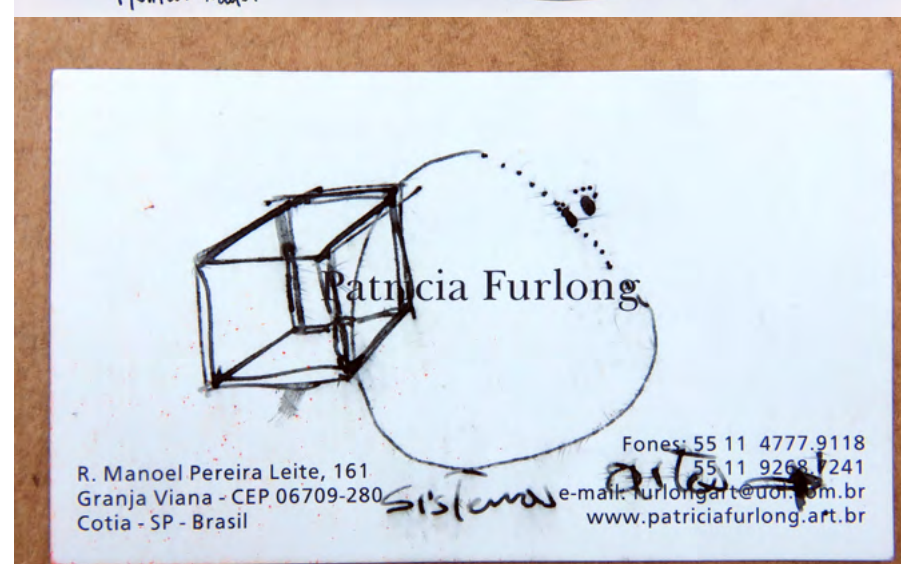
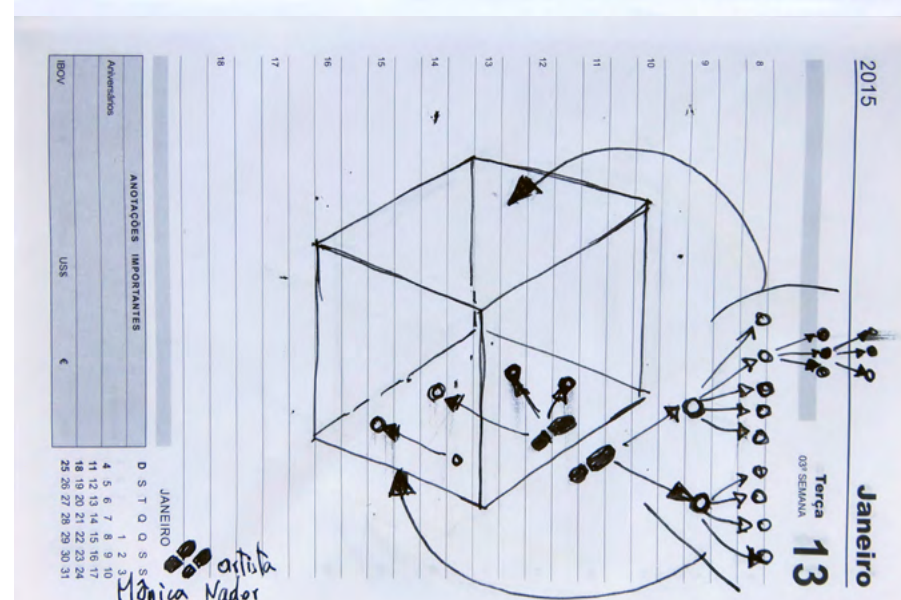
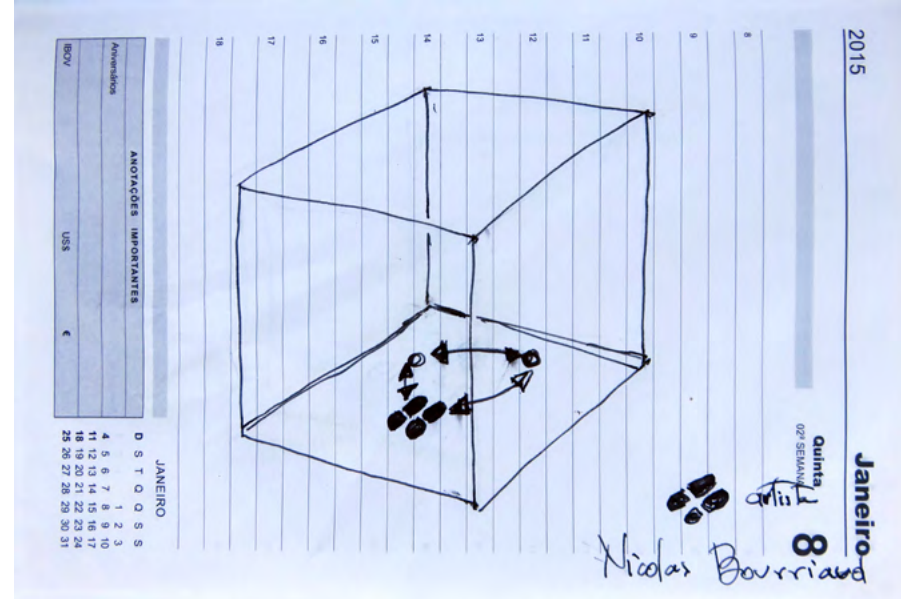
El artista se vuelve [...] en una especie de canalizador de fuerzas, en organizador – cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y el arte se va transformando en una práctica de dialogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del “lugar”, la construcción de comunidad. (BLANCO, CARRILLO, Et al., 2001, p. 71).

Es importante anotar que el desarrollo y éxito de un proyecto de PAPC no depende exclusivamente de la postura, trabajo, voluntad y entrega del artista por más en disponibilidad que esté. Son innumerables los factores sociales, el clima político y económico que inciden en la relación entre los artistas y las comunidades.<sup>255</sup> (LIPPARD, 2001, p. 66).

Cuando se entabla una relación en condiciones de horizontalidad, el artista no es una persona que impulsa un proyecto. A ninguno de los participantes se le exige un tipo especial de participación. Cada persona aporta lo que está en posibilidades o desea aportar, pero siempre y con cada uno de los actores protagonistas participantes se intenta entablar una relación de «reciprocidad generalizada» que involucra transacciones altruistas que están en la línea de ayuda prestada, donde la retribución no tiene que ocurrir en el corto plazo, e incluso puede no ser retribuida. Se enmarcan dentro de la ayuda mutua entre parientes, sin expectativa de una retribución material. La obligación de corresponder es indefinida en tiempo, cantidad y calidad: “El lado social de la relación supera al material y, en cierto modo, lo encubre, como si no contara.” (MARSHALL, 1983, p. 208).

Para realizar unas PAPC el artista en disponibilidad debe como prioridad crear una red con las redes de una comunidad. Se debe de convertir en una especie de tejedor que va urdiendo, tramando, peinando, anudando, amarrando, trenzando con los hilos invisibles que constituyen las redes sociales locales hasta conseguir un tejido amorfo en la que todas las técnicas, ideas, y propuestas para construir un evento acontecimiento tienen cabida.

255 El clima político que se vivió en Brasil durante el primer semestre de 2016, propició un importante movimiento de los profesores que se concretó en el cierre temporal de escuelas Municipales y Estaduales en Río Grande del Sur, situación que suscitó un rumbo diferente para el proyecto “Vagalumes no Jacuí” ya que este dejó de ser algo importante en los nuevos calendarios escolares.









## 5.2

### *Mboitatá no Río Jacuí*

A finales de junio del 2016, durante la realización del evento *Vagalumes no Jacuí* en medio del frío del invierno austral, entre los asistentes al evento, se hizo referencia a las luces navideñas con las que se decoran las construcciones al final de año. El evento fue pretexto de habladurías, emotivos comentarios entre quienes asistieron y quienes no llegaron al muelle de la Colonia de los pescadores. Varias personas hicieron circular en las redes sociales las imágenes del evento, grabadas con celulares, a tal punto que en los días siguientes la mayoría de las personas de la Isla de la Pintada hablaban de los *Vagalumes no Jacuí* con la familiaridad de quien asistió.

La imagen de los faroles instalados en el río, con algunas otras luces que se movían en lo oscuro de la noche, se asociaron a algo sencillo, nada complicado y de una belleza especial que estuvo al alcance de todos y que podría ser nuevamente reproducida o reinventada en cualquier momento.

Se empezó a gestar la idea que tendríamos que hacer algo similar para el final de año; como era época de elecciones y para evitar cualquier uso politiquero de las PAPC, se decidió empezar a trabajar en un nuevo proyecto pasadas las elecciones municipales del 2 de octubre.

Aunque en la realización del proyecto: *Lanternas Flutuantes*, luego de casi dos años de trabajo y relación frecuente con la comunidad de las islas, ya se habían realizado dos eventos – acontecimientos con los que se podrían dar

por terminadas las PAPC, objeto de la tesis de doctorado en el IA da UFRGS. Si resultaba importante el interés de la comunidad por realizar un evento más.

Era significativo el que la comunidad misma manifestara el deseo de realizar un evento más porque, de esta manera, expresaba la necesidad de consolidar y concretar las inquietudes que las PAPC habían estimulado en la colectividad, así como que el proyecto en el que ya se hallaba inmiscuida, aún no había terminado para la comunidad. En una reunión con algunos de los líderes comunales, manifestaron que era necesario que yo acompañara la preparación y realización del evento – acontecimiento *Mboitatá no río Jacuí*.

Las actividades escolares en las escuelas municipales y estatales, se vieron nuevamente perturbadas como consecuencias del no pago y parcelamiento de los salarios a los profesores y personal docente, hecho que dificultó enormemente la concreción de un nuevo proyecto.

Sin embargo, algunos profesores y otras instituciones como el curso “Joven Aprendiz” mantuvieron el interés por realizar un nuevo evento. Luego de varias discusiones y propuestas se consolidó *Mboitatá no rio Jacuí*<sup>256</sup> como el título para el nuevo evento que se debería de realizar en diciembre hacia el final del año, coincidiendo con el evento *Pesca do Lixo* organizado por la Colonia *dos pescadores*. En este proyecto, aunque distintas personas de la comunidad se encontraban motivadas para realizar el nuevo evento: *Mboita no río Jacuí* se presentaron distintas circunstancias sociales, políticas y económicas, que dificultaron su realización ya que surgieron una serie de situaciones coyunturales sociopolíticas que se vivían, tanto en el ámbito nacional como municipal, que incidían directamente en la vida cotidiana de todas las personas, redes, instituciones gubernamentales y organizaciones que hacen parte de la comunidad de las Islas.

En este momento del proyecto, la situación sociopolítica estaba relacionada con la finalización de un período de elecciones municipales, el cambio de autoridades administrativas ligadas a otro partido político distinto del gobierno en el poder y un atraso en el pago de los salarios de los profesores de las escuelas públicas.

<sup>256</sup> Mboi-Tatá En 1560 el misionero jesuíta José de Anchieta en palabras de Cascudo (2002, p, 143) citó por primera vez o *baetatá* traducido como “*cousa de fogo, o que é todo fogo.*” El jesuíta vio: “*um facho cintilante correndo por ali.*” Esta parece una derivación de la palabra tupi *mba* que significa cobra. *Mbai - tatá* coisa de fogo. *Mbói-tatá* cobra de fuego. Un poco más adelante este mismo autor hace referencia al mito del Estado de Rio Grande del Sur según el cual una serpiente abría demasiado sus ojos para ver mejor y una variante en la que esta misma serpiente devoró miles de ojos y se volvió brillante por la multitud de pupilas que tenía en su cuerpo. *Mboitatá* se podría relacionar con el *fuego-fátuo*; ese fenómeno en el que una llama nocturna aparece y después desaparece sin dejar vestigios y que despierta cientos de explicaciones y elucubraciones que son recogidos por el folclore, la tradición oral y la literatura en diversas partes del mundo. En América Latina aparecen con frecuencia relacionadas con la protección de la naturaleza.

Las dificultades económicas que se viven en un momento específico, inciden en los comportamientos habituales de un grupo social y hace posible que afloren actitudes y temas de las que generalmente no se quiere hablar o deliberadamente se ignoran como si no existiesen.

De un lado, las constantes perturbaciones que se vivían en el sistema educativo estatal que opera en las Islas y afectan todas las actividades sociales de la comunidad. De otro lado, las distintas campañas electorales para elegir las autoridades municipales de Porto Alegre en la isla de la Pintada son bastante activas.

Pasadas las elecciones y debido a que el partido en el poder hasta diciembre del 2016 perdió la contienda electoral, este decidió desatender todas las actividades de gobierno relacionadas con el CAR *Ilhas* y no apoyó el evento *Pesca de lixo*.

Las personas que trabajaban en el CAR *Ilhas* como representantes de la Prefectura de *Porto Alegre*, entraron en un período de incerteza que no les permitía saber si continuarían en el puesto de trabajo o serían removidos. Estas personas, aunque, como frecuentemente lo manifiestan, no manejan recursos económicos directamente, sí tienen una importante capacidad de gestión desde esta institución que se vio seriamente entorpecida por aquellos días.

Las actividades de la colonia de Pescadores igualmente se vieron afectadas por el clima político, ya que algunas de las empresas patrocinadoras del evento *pesca de lixo*, daban prioridad a la contienda electoral dejando de lado cualquier otra actividad.

En medio de estas incertezas, varias personas de la comunidad habían estado interesados y trabajando con entusiasmo en distintos aspectos relacionados a la organización del evento. En medio de estas circunstancias se puso en evidencia que para la preparación del evento se requería, no solo de voluntad, sino también de recursos económicos para la adquisición de las velas, tal vez el material más importante que se necesitaba para dar continuidad al proyecto.

Para el evento *Mboitatá no rio Jacuí* se previó pintar 800 faroles utilizando galones plásticos de PET de cinco litros de agua, vacíos, que serían comprados a algunos recicladores de las islas. Se requerían otro tanto de velas de cinco por tres centímetros y pintura acrílica para decorar las garrafas plásticas.

Los 800 faroles serían distribuidos entre los pescadores para que decoraran sus barcos e hicieran un performance, acción colectiva frente a la Colonia de los pescadores, entrada la noche del 18 de diciembre.

Ante la necesidad de buscar los materiales para dar continuidad al proyecto *Mboitata no río Jacuí*, algunas personas sugirieron recurrir a prácticas



habituales entre la comunidad, para buscar recursos económicos como realizar rifas, realizar bingos y pedir donaciones personales; todas ellas difíciles de realizar en aquel momento por distintas condiciones, como tiempos y responsables para la organización.

La sugerencia de pedir dinero a título personal sencillamente estaba descartada. Yo no iría a buscar o gestionar la consecución de recursos económicos entre empresas particulares que actúan en las islas, pero que se dedican a actividades que afectan el Ambiente de las islas.

Acercarse a instituciones de beneficencia con la intención de resolver un problema económico de la forma más fácil posible, poco o nada le aportan al tratamiento de un proceso crítico de autogestión de una comunidad. De otro lado, en la mayoría de los casos cuando se entablan relaciones mediadas por cuestiones económicas con instituciones públicas o privadas, cualquier proyecto pierde en autonomía y libertad.

Empezar cualquier tipo de relación económica con una institución cualquiera, requiere de previas discusiones críticas con la participación amplia de los actores participantes, discusiones éticamente responsables para que consideren los beneficios inmediatos y las consecuencias en el desenvolvimiento de un proyecto.

En medio de la coyuntura se puso en evidencia que varias de las propuestas estaban encaminadas a buscar los recursos entre sectores que acostumbran utilizar prácticas paternalistas y asistencialistas para congraciarse con una comunidad. En distintos países de América Latina es frecuente observar que las prácticas paternalistas y asistencialistas son utilizadas por los políticos de profesión para mantener adormecida a una población que no logra asumir una posición comprometida y crítica ante eventos políticos; porque se acostumbró a vender sus principios a cambio de una solución momentánea, pasajera y cualquier baratija material, legitimando con su acción la corrupción y el clientelismo.

Algunas personas de la comunidad a título personal, de forma altruista y a condición de conservar el anonimato, donaron algo de dinero para comprar algunos de los materiales que, sin embargo, eran insuficientes para adquirir la totalidad de los elementos requeridos. Otras personas sencillamente se desentendieron del proyecto.

De esta situación surge una cuestión importante que merece ser tratada como parte de las PAPC. Surge la pregunta: ¿Hasta dónde puede o debe llegar el acompañamiento del artista? De un lado, el acompañamiento implica la necesidad de crear las condiciones para que, posteriormente, la comunidad misma autogestione de manera autónoma los futuros proyectos; pero también surge el cuestionamiento si el artista debe de garantizar o facilitar recursos económicos para conseguir la conclusión de un proyecto.

Cuando se pretende incentivar la autonomía de la comunidad; es esta misma quien debe buscar las soluciones a un inconveniente. Si el artista, para dar solución a un problema que debe ser resuelto por la comunidad, practica acciones paternalistas o asistencialistas, entra en contradicción con uno de los objetivos fundamentales de las PAPC que es que las comunidades sean autónomas.

De otro lado; dejar un proyecto a escasas acciones de ser terminado, teniendo la certeza que la comunidad en su conjunto no va a comprender como un proyecto se para, sin que haya terminado. El terminar abruptamente un proyecto produce un sentimiento de frustración entre los actores participantes, difícil de explicar, circunstancia que coloca al artista en una situación de gran incertidumbre, vacilación e indecisión.

Es importante hacer referencia al ambiente social que se vivía en aquellos momentos entre otro sector de la comunidad; los niños de las escuelas, algunos de sus padres, jóvenes y estudiantes que estaban decididos a participar y algunos de los pescadores que preguntaban por su intervención; todos ilusionados, con el deseo y ánimo por ver, asistir y participar del evento acontecimiento. Estas circunstancias permitían recordar que los “Artistas observan la relación entre la gente y el lugar, entre la gente, el lugar, la flora, la fauna y, ahora también obligadamente, la atmósfera; una manera de comprender la historia y el futuro.” (LIPPARD, 2001, p. 52)

Habría que anotar que los líderes de la comunidad, con frecuencia expuestos a los vaivenes de la política, comprenden y perciben fácilmente los desenvolvimientos de un proyecto cualquiera. Situación que no es tan clara en relación con el resto de los actores de una comunidad. ¿Hasta dónde quieren o están en capacidades de llegar? Hay que recordar que cuando se habla de comunidad, no se habla de un grupo homogéneo en el que todos sus actores tienen igual grado de compromiso con un proyecto cualquiera.

Se habló con los líderes comunitarios, los directores de escuela, pero ante la imposibilidad de conseguir la totalidad de los materiales, el compromiso con el proyecto se fue diluyendo y la responsabilidad comenzó a recaer exclusivamente en el artista. Por algunos comentarios se daba la sensación que este proyecto era del artista y no de la comunidad Janice Perlman, en su texto *O Mito da Marginalidade* cita el comentario de un líder, que es similar a algunos escuchados en varias ocasiones durante el trabajo de campo en las Islas: “A maioria dos moradores tem uma atitude muito passiva e paternalista, e espera que a Associação resolva todos seus problemas, sem oferecer em troca o mínimo de cooperação ou participação.” (1977, p. 69).

Es importante también tener en cuenta que, como artista de origen latinoamericano hispanófono, formado en la tradición judeocristiana, surge un sentimiento de culpabilidad por no poder dejar un proceso hasta donde las

condiciones sociopolíticas y económicas específicas determinan, ya que se tiene la sensación que esa acción afectaría a la colectividad en su conjunto.

Como artista que realiza un proyecto en el que se plantean cuestiones asociadas a una propuesta con convicciones sociopolíticas, debería existir un distanciamiento entre los objetivos del proyecto sin que esté cruzado por sentimientos de culpabilidad.

Es importante, sin embargo, tener en cuenta los aspectos culturales que hacen parte del artista, que determinan sus actuaciones ante alguna coyuntura o situación en especial, sabiendo que en varios lugares de América Latina y específicamente en la región en Colombia, donde crecí, los valores y principios asociados a la colectividad son importantes.

Al final, solo dos personas se comprometieron hasta los últimos momentos, buscando algún tipo de desenlace satisfactorio para encontrar las velas<sup>257</sup> que se requerían. Solución que definitivamente no llegó.

Luego de hacer muchas gestiones entre la comunidad y esperar hasta último momento algún tipo de salida favorable; en vista que no era posible encontrar una solución, decidí asumir el costo económico y comprar 500 velas de mi bolsillo. Hecho que me produjo cierta sensación de desagrado ya que tuve la impresión de estar realizando una acción paternalista, contraria a los principios de las PAPC.

Como fue señalado un poco antes en este texto, ese drama cultural que vivimos muchos de los pueblos de Hispanoamérica con respecto de nuestra formación judeocristiana, hizo que primara el interés de no decepcionar a la comunidad.

Los días previos al 18 de diciembre se intensificó toda actividad relacionada con la preparación del evento – acontecimiento: *Mboitatá no rio Jacuí*. Varios grupos de la Escuela Mari José *Mabilde*, coordinados por el profesor Edgar Quadros, pintaron una importante cantidad de faroles, por su parte el profesor de música Daniel, ensayaba con un grupo de estudiantes las músicas que interpretarían sobre el barco *Paz no Vale II* de Luciano.

La preparación de evento – acontecimiento posibilitó identificar a los actores, participantes protagonistas que podrían liderar la continuación del proyecto que para entonces ya había sido apropiado por un amplio sector de la comunidad.

Rosanir y João orientaban a los jóvenes del curso: turismo ecológico, en la realización de distintas actividades que aseguraran la realización del evento – acontecimiento. En este proceso fueron innumerables las personas que prestaron su apoyo, tanto de la comunidad como del Instituto de Artes y de la UFRGS, para pintar, montar, decorar y realizar todas las actividades que se requerían para la realización del evento.

<sup>257</sup> Las velas en este estadio del evento *Mboitatá no rio Jacuí* eran los elementos más importantes, ya que sin ellas ningún farol podría ser iluminado y por ende, ningún barco decorado.

El 18 de diciembre en las horas de la tarde, a escasas horas de realizar el evento – acontecimiento, aún no se tenía la seguridad que un número importante de pescadores decidieran participar del evento. Solo Luciano y tres pescadores de su red de amigos se tenía la seguridad que participarían. Algunos pescadores más con quienes se había hablado

Algunas personas de la comunidad, en repetidas ocasiones, expresaban su escepticismo en relación con la participación de los pescadores. Nadie lo manifestaba directamente, pero afirmaban que los pescadores condicionaban su participación a que se les diera en contrapartida algunos galones de gasolina.<sup>258</sup> Cuando se inicia alguna PAPC con un grupo social, se tiene la claridad que un proyecto puede tomar distintos caminos entre los que, es posible, el proyecto termine en cualquier momento porque la comunidad así lo decide. Pagar para que un actor de la comunidad participe de un evento – acontecimiento que funciona como una fiesta está fuera de cuestión. Uno de los objetivos de las PAPC no es garantizar el “éxito” de un evento – acontecimiento a toda costa.

En los momentos en los que convidaba a los pescadores personalmente a participar de la fiesta para la comunidad, les hacía saber que el evento era de la comunidad para la comunidad, que este era una fiesta en la que se buscaba que participaran la mayoría de personas, sin que tuvieran que recibir algo material a cambio, porque sencillamente no había nada para ofrecer.

Es importante anotar que las PAPC pueden tener cualquier resultado y todos son válidos porque es la comunidad misma la que tiene que asumir la participación y no es el artista que va a resolver inconvenientes para garantizar un resultado.

Finalmente, al caer la tarde en medio de cantos de Bia y otro grupo que entonaba sambas, la comunidad realizó una instalación lumínica con faroles en la Plaza *Salomão Pires de Abraão*. En el centro de la plaza sobresalía la representación de una cobra que representaba a *Mboitatá*.

Un poco más tarde la comunidad numerosa se acercó al muelle de la colonia para ver cómo en la oscuridad de la noche, llegaban los barcos iluminados luego de ser convocados por un único fuego de artificio.

Por sugerencia del profesor Eber Marzulo de la Facultad de Arquitectura de la UFRGS, se organizó un viaje en dos barcos para llevar un grupo de personas desde el muelle de *Porto Alegre* hasta la Isla de la Pintada, para asistir al evento.<sup>259</sup> (Ver cuadro 2).

<sup>258</sup>Las prácticas paternalistas están hondamente arraigadas en la vida social de la comunidad. Hasta donde he podido percibir lo que aquí llaman *mutirão* es una movilización de individuos, colectiva para la ejecución de algún servicio que beneficia a una colectividad pero siempre está condicionada a que los participantes reciben algo a cambio.

<sup>259</sup>Esta experiencia fue intitulada como “*Renoir o não Renoir*” en homenaje a la pintura *Le Déjeuner des canotiers* del pintor impresionista.



En el barco de Luciano en el que venían los estudiantes interpretando unas músicas con liras metálicas y algunos tambores; de pronto surgió de entre los músicos el papá Noel saludando a la comunidad emocionada con tamaña sorpresa para todos los asistentes, imaginada por el profesor Edgar Quadros.

Las acciones diferentes de un grupo indeterminado de personas, resultan ordenadas en lo que pareciera una sola acción del evento – acontecimiento. Las músicas, los sonidos, los ruidos de los motores, la algarabía de la gente, el calor de la tarde, con el asomo de la brisa que refresca, el movimiento improvisado de los barcos, la luz de las velas, resultan un solo conjunto de luces de colores, distintas, sí; pero que se mueven a distintas velocidades en la oscuridad de la noche sobre el río. Acción que no se puede, pero, además, no se quiere dissociar de un evento estético.

Estas acciones se realizan dentro de un paisaje que no es para observar, sino para sentir, porque hace parte de un ambiente que es el espacio y durante el tiempo que se vive de manera colectiva la experiencia estética.

Del evento – acontecimiento *Mboatatá no río Jacuí* se hicieron bastantes registros en vídeo y fotografía, algunos de los cuales fueron subidos directamente por actores participantes de la comunidad al facebook. Seguramente la mayoría de estos archivos fácilmente desaparecieron o se perdieron entre la cantidad de imágenes y videos que circulan por esta red social. Yuri Schönardie Rapkiewicz<sup>260</sup>, estudiante de antropología de la UFRGS que se interesa por la producción audiovisual y realizaba un proyecto en las Islas, para la ocasión hizo registros en video, material que en la actualidad se conserva sin ningún tipo de edición.

Luego de media hora de acción en el río y la danza de aproximadamente quince barcos iluminados, que realizaban un *performance* improvisado en los que varias personas vieron a *Mboatatá* moviéndose en el río, los barcos se fueron retirando dejando entre muchos de los participantes la sensación que tendrían que volver a organizar una vez más *Mboatatá no rio Jacuí* el siguiente año.

---

260 interfacesArquipélago.weebly.com







### 5.3

#### Evento – Acontecimiento como obra de arte envolvente

A partir de la idea de arte total de Wagner en la que un autor o director organiza diferentes tipos de artes, decidiendo cuál ha de ser su jerarquización, Kaprow en su texto: *Notes sur la création d'un art total* (1958) introduce la idea de espacio y tiempo en la construcción de otra concepción de obra de arte total más amplia. Kaprow afirma que sin importar cuál tipo de tema o experiencia que se aborde; son estos, el tema o la experiencia, la base para crear un equilibrio que denomina como ambiente.

Es importante tener en cuenta que los anteriores principios se proponen en un momento en que las Vanguardias a mediados del siglo XX, están cuestionando y ampliando las nociones tradicionales de arte: pintura, escultura, arquitectura y música, incluyendo entonces aspectos relacionados a los sentidos como el olfato y el silencio. (1996, p. 40).

En el texto *l'artiste en homme universel* (1964), Kaprow describe los actores y forma de funcionar de los sistemas Institucionales del arte y así como el público a quien está dirigida la producción artística; la clase media de la sociedad norteamericana. (Ibíd., p. 75). Sobre el arte como él mismo lo señala, tiene sus orígenes en el arte europeo, pero a cada año que pasa se distancia de sus orígenes.

Con la introducción de los *happenings* de los cuales, considera, hay seis categorías, la idea de obra de arte se torna en algo en la que no es posible distinguir entre vida cotidiana y obra de arte. Condición que incluye en la obra de





arte a los, hasta entonces, pasivos observadores que se tornan en participantes, especialmente en el tipo de *happening* que denomina “actividad” (Ibíd., p. 118). Kaprow señala cómo los factores ambientales tienen un impacto sobre la constitución de una obra de arte, indica también sobre los factores psicológicos y sociológicos; las actitudes y pensamientos que un «participante»<sup>261</sup> tiene sobre una obra de arte, ya que son de una importancia relevante para la estructura de una obra. (Ibíd., p. 125).

El contexto social, el ambiente, pero también los aspectos económicos, históricos, religiosos, las redes sociales de una comunidad, las jerarquías al interior de un grupo, son aspectos tan significativos e indispensables para la realización de una obra de «*arte envolvente*» que requieren de la máxima atención del artista cuando se realizan P APC.

Una obra de *arte envolvente* es una propuesta de construcción social que se basa en las formas de conocimiento, sistemas de economía y redes sociales locales de una comunidad, teniendo en cuenta la forma como se relaciona con el Espacio y el Ambiente al que pertenece. Una obra de arte envolvente es todo el proceso mediante el cual una comunidad construye las realidades que considera más adecuadas a sus expectativas.

Para la realización de una obra de *arte envolvente* se requiere la participación de una comunidad indistinta en la que no se tienen en cuenta las nociones de arte institucional. Se puede realizar en cualquier espacio seleccionado por la comunidad, cada participante o actor puede desempeñar el papel o rol que considere, se pueden realizar y utilizar cualquier tipo de objetos, indistinto de su valor estético, pero que sea seleccionado, transformado o fabricado por cualquier participante de la comunidad.

En una obra de *arte envolvente*, si así se hace necesario, se crean, transforman o utilizan objetos sin que exista el interés por fetichizar alguno. Hacen parte de una obra de *arte envolvente* los eventos y acciones de la vida cotidiana de todos los actores protagonistas participantes, por lo que es posible concluir que todas las acciones programadas o no por una comunidad, hacen parte de esa obra de *arte envolvente*.

Las acciones e instalación, o utilización de todos los objetos en un espacio cualquiera, se relaciona con el paisaje para crear un evento o acontecimiento envolvente. La música, sonidos y ruidos que acompañan este acontecimiento, pueden ser los del entorno natural o producidos por el hombre, nada tiene un estatus mayor o menor. El clima, la temperatura, el movimiento de las corrientes de agua, el viento... todo hace y determina el suceso.

<sup>261</sup> La palabra fue cambiada ya que para Kaprow es un espectador.

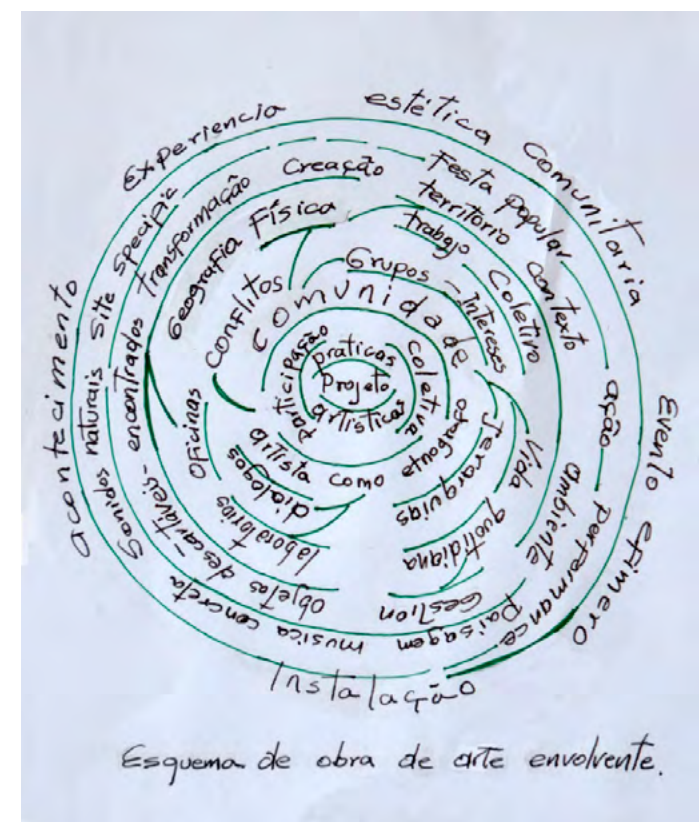


Fig. 14. Esquema de obra de arte envolvente.



Una obra de arte envolvente se adentra en los caminos de la memoria, pero no con una preocupación por acercarse a una historia oficial, o la recuperación de un objeto que ligue a un pasado específico. Una memoria oral de mitos que no pertenecen a un tiempo, tampoco a un lugar particular, pero que sí remite al territorio, al espacio de la comunidad.

De la construcción de una obra de arte envolvente hace parte la historia de la comunidad, sus conflictos, sus fiestas y la religiosidad practicada que no puede ser totalmente registrada ni reproducida, es absolutamente efímera y no tiene como objeto insertarse en ningún tipo de circuito institucional del arte.

Una obra de arte envolvente pretende propiciar el vivir y sentir una experiencia estética en la que se alcance a la mayor cantidad de personas de una comunidad que decidan participar, incluso meramente como observadores.

El evento - acontecimiento evita que se haga cualquier separación entre artista/comunidad; ninguno representa a ninguno. Nadie habla por nadie, todos

hablan cuando participan, cada cual decide cómo quieren participar, porque no hay un rol determinado a desarrollar.

Un evento – acontecimiento es la culminación de una obra de arte envolvente, en la que se encuentran todas las acciones, eventos, encuentros y desencuentros visibles e intangibles de todos los actores protagonistas participantes. Esto propicia que cada actor protagonista participante sienta como suyo el evento – acontecimiento. Aunque no sea visible su aporte, sí despierta en él un sentimiento de pertenencia con ese evento – acontecimiento que es una producción y elaboración colectiva y comunitaria: *“O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.”* (LARROSA, 2002, p. 27).

El evento – acontecimiento en el que son puestos y reunidos los aportes y procesos de construcción de una obra de arte envolvente es una fiesta organizada por la comunidad, para beneficio y disfrute de la comunidad y para las personas que se acerquen a la comunidad, cualquiera que sea su interés.

El evento puede ser concebido por cualquier actor que participe del acontecimiento, se construye aceptando la organización social de la comunidad, sin pretender cuestionar las jerarquías internas y no se plantea como un proceso de participación colectiva que busque deliberadamente ser un ejercicio de democracia participativa, pero sí un ejercicio de cooperación para la construcción de un evento de participación colectiva.

Una obra de *arte envolvente* abarca todo lo que se pueda realizar y pasar en tiempo y espacio, desde su concepción hasta el momento del acontecimiento único e irrepetible.

Para realizar una obra de *arte envolvente* es preciso que el artista en disponibilidad: propositos, idealizador, facilitador, se aproxime de manera horizontal a la comunidad con la que va a realizar la obra, para conocer sus intereses, problemas, los procesos de negociación, el contexto social, sus jerarquías y las nociones de territorio y límites; igualmente es necesario que se aproxime a aspectos relacionados a la geografía física y humana del lugar donde se va a realizar el proyecto. Es necesario que comprenda cómo es el vínculo de la comunidad con el paisaje, el medio ambiente y su contexto para proponer y facilitar las acciones que permitan la concreción de la obra de arte envolvente. En una obra de arte envolvente, los distintos procesos y métodos educativos practicados por la comunidad son fundamentales, son importantes también las diferentes formas de conocimiento en relación con la construcción de la obra: *“É necessário que se pense o fazer/ensinar/aprender arte como ação processual, que supõe movimento interno e externo, transversalidade.”* (GOUVÊA PIMENTEL, 2006, p. 313).

La construcción de una obra de arte envolvente, se desarrolla buscando practicar una economía y forma de relacionarse distinta a la propuesta por los sistemas institucionales de arte, cuando se realizan “prácticas comunitarias o colectivas”. En el sistema institucional hegemónico capitalista, un artista “genio”, es escogido para realizar un proyecto, este mismo artista concibe el proyecto, gestiona los recursos, se sujeta a condiciones impuestas por la institución que lo invita y realiza un espectáculo para una comunidad que no se siente reconocida en ese espectáculo. Con este tipo de financiación se promueve y refuerza la idea estereotipada de artista genio como figura individual que crea un espectáculo para divertir y entretener a un observador pasivo. En estas prácticas, el artista genio usa las personas de una colectividad para lograr un objetivo y obtener un resultado.

Una obra de arte envolvente no está pensada para ser explotada comercialmente, tampoco se pretende su filiación a ningún mercado institucional y sí se plantea como una propuesta para que una comunidad, practique, viva y participe de una creación artística colectiva.

En una obra de arte envolvente los nombres o títulos de los diferentes eventos – acontecimientos que se realizan como PAPC, son creados teniendo en cuenta el contexto local, palabras y nociones utilizadas por miembros de la comunidad, lo que permite establecer una afinidad con el proyecto que se está realizando. Con la creación de nombres específicos para cada PAPC, utilizando las palabras con las que la comunidad se identifica; deliberadamente se establece un distanciamiento con cualquiera de los clichés, estereotipos o nombres utilizados dentro de los sistemas institucionales de arte.

El evento – acontecimiento es una acción efímera con un tiempo corto de vida, que crea una ruptura con la cotidianidad para convertirse en una fiesta. La creación y construcción de una obra de arte envolvente, pone en evidencia que una comunidad no requiere ni necesita de un arte institucional que le sea ofrecido. A través de esa obra de arte creada y construida comunitariamente se demuestra que tampoco hay un tipo de arte que sea más legítimo que otro.



## 5.4

### Consideraciones a propósito de las PAPC en la Comunidad

El día del solsticio de verano es una fecha decidida por la comunidad como por casualidad, se presenta la fiesta *Mboitatá no rio Jacuí* organizada por la comunidad de las Islas, exactamente seis años después de la inauguración del Patio de Brujas un 21 de diciembre.<sup>262</sup> El solsticio de invierno del hemisferio norte.

A principios de diciembre del 2017 fui invitado a una reunión como una manifestación de cordialidad. Querían informarme que la comunidad iría a realizar una segunda versión de *Mboitatá no rio Jacuí* con la intención de cerrar una jornada de actividades que estaban organizando distintos grupos, escuelas y personas de la comunidad.

Durante el año de 2017, debido a mi necesidad de dedicarme al trabajo escrito de tesis y empezar a preparar el retorno a Colombia me fui distanciando de las visitas a las Islas, aunque siempre mantuve contacto constante y permanente con algunas personas de la isla de la Pintada. Siempre me manifestaron el interés de realizar nuevamente “*Mboitatá*”, aunque cada vez que preguntaba no tenían certeza de nada. Sin embargo, tenía la certeza que justo cuando se aproximara el fin de año seguramente concretarían la idea, como efectivamente sucedió.

---

<sup>262</sup>Inauguración Patio de Brujas evento antecedentes en capítulo I.

Luego de saber que la comunidad estaba trabajando en la organización del nuevo evento – acontecimiento, yo me mantuve deliberadamente al margen de cualquier actividad relacionada con la organización, pasé los últimos tres días antes del evento, prestando algo de apoyo relacionado con informaciones prácticas de materiales, otras relacionadas con Luciano y algunos pescadores, y colaborando algunas personas de la UFRGS llegaron en barco atravesando el río desde el Mercado público.

El 18 de diciembre pasamos la tarde con Luciano en su barco, intentando hablar con algunos otros pescadores. El viento estuvo soplando con bastante fuerza y no permitió que se pudieran encender las velas en los barcos. Esta segunda versión de *Mboitatá* finalmente no se consiguió realizar; ninguno de los pescadores que participaban logró encender las velas. Sin embargo al finalizar el evento entre varios de los participantes quedo flotando la pregunta. Cómo vamos a hacer para que los faroles funcionen mejor y podamos ver a Mboitaá en el río el próximo año.

Según distintas personas, se reunieron 1500 personas, algunas de las cuales llegaron desde las otras islas. Fue una tarde en el que se encontró la comunidad, ocupó el muelle en espera del evento – acontecimiento y realizaron una fiesta colectiva.

Aunque, como Luciano afirmó: “no se puede ir contra la Naturaleza”, quedó la sensación que la comunidad había logrado organizar de manera conjunta, e independiente de la presencia del artista, este encuentro, que había sido propiciado e incentivado por las PAPC desarrolladas durante casi tres años con la comunidad de las Islas del barrio *Arquipélago*.

Con la realización del proyecto: *Lanternas Flutuantes* se consiguió que algunas personas ligadas a la universidad, dirigieran su mirada hacia esta otra ciudad de *Porto Alegre* que no es la ciudad habitual y de interés de algunos sectores académicos lo que posibilitó e incentivó el diálogo entre distintos campos del conocimiento académico.

Finalmente, para terminar, cito el informe presentado por Rosanir Lindemayer, educadora social del curso: Turismo ecológico, destinado a la institución con la que trabaja dando cuenta de las actividades realizadas por el programa “Joven aprendiz.” Rosanir recoge en su texto de manera personal, comentarios similares escuchados entre algunos líderes de la Isla de la Pintada, a propósito de las PAPC realizadas en el barrio *Arquipélago*.

*O trabalho desenvolvido por Ricardo Moreno junto ao projeto de Turismo Ecológico da Ilha da Pintada despertou no grupo e em toda a comunidade um olhar diferente sobre o local onde vivem.*

*A integração do artista com o ambiente valoriza o Patrimônio Natural e desperta na comunidade o interesse em participar de atos ou ações ligadas a cuidados com o meio ambiente, enriquece e conscientiza sobre a importância da preservação. As intervenções artísticas onde os jovens se envolveram diretamente, coordenados pelo artista na coleta e preparação do material necessário e principalmente a execução, trouxe um grande crescimento para o grupo e o sentimento de orgulho por ter sido ator neste processo ficou bem evidenciado pelas reações ao assistir aos eventos e os comentários em sala de aula, bem como a desenvoltura em outras atividades do grupo durante a formação. Fortaleceu nos mesmos o trabalho em equipe e as relações interpessoais, além disso houve grande a troca cultural, não só nas artes mas estendeu-se inclusive a gastronomia, música, dança, linguagem, flora, fauna, costumes e despertou nos jovens um interesse pelos atrativos turísticos da Colômbia.*

*Vagalumes no Jacuí transformou o olhar desta comunidade e Mboitatá no Jacuí reforça o desejo de dar continuidade a este trabalho tão significativo para a comunidade.*

E João Martins agrega:

*“as atividades artísticas desenvolvidas em parceria com a comunidade também evidenciou a importância do trabalho e resgate do lúdico no meio cultural. As intervenções através dos momentos de Pesca do Lixo com os Vagalumes no Jacuí animaram muito os jovens neste evento.”*



# CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

Uno de los objetivos fundamentales en el momento de presentar el proyecto de investigación para ingresar al PPGAV desde las instalaciones de la Universidad del Tolima en Ibagué (Tolima – Colombia) para realizar estudios de doctorado en Poéticas Visuales en el Instituto de Artes de UFRGS a comienzos del año 2014 era el de tener una aproximación a la seguramente vasta y diversa producción artística y académica relacionada con el arte producido en Brasil “el nuevo gigante de Latinoamérica” como desde hace algún tiempo es citado en diferentes ámbitos este país del sur.

La elección considero que fue la más acertada; sin ningún inconveniente habría podido escoger viajar nuevamente a Europa, o tal vez ir a algunas de las prestigiosas universidades de USA a conocer cuáles son los caminos y propuestas que se desarrollan en el arte actual para después intentar emular en una ciudad perdida del centro de Colombia los derroteros del arte contemporáneo.

Desde el proyecto mismo tenía claro que la idea era no venir a “aprender” cuál es el arte y los artistas institucionales de Brasil sino más bien como podría conocer el arte, los artistas brasileños y el arte que se promueve de esta región, y así poder compartir e intercambiar ideas con la comunidad académica de la Ciudad de Porto Alegre sobre el arte que se produce en una región del centro de Colombia en relación con las prácticas artísticas de participación, prácticas artísticas comunitarias o prácticas artísticas colaborativas.

Algunas de las similitudes sociales y culturales compartidas entre la ciudad de origen (Ibagué) y Porto Alegre que fueron encontradas sin buscar demasiado permitieron realizar una de estas prácticas artísticas de participación con grupos distanciados de los sistemas institucionales de arte en el contexto de esta ciudad brasileña en el Barrio Arquipélago. Es importante anotar que hubo algo de suerte al llegar a este barrio ya que sus habitantes constituyen una comunidad que por su historia, compromiso social y político, así como el contexto socio ambiental son es y favorables para la realización de un trabajo de prácticas artísticas comunitarias.

En relación a los aspectos ambientales de interés a ser abordados en este proyecto de investigación, el territorio de las Islas (Barrio Arquipélago) resulto siendo igualmente importante ya que los cambios climáticos que afectan la vida del planeta son visibles y palpables ya que inciden en la vida cotidiana de los habitantes de este territorio.

Las distintas condiciones socio ambientales, políticas y económicas encontradas en las Islas permitió cuestionarse reiteradamente; así parezca una cuestión trasnochada, cual debe ser la función social del arte y los artistas en algunas ciudades y sociedades ubicadas en un contexto latinoamericano.

En el desarrollo de este trabajo se pudo constatar la relación e importancia que puede tener el arte con los procesos educativos escolares locales, así como los temas, y prácticas que pueden ser de interés y conveniencia para una comunidad específica permitiendo cuestionarse si es necesario desarrollar un arte institucional que solo funciona para hacer pasar una idea, y que, fácilmente se convierte solo en una mercancía.

Durante el desarrollo del texto de tesis se hizo una aproximación a la idea de participación en el contexto específico de las Islas, hecho que permitió constatar la enorme dificultad que representa el intentar huir de bibliografías hegemónicas impuesta desde los centros de poder artístico que se presentan como las legítimas y que propician el que constantemente se esté entrando en contradicción entre lo que se piensa y lo que se tiene que decir según los parámetros establecidos; ya que esta bibliografía pareciera está concebida solo para avalar el pensamiento Occidental Noratlántico y por consecuencia deslegitimar cualquier forma de pensamiento diverso, homogenizando las distintas formas de pensamiento local.

El desarrollo de este trabajo permitió igualmente constatar la necesidad de crear mecanismos y lazos de aproximación entre los distintos actores “vecinos” que permitan conocer las distintas producciones y formas de conocimiento locales; mismas, que siendo próximas resultan siendo desconocidas como consecuencia de prácticas coloniales que obligan que todo conocimiento tiene que pasar por el aval de los centros de poder Noratlántico desde donde se decide que puede ser conocido y compartido entre las comunidades académicas de los estados nación latinoamericanos.

A lo largo del desarrollo de este trabajo se pudo constatar igualmente que es necesario ir desarrollando una bibliografía local que dé respuesta a los problemas e inquietudes que surjan de trabajar las realidades y contextos locales. Hecho que permitirá en un futuro descolonizar las bibliografías para lograr comprender a que nos estamos refiriendo específicamente cuando tratamos un tema local.

El desarrollo de estas bibliografías facilitara igualmente evaluar cualquier producción artística local con parámetros contextuales locales ya que ha sido posible verificar una vez más que una misma acción, método, y/o resultado, propuestos en Europa o Norteamérica, poco o nada tienen que ver con lo realizado en contextos locales en este caso específicamente el latinoamericano.

La realización de PAPC con habitantes de las islas en el proyecto Lanternas Flutuantes permitió concluir:

- Que en la actualidad no hay nada más seguro en las PAPC que la incerteza que sigue un proceso de construcción colectiva dentro de un entorno social específico.
- Que para realizar una PAPC de nada sirve realizar un cronograma previo ya que es la comunidad misma la que va construyendo los pasos y caminos que se deben seguir. El artista está allí para recordar objetivos, acompañar y facilitar procesos, así como aportar los conocimientos del campo del arte que propicien vivir una experiencia estética.
- Como muchas de las actividades o prácticas artísticas son realizadas en entornos naturales y espacios abiertos; es la naturaleza y las condiciones ambientales las que determinan los posibles resultados alcanzados. Se pone en evidencia que el solo hecho de que se pretenda dominar y controlar el Ambiente o la naturaleza ya desvirtúa su resultado.
- Para la realización de PAPC la utilización del método Investigación Acción Participación resulta de suma importancia, ya que permite el encuentro en un plano horizontal entre todos los actores y formas de conocimiento participantes.
- Las PAPC son un excelente método para hacer un mapeo de la situación y los aspectos estructurales, sociales, políticos y económicos que vive un grupo social en determinado momento. Son una herramienta que permite aproximarse al conocimiento de los más diversos aspectos de una comunidad, a la vez que puede ser utilizada como método para afianzar y consolidar el tejido social de una comunidad.
- Las PAPC pueden funcionar como un instrumento que le permite a una comunidad concebir formas de organización, trabajo colectivo y comunal no determinados por el lucro, pero sí eficientes para lograr un objetivo

propuesto por la misma comunidad. De esta manera es posible visualizar y poner en evidencia que la producción y acceso al arte son posibles para todos y cada uno de los actores participantes de una comunidad, sin la presencia y/o mediación de los sistemas institucionales de arte.

- Con la realización de PAPC se hace visible que una comunidad no solo vive un espacio, sino que lo transforma de forma autónoma e independiente porque es el espacio al que pertenecen y con el que se identifican lo que le permite a una comunidad crear sus propios referentes estéticos e históricos.
- Las PAPC propician la realización de acciones educativas con los actores – participantes - protagonistas de una comunidad como un instrumento para establecer interacciones más horizontales, reducir y propiciar el encuentro entre distintos grupos que actúan al interior de la comunidad.
- Las PAPC pueden ser integradas a un programa académico de nivel doctoral como instrumento que propicia el intercambio y diálogo entre distintos saberes en un mismo plano, hecho que puede redundar en crear un conocimiento acorde a las necesidades de cada comunidad.
- Con las PAPC se pone en evidencia que es posible, además de necesario, crear y desarrollar un arte acorde a nuestras necesidades, inquietudes y realidades sociales locales.

Las instalaciones y eventos acontecimientos que se realizaron en este proyecto se extendieron hacia el horizonte, un horizonte que pone en un mismo plano a todos los actores – protagonistas - participantes y al Ambiente natural. Hombre y Naturaleza en un plano horizontal. Nada está pensado, instalado o desarrollado en vertical, una vertical que pueda sugerir o remitir a una noción de poder desde donde uno de los actores pueda observar a los otros. Todos y todo en un plano horizontal a nivel del horizonte que se extiende por todo el paisaje.





## LISTA DE REFERENCIAS POR AUTOR

- Acroyd & Harvey. Pág. 91.
- Ademir Baptista Chiappetti. Págs. 179 – 185.
- Adriano Ballejos Mabilde. Págs. 174 – 175 – 176 – 177 – 273 – 341.
- Ailton Krenak. Págs. 127 – 128.
- Andreas Malm. Pág. 127.
- Andrés Hare. Págs. 327 – 330.
- Ángela Vergara. Págs. 174 – 176 – 177.
- Ana María Pérez Rubio. Págs. 332 – 333.
- Ana María Guasch. Págs. 110 – 115 – 160.
- Antonio Ariño. Pág. 340.
- Antonio Guasch & Diego Ortiz. Pág. 234.
- Alberto Acosta. Pág. 333.
- Alonso Salazar. Pág. 205.
- Allan Kaprow. Págs. 114 – 320 – 359 – 360 – 381 – 383.
- Ari Pedro Oro. Págs. 218 – 341.
- Arturo Escobar. Págs. 114 – 202 – 203 – 205 – 265 – 333 – 334 – 335 – 336.
- Bartolomeo Pietromarchi. Pág. 89.
- Blanca Gutierrez Galindo. Pág. 46
- Boujemaa Allali, Eric Bertrand. Pág. 116
- Bruno Latour. Págs. 125 – 127 – 129.
- Carlos Moreno Rodríguez. Pág. 234.
- Carlos Rodrigues Brandao. Págs. 292 – 296.
- César Moreno. Págs. 51 – 210.
- Claire Bishop. Pág. 110.
- Claudia Zanatta. Págs. 184 – 239.
- Clemente Padin. Pág. 109.
- Da Rosa Tatiana Mendes. Pág. 176.
- Damian Carrington. Págs. 126 – 127.
- Daniel Dancer. Pág. 62.
- Didier Bebaise, Xavier Douroux, et al. Pág. 90.
- Dominique Baqué. Pág. 191.
- Eber Marzulo. Págs. 184. 235.

Elizabeth Bott. Págs. 178 – 196 – 320.  
Emile Boirac. Pág. 164.  
Emile Durkheim. Págs. 210 – 340.  
Evelyn Lima, Luiza Abrantes, et al. Págs. 245 – 256.  
Félix Guattari. Pág. 194.  
Graham Coulter-Smith. Pág. 112.  
Grego Battcock. Pág. 44.  
Gil Sedalho. Pág. 192.  
Gilberto Velho. Pág. 166.  
Gustavo Buntix. Pág. 328.  
Guy Debord. Pág. 192.  
Howard Rheingold. Pág. 143.  
Ivone Dos Passos Maio. Pág. 192.  
Jacques Grinevald. Págs. 125 – 127 – 128 – 131 – 132.  
James Lovelock. Pág. 127.  
Jeffrey Kastner. Pág. 63.  
Janice Perlman. Pág. 372.  
Jesús Galindo Trejo. Pág. 62.  
Joan Fontcuberta. Págs. 268 – 275 – 284 – 358.  
John Orbell. Pág. 50.  
Jorge Larrosa Bondía. Págs. 214 – 321 – 322 – 360 – 386.  
José Moreno Villa. Pág. 111.  
Juan David Rivera Palomino. Págs. 127 – 159.  
Loic Wacquant. Pág. 272.  
Lucia Gouvêa Pimentel. Pág. 386.  
Lucy Lippard. Págs. 42 – 44 – 48 – 144 – 160 – 191 – 255 – 294 – 295 – 312 – 325 – 329 – 360 – 362 – 372.  
Luis Da Cámara Cascudo. Pág. 368.  
Luis Triana. Pág. 63.  
María Claudia Molano Acevedo. Pág. 64.  
María Stella Gonzalez de Pérez. Pág. 55.  
Mariana Lisboa Pessoa. Pág. 188.  
Marc Augé. Pág. 193.  
Marcos González. Pág. 343.

Michel de Certeau. Pág. 178.  
Mike Davis. Págs. 125 – 133.  
Milton Santos. Págs. 161 – 192 – 193 – 203 – 205 – 207 – 208 – 211 – 221 – 233 – 296 – 314 – 321 – 358.  
Nina Felshin. Págs. 243 – 314 – 319 – 320 – 321.  
Orlando Fals Borda. Págs. 42 – 116 – 167 – 283 – 299.  
Pablo Helguera. Pág. 358.  
Pablo Piovano. Pág. 189.  
Paloma Blanco, José Carrillo, et al. Págs. 117 – 153 – 357 – 362.  
Patricia Corcoram, Charles Moore & Kelly Jazvac. Pág. 133.  
Paulo Freire. Pág. 42.  
Paul Josef Crutzen y Eugene F. Stoermer. Págs. 123 – 125.  
Rafael Fonseca. Pág. 191.  
Rafael Victorino Devos. Págs. 180 – 181 – 200 – 201 – 216 – 218 – 221 – 296 – 297 – 298.  
Ricardo Moreno. Págs. 110 – 323.  
Richard Sennett. Págs. 171 – 172 – 206.  
Roberta Smith. Pág. 285.  
Roberto Blancarte. Págs. 123 – 125 – 189.  
Rogério Haesbaert. Pág. 174.  
Rosana Guber. Págs. 113 – 164 – 167 – 168.  
Ruben Kaztman. Pág. 182 – 183 – 264 – 265 – 332.  
Sahlins Marshal. Pag. 362.  
Serge Gruzinski. 341.  
Sofía Lara Largo. Pág. 339.  
Susana Angulo. Pág. 244.  
Virginia Kastrup. Pág. 314.  
Vladimir Melo Moreno. Pág. 345.  
Walter Benjamin. Págs. 274 – 298 – 299.  
William White. Pág. 166.  
Wolf Arntz & Eberhard Fahrbach. Pág. 172.  
Yousy Baby Ramírez. Pág. 341.  
Zygmunt Bauman. Págs. 170 – 179 – 183.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Alberto. El Buen Vivir como alternativa al desarrollo. Algunas reflexiones económicas y no tan económicas. *Política y Sociedad* Vol. 52, Núm. 2 (2015): 299-330  
Disponível em: [revistas.ucm.es/index.php/poso/article/download/45203/46113](http://revistas.ucm.es/index.php/poso/article/download/45203/46113)
- ACROYD & HARVEY  
<http://www.ackroydandharvey.com/>  
<http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/05/ANTENNAE-ISSUE-17.docx.pdf>  
Interview with Heather Ackroyd & Dan Harvey. *Artvehicle* 17, May 2007.
- ALONSO, Sebastián y CRACIUM, Martin. Colaboración: El ojo colectivo, formas de hacer colectivo. Ministerio de Educación y Cultura. Uruguay. 2014.
- ALLALI, Boujemaa; BERTRAND, Eric; MBIATONG, Jerome; MORENO, Cesar. *Quels modes de coopération possibles entre praticiens, chercheurs et acteurs politiques en formation des adultes? Ponencia en el marco de Biennale internationale de l'Éducation, de la Formation et des Pratiques professionnelles Du mardi 30 juin au vendredi 3 juillet 2015 au CNAM*
- ANGULO, Susana. ICOPOR: El útil material que está lleno de problemas. 2016.  
<http://www.enter.co/cultura-digital/ciencia/icopor-el-util-material-que-esta-lleno-de-problemas/>
- ARIÑO, Antonio. La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas. Barcelona, Anthropos. 1992.
- ARNTZ, Wolf. FAHRBACH, Eberhard: El Niño: experimento climático de la naturaleza: causas físicas y efectos biológicos. Fondo de Cultura Económica, México. 1996.
- AUGÉ, Marc: *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas. SP. Papirus Editora. 1994.
- BALLEJOS MABILDE, Adriano. *Estaleiro Mabilde – As relações com os funcionários e o Estado (1896 – 1943)* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

- Porto Alegre. 2009.
- BALLESTAS RINCÓN, Lus Helena. LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES DE LA GRÁFICA EN EL CONTEXTO CULTURAL COLOMBIANO. Tesis de Doctorado. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 2009.
- BAQUÉ, Dominique. *POUR UN NOUVEL ART POLITIQUE. Del art contemporain au documentaire*. Editions Flammarion. París. 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*; tradução Plínio Dentzien. — Río de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BATTCOCK Grego. *La Idea como arte: documento sobre arte conceptual*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Editora Bresiliense. 1996.
- BÉBAISE, Didier; DOUROUX, Xavier; JOSCHKE, Christian; Anne Pontégnie, SOLHDJU Katrin. *Faire art comme on fait société*. Presses du réel - éditions. Dijon, France 2013.
- BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. Editora Hutec. São Paulo. 1999.
- BISHOP, Claire. *Participation*. London: Whitechapel/ MIT Press, 2006.
- BLANCARTE PIMENTEL, Roberto. *El Estado laico y Occidente*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva Época, Año LXI, núm. 226. Pág141 – 157. Enero-abril de 2016.
- BLANCO, Paloma. CARRILLO, José. CLARAMONTE, Jordi. EXPOSITO Marcelo. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.
- BOIRAC, Émile. *L'avenir des sciences psychiques*. Première édition: librairie Félix Alcan, 1917.  
Disponibile en: <http://psiland.free.fr/ebooks/boirac.pdf>
- BOTT, Elizabeth. *Família e rede social*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean Claude, PASSERON, Jean Claude. *El oficio del Sociólogo*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. Argentina. 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires. Argentina 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998.
- BRANCO, Cicero CASTELLO; BASSO, Luis Alberto: *OCUPAÇÃO IRREGULAR E DEGRADAÇÃO AMBIENTAL NO PARQUE ESTADUAL DO DELTA DO JACUÍ – RS*. X Simposio de geografia Física aplicada. Universidade Federal do Río Grande do Sul. <http://www.cibergeo.org/XSBGFA/eixo3/3.3/062/062.htm>
- BUNTIX, Gustavo. E.P.S. HUAYCO. *Documentos. La carpeta de transición (1979)*. Institut Français d'Études Andines. 2005. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/8139?lang=es> <http://books.openedition.org/ifea/8139?lang=es>
- CAMARERO, Julio; FORTIN Marie-Josée. *Detección cuantitativa de fronteras ecológicas y ecotonos. Ecosistemas 15 (3): 76-87. Septiembre. . disponible en [http://atzavara.bio.ub.edu/geoveg/docs/Camarero\\_Fortin\\_06.pdf](http://atzavara.bio.ub.edu/geoveg/docs/Camarero_Fortin_06.pdf)*
- CARRINGTON, Damian. *The Anthropocene epoch: scientists declare dawn of human-influenced age*. Monday 29 August. 2016. Disponible em: <https://www.theguardian.com/environment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth>
- CASCUDO Luís da CÂMARA. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Global Editora. São Paulo 2002.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Les Magiciens de la Terre. LES CAHIERS du Musée National D'Art Moderne*. 1989.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. México D.F. 1996.
- CECHIN, Antônio. *O profeta dos catadores*. Entrevista em Sul21  
Disponibile em:  
<https://www.sul21.com.br/jornal/irmao-cechin-aos-85-anos-o-profeta-dos-catadores-ainda-esta-disposto-a-lutar/>
- CHIAPPETTI, Ademir Baptista. *Ocupação do Parque Estadual Delta do Jacuí*

conflictos de uso territorial / 123 f. Dissertação. Mestrado em Geografia. Programa de Pós-graduação em Geografia. UFRGS. Porto Alegre. 2005.  
[http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5208?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5208?locale=pt_BR)

CLIFFORD, James. Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y Arte en la perspectiva posmoderna. Editorial Gedisa. Barcelona. 2001.

*On Ethnographic Allegory, en Writting Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (James Clifford E. Marcus, eds) Berkley: University of California Press, 1986. Pág 96.

Disponibile en  
<http://pzacad.pitzer.edu/~dsegal/HOAT%20153%20Readings/cliffordallegory.pdf>

CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. En Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.

CRUTZEN, Paul J., STOERMER Eugene. *The "Anthropocene"*. Global Change, News Letters. N° 41, may 2000. Disponível em:  
<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>

CONSEJO DE REDACCIÓN (1967), "La Cooperación Popular en el Perú", en Revista de Fomento Social n° 87 (julio-septiembre), pp. 289-292

Disponibile en:  
<http://www.revistadefomentosocial.es/index.php/numeros-publicados-1946-1969/219-no-87-julio-septiembre-1967/10830-la-cooperacion-popular-en-el-peru>

CORCORAM, Patricia; MOORE, Charles, JAZVAC, Kelly: An anthropogenic marker horizon in the future rock Record. The Geological Society of America. Today Archyve. June 2014. <http://www.geosociety.org/gsatoday/archive/24/6/pdf/i1052-5173-24-6-4.pdf>

COULTER-SMITH, Graham. DECONSTRUCTING INSTALLATION ART. Casiad Publishing. 2006.  
<http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaccion03.html>

DAVIS, Mike. *Bienvenue à l'Anthropocène*. Disponível em <http://www.contretemps.eu/interventions/bienvenue-anthropocene>

Planeta de favelas. A involução urbana e o proletariado informal. Em CONTRAGOLPES. Organização SADER, Emir. São Paulo, Boitempo. 2006.

DEBORD, Guy. *La Societé du spectacle*. Editorial Buchet-Chastel, París. 1967.

DEVOS, Rafael Victorino. A "questão ambiental" sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS. UFRGS. 2007.  
Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8688/000586481.pdf?sequence=1>

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones. Paidós. 2008.

DURKHEIM, Emile. *Las Formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. Traducción y estudio preliminar: Ramos Ramón. Akal Ediciones. Madrid. 1982.

ESCOBAR, Arturo. Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, febrero de 2010. Disponível em:  
<http://www.democraciaglobal.org/adjuntos/article/92/Una%20minga%20para%20el%20postdesarrollo.pdf>

De la crítica al desarrollismo al pensamiento sobre otra economía: pluriverso y pensamiento relacional) en Reinventar la izquierda en el siglo XXI: hacia un dialogo norte-sur / Coordinadores por José Luis CORAGGIO José Luis y LAVILLE Jean-Louis. *Los Polvorines*: Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires. 2014.

Autonomía y Diseño. La realización de lo comunal. Editorial Universidad del Cauca. 2016.

FALS BORDA, Orlando. *Campesinos de los Andes*. Ediciones Punta de Lanza. Bogotá. 1978.

FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.

FONSECA Raphael. *Forest Law [Selva jurídica]* 2014. Em 32ª Bienal de São Paulo. Pág 364. São Paulo. 2016.

FONTCUBERTA Joan. Por un manifiesto posfotográfico. 2011.  
Disponible en:  
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>  
11/05/2011 03:31 – actualizado 11/05/2011 19:07

FOSTER, Hal. El retorno de lo real. Ediciones Akal. 2001.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Editora, Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1967.

Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. 2008.

Pedagogia do oprimido. 17 ed. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1987.

FREITAS, Artur. Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. Edições Universidade de São Paulo. 2013.

GALINDO TREJO, Jesús. Arqueo astronomía en la América Antigua. Editorial Equipo Sirius. Madrid. 1994.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Paidós. Argentina 2001.

GRASS, Antonio. Los rostros del pasado. Edición Antonio Grass. Bogotá. 1982.

Animales mitológicos. Edición Antonio Grass. Bogotá. 1986.

GODOY, Milton. *LAS CASAS DE LA EMPRESA: PATERNALISMO INDUSTRIAL Y CONSTRUCCIÓN DE ESPACIO URBANO EN CHILE: LOTA, 1900-1950* (PDF Download Available). Available from: [https://www.researchgate.net/publication/279634075\\_LAS\\_CASAS\\_DE\\_LA\\_EMPRESA\\_PATERNALISMO\\_INDUSTRIAL\\_Y\\_CONSTRUCCION\\_DE\\_ESPACIO\\_URBANO\\_EN\\_CHILE\\_LOTA\\_1900-1950](https://www.researchgate.net/publication/279634075_LAS_CASAS_DE_LA_EMPRESA_PATERNALISMO_INDUSTRIAL_Y_CONSTRUCCION_DE_ESPACIO_URBANO_EN_CHILE_LOTA_1900-1950) [accessed May 16, 2017].  
Universum vol.30 no.1 Talca 2015.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762015000100008>

GONZALEZ, Marcos. *Fiesta y Nación en Colombia*. Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio. 1998.

GONZALEZ DE PEREZ, María Stella (editora). *Diccionario y gramática chibcha*.

Manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Colombia. Transcripción y estudio analítico por María Stella González de Pérez.; Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987.

GOUVÊA PIMENTEL, Lucia. O ensino de arte e sua pesquisa. Possibilidades e desafios. En *Concepções Contemporâneas da Arte*. Págs 310 – 317. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2006.

GRINEVALD, Jacques. Le concept d'Anthropocène et son contexte historique et scientifique. Momentum Institut. 2012. Disponible em <http://www.institutmomentum.org/wp-content/uploads/2013/12/Le-concept-d%E2%80%99Anthropoc%C3%A8ne-et-son-contexte-historique-et-scientifique.pdf>

GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a Blaude Runner (1492 – 2019). Fondo de Cultura Económica. México. 1994.

GUBER, Rosana. El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2004.

La etnografía: método, campo y reflexividad. Grupo Editorial, Norma, Bogotá. 2001.

GUTIERREZ GALINDO, Blanca. Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXXV, Núm. 103. Pág. 99 UNAM. México. 2013.

GUASCH, Anna María. ARTE Y ARCHIVO 1920- 2010; Genealogías, Tipologías y Discontinuidades. Madrid. Ediciones AKAL. 2011.

El arte en la era de lo global: 1989 – 2015. Madrid. Alianza Editorial. 2016.

GUASCH, Antonio; ORTIZ, Diego. Diccionario Castellano – Guaraní; Guaraní – Castellano. Centro de Estudios Paraguayos. CEPAG. Asunción 1996.  
Disponible en:  
[https://www.portalguarani.com/1688\\_antonio\\_guasch/13583\\_diccionario\\_guarani\\_\\_castellano\\_letra\\_m\\_\\_por\\_antonio\\_guasch.html](https://www.portalguarani.com/1688_antonio_guasch/13583_diccionario_guarani__castellano_letra_m__por_antonio_guasch.html)

GUATTARI, Félix. Las tres ecologías. Pre-Textos. Valencia. España. 1996.  
Disponible en:  
<http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf>

HAESBAERT, Rogério. O Mito da Desterritorialização. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil. 2004.

HARE, Andrés. Sarita, (ciento) treinta y cuatro años después.  
<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andreshare/>

HEINICH, Nathalie. La sociologie de l'art. Editions La Découverte. 2004.

HELGUERA, Pablo. Manual de Estilo del Arte Contemporáneo. Editorial Anomalos. 2006.

Disponível em: [http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/PH\\_MANUALDEESTILODELARTECONTEMPORANEO\\_PabloHelguera,SF.pdf](http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/PH_MANUALDEESTILODELARTECONTEMPORANEO_PabloHelguera,SF.pdf)

KAPROW, Allan: L'art e la vie confondus. Éditions du Centre Georges Pompidou. Paris. 1996.

KASTNER, Jeffrey. Land Art y arte medioambiental. Phaidon Press. London. 2005.

KASTRUP, Virginia. Educação e invenção em tempos de Incerteza. Material educativo caderno 05. Bienal de São Paulo 2016.

KAZTMAN, Ruben. Seducidos y abandonados: el aislamiento social de los pobres urbanos. Revista de la CEPAL 75. Página 171 – 189. Diciembre 2001.

KESTER, Grant. Colaboração, Arte e Subculturas. 2006. Disponível em [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117\\_141808\\_CadernoVBo2\\_p.10-35\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_CadernoVBo2_p.10-35_P.pdf)

Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art en Edited by Zoya Kucor and Simon Leung Blackwell, 2005 Disponível em: [http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008\\_8\\_torolab/readings/conversation\\_piecesgkester.pdf](http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_torolab/readings/conversation_piecesgkester.pdf)

KNOWN, Miwon. One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2002.

KRENAK, Ailton. Encontros. Azogue Editorial. 2017

LACY, Suzanne. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno.

Palestra proferida no Simpósio “Thinking the Anthropocene”, École d’Hautes Études en Sciences Sociales – Paris, 14 de Novembro de 2013. A versão original pode ser acessada no site <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/131-anthropocene-paris-11-13.pdf>.

LARA LARGO, Sofia. Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. Antipod. Rev. Antropol. Arqueol. no.21 Bogotá Jan./Apr. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1900-54072015000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072015000100007)

LARROSA BOMDIA Jorge. Notas sobre a Experiencia e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação Nº 19. Janeiro – abril 2002. Pág. 20 – 28. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/275/27501903.pdf>

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. Editorial PAIDÓS. 1988.

LIMA, Evelyn; ABRANTES, Luiza; MORENO, Ricardo. Estrangeiros em Porto Alegre para além de nós. Formas de pensar a escultura, Perdidos no espaço. Porto Alegre. #4 abril 2016, p19

LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.

LOVELOCK, James. La Venganza de La tierra. Editorial Planeta Chilena S.A. Chile. 2007.

MALM, Andreas. O Mito do Antropoceno. Em Revista Piseagrama 08. Pág. 25. Belo Horizonte. 2015.

MARQUEZ, Renata. Geografia Portatil.

<http://www.geografiaportatil.org/index.php?/ongoing/travelogue/>

MARSHALL, Sahlins. Economía de la edad de piedra. Akal editores. Madrid. 1983.

MARZULO, Eber. Espaço dos pobres. Identidade social e territorialidade na modernidade tardia. Rio de Janeiro. 2005 Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33456/000790059.pdf?sequence=1>

MELO MORENO, Vladimir. La masacre de Trujillo y los mecanismos del terror. Revista Semana. 9/7/2008. Disponível em:



<http://www.semana.com/on-line/articulo/la-masacre-de-trujillo-los-mecanismos-del-terror/95142-3>

MENDES, da Rosa Tatiana. A presença do Negro na ilha da Pintada e sua religiosidade. Anais do 4º Encontro do GT Nacional de História das Religiões e Religiosidades – ANPUH. Maringá-PR. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. V, n.15, jan/2013.  
<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/anais4/st15/3.pdf>

MENEGAT, Rualdo. Atlas ambiental de Porto Alegre. Editora UFRGS. Porto Alegre. 1998.

MEMMI, Albert. Retrato del colonizado. Ediciones de la Flor. Buenos Aires. Argentina. 1969.

MEYER, James. The Functional Site. Documents, # 7, 1996. Pág 20. Disponible en: <http://www.indusvalley.edu.pk/La/summer%202014/3rd%20class/James%20Meyer.pdf>

MIWOM, Kwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity October, Vol. 80. (Spring, 1997), pp. 85-110.  
Disponible en:  
[http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/One\\_Place\\_After\\_AnoterMKwon.pdf](http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/One_Place_After_AnoterMKwon.pdf)

MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. En COLABORACIÓN: El ojo Colectivo formas de hacer colectivo ALONSO, Sebastián; CRACIUM, Martin. Ministerio de la Educación y Cultura. Uruguay 2014.

MIRANDA FREITAS, Joseania. Las raíces africanas del Carnaval de Barranquilla. Revista Brasileira do Caribe, vol. X, núm. 20, enero-junio, 2010, pp. 423-445  
Universidade Federal de Goiás Goiânia, Brasil  
Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1591/159113601006.pdf>

MOLANO ACEVEDO, María Claudia. Museo Convento del Desierto de la Candelaria de la Orden de Agustinos Recoletos de Ráquira, Boyacá. Memoria de la estancia académica presentada como requisito parcial para optar al título de: Magister en Museología y Gestión del Patrimonio. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes Bogotá, Colombia. 2013.

MORENO RODRÍGUEZ, Carlos. Estudios sobre la Educación Superior Indígena en

Colombia

Centre d'Etudes Sociales sur Amérique Latine (CESAL) Bruselas – Belgica. 2011.  
Disponible en:  
[http://www.universidad.edu.co/images/cmlopera/descargables/est\\_ed\\_indig.pdf](http://www.universidad.edu.co/images/cmlopera/descargables/est_ed_indig.pdf)

MORENO, César. *Mítica y paisaje en el Desierto de la Candelaria, un planteamiento de religiosidad campesina como religiosidad local*. Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 1994.

*Modes de pensée et pratiques religieuses chez les paysans du Désert de la Candelaria*. Mémoire DEA Anthropologie et Sociologie de Politique, Université Paris VIII. Francia. 1998.

MORENO, Ricardo. Crónica en PoA. En “*Formas de Pensar a Escultura: Perdidos no Espaço*”. # 4. Porto Alegre. Río Grande do Sul, Brasil. Abril. 2016.

*Nuevo Tequitqui: Reinterpretaciones en fotovidriograbado*. Tesis de grado para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. UNAM. Orientación Dra. Profesora GUTIERREZ GALINDO, Blanca. Septiembre 2006.  
Disponible en: <http://132.248.9.195/pd2007/0610313/Index.html>

MORENO VILLA, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*. El Colegio de México. 1948.

NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia: *Concepções contemporâneas da arte*. Editora Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

ORBELL, John. Los herederos del cacique Suaya, historia colonial de Ráquira, 1539-1810. Santafé de Bogotá, D. C., Colombia: Banco de la República, 1995

ORO, Ari Pedro. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: Scretismo entre Maria e Iemanjá / Ari Pedro Oro; José Carlos Gomes dos Anjos* Porto Alegre. SMC. 2009.

PADIN, Clemente. Edgardo Antonio Vigo: vocación libertaria MERZMAIL Montevideo. Uruguay. 1997.  
<http://www.merzmail.net/edgardo.htm>

PALACIOS GARRIDO, Alfredo. El arte comunitario : origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 4/ 2009 (págs. 197-211) ISSN: 1886-1906

PASSOS MAIO, Ivone dos. BARRETO, Margarita. SANTOS, Rafael José dos. Processos socioculturais do turismo na localidade receptora: o olhar de residentes sobre os visitantes de la ilha da Pintada / Porto Alegre / RS. Turismo – Visão e Ação – vol. 8 – n.2 P.235-259 maio/ago. 2006.

PERLMAN, Janice E. O Mito da Marginalidade: Favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Paz e terra 1977.

PÉREZ RUBIO, Ana María. Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. Nueva época, núm. 20, julio-diciembre, Guadalajara, 2013, pp. 191-210.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-252X2013000200009](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009)

PESSOA, Mariana Lisboa. O Brasil e o Rio Grande do Sul diante do desafio global da gestão dos recursos hídricos. Panorama Internacional: Volume 3, n.º 1, 2017. Disponible en: [http://panoramainternacional.fee.tche.br/article/o-brasil-e-o-rio-grande-do-sul-diante-do-desafio-global-da-gestao-dos-recursos-hidricos/#\\_ftn6](http://panoramainternacional.fee.tche.br/article/o-brasil-e-o-rio-grande-do-sul-diante-do-desafio-global-da-gestao-dos-recursos-hidricos/#_ftn6)

PIETROMARCHI Bartolomeo. The [un]common place. Art, public space and urban aesthetics in Europe. Fondazione Adriano Olivetti. 2005.

PORTO ALEGRE. Secretaria do Planejamento Municipal. Parque Estadual Delta do Jacuí. Plano Básico. Porto Alegre, 1979.

Porto Alegre em Análise. Sistema de gestão e análise de indicadores [http://portoalegreemanalise.procempa.com.br/?regiao=18\\_0\\_0](http://portoalegreemanalise.procempa.com.br/?regiao=18_0_0)

POVIÑA, Alfredo. La idea sociológica de “comunidad”, Actas de Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3, pag 1758.  
<http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1757.pdf>

PREFEITURA PORTO ALEGRE. A voz da comunidade. Plano de Investimentos e Serviços. 2016 / 2017. Novembro de 2016.

RAMÍREZ. Yousy Baby : “Las fiestas populares tradicionales, reflejo de la identidad cultural de las comunidades”, Revista Caribeña de Ciencias Sociales (mayo 2015). Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/caribe/2015/05/fiestas.html>

RANINCHESKI, Sonia; UEBEL, Roberto Rodolfo. La acción del Estado brasileño en relación a los migrantes bolivianos en Brasil: la cuestión del trabajo (in)

documentado, refugio e inmigración económica. Si somos Americanos Vol. 14. N.º 2 Santiago dic. 2014.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-09482014000200003>  
[www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-09482014000200003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482014000200003)

RESTREPO, Restrepo Natalia. Quien es Enrique Vargas. Agenda Cultural. N.º 187. Universidad de Antioquia. 2012.

Disponível em <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/2194/1/38.%20%2BFqui%20es%20Enrique%20Vargas%20y%20%2BFPor%20qu%20est%20A1%20invitado%20como%20ponente%20central%20al%20II%20Congreso%20Internacional%20de%20Estudios%20Teatrales%20que%20organiza%20la%20Facultad%20de%20Artes%20BF.pdf>

REGALDO, Fernanda; MARQUEZ, Renata; ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington. Extinção. Revista PISEAGRAMA. Número 8. Belo Horizonte. 2015.

RHEINGOLD, Howard. Multitudes inteligentes: la próxima revolución social. Gedisa. Barcelona. 2004.

RIVERA PALOMINO, Juan David. Concepción Occidental de la Naturaleza y Concepción andino amazónica. 2015  
[https://filosofiaeducacionperu.wordpress.com/2015/05/24/concepcion-occidental-de-la-naturaleza-y-concepcion-andino-amazonica/#\\_ftn1](https://filosofiaeducacionperu.wordpress.com/2015/05/24/concepcion-occidental-de-la-naturaleza-y-concepcion-andino-amazonica/#_ftn1)

RIVERO José. Reforma y desigualdad Educativa en América Latina. Revista Iberoamericana de Educación. Mayo- Agosto, numero 023. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. OEI. Madrid. España. 2000.

RODRIGUEZ, Herbert. Apuntes sobre aportes del “Arte crítico” al currículo de la Educación Artística. 1er Congreso Internacional de Educación Artística y Cultura Visual. “Hacia una educación inclusiva e intercultural” Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas artes del Perú. Febrero 2015.  
Disponível em [http://controversiarte.blogspot.com.br/2015\\_02\\_01\\_archive.html](http://controversiarte.blogspot.com.br/2015_02_01_archive.html)

RODRIGUES BRANDAO, Carlos. O Que é Educação. Editora Brasiliense. São Paulo. 1981.

Disponível em: <https://es.slideshare.net/cursoraizes/o-que-educao-brando-carlos-rodrigues>

ROSLER, Martha. Si vivieras aquí. En Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública

y acción directa. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. 2000.

RIVITTI, Thais. Mônica Nador JAMAC: Jardim Miriam Arte Clube. Pinacoteca do Estado. São Paulo. 2012.

SALAMANCA, Carlos. "Práticas Estéticas en un Mundo Injusto, Indigno y Sin Memoria." En: Revista Errata. El lugar del Arte en lo Político, número 0, diciembre, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano, 2009.

SALAZAR, Alonso. Drogas y narcotráfico en Colombia. Editorial Planeta. Bogotá 2001.

SANTOS, Milton: A natureza do Espaço. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo. 2002.

O Território e o Saber Local: Algumas categorias de análise. Cadernos IPUR, Río de Janeiro, Año XIII, Número 2, 1999, P. 15 – 26

SECRETARIA DO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL  
Plano de Manejo da Área de Proteção Ambiental Estadual Delta do Jacuí. Parte I. Porto Alegre. 2017.  
<https://drive.google.com/file/d/0B9fKHtznFqiaEtoanRxakxZUkk/view>

SEDALHO, Gil. O "homem dos riscos" e o "homem lento" e a teorização sobre o risco epidemiológico em tempos de globalização.  
Interface (Botucatu) vol.16 no. 40 Botucatu jan./mar. 2012 Epub 20-Mar-2012  
Disponível en:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832012000100002&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832012000100002&lng=pt&tlng=pt)

SMITH, Roberta. *AT THE WHITNEY, A BIENNIAL WITH A SOCIAL CONSCIENCE*.  
Publicado el 5 de marzo de 1993. Disponível en <http://www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html?pagewanted=all>

SMITHSON, Robert. El Paisaje entrópico: una retrospectiva 1960 – 1973. IVAM Centre Julio González. Generalitat Valenciana. 1993

STIMSON, Blake and SHOLETTE, Gregory. *Collectivism After Modernism*. University of Minnesota Press. 2004

SENNETT, Richard. Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Editorial Record Río de Janeiro. 2013.

SILVA, Ferreira Denisonda. Território, Territorialidade e seus múltiplos enfoques na ciência geográfica. Campo - território : revista de geografia agrária, v. 9, n. 17, p. 111-135, abr., 2014 file:///D:/Users/123/Downloads/19883-103330-1-PB.pdf  
TIBERGHIE Gilles. Land Art. Éditions La Découverte. Paris. 1993.

TORRES CARRILLO, Alfonso. Investigar (desde) las fronteras: de lo popular y lo comunitario. Maguaré. número 23 · 2009 · issn 0120-3045 · páginas 207-222  
<http://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14979/15778>

Reconstruyendo El vínculo social: Lo comunitario en tiempos globalizados. REVISTA PROSPECTIVA / UNIVERSIDAD DEL VALLE / MAYO DE 2002 / Número 6-7  
Disponível en <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/1165>

VERGARA, Angela. Paternalismo industrial, empresa extranjera y campamentos mineros en América Latina: un esfuerzo de historia laboral y transnacional. Avances del CESOR - Año X, Número 10 / 2013, pp. 113-128. California State University Los Angeles (USA). Disponível em: file:///D:/Users/rio/Downloads/Dialnet-PaternalismoIndustrialEmpresaExtranjeraYCampamento-5635578.pdf

VIOLA, Eduardo; BASSO, Larissa. O sistema Internacional no Antropoceno. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol 31 Número 92. pp.1 – 18. Outubro 2016.  
Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10747709001>

VINCENT, Françoise + FERIA, Eloim: Pôles sud, pôles nord, pôles théories. Hallaca Éditions. Paris 2014.

WACQUANT, Loic. Corpo e Alma. Notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Río de Janeiro. Relume Dumara. 2002.

WHYTE, William Foote. Sociedade de esquina. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ZANATTA, Claudia. MALAS HIERBAS. Análisis de una poética personal de arte participativo. Tesis Doctoral, UFRGS, Universidad de Valencia – España, 2013.  
Disponível en <https://ciudadaniaearte.files.wordpress.com/2013/11/universidad-politica-y-cnica-de-valencia-combine.pdf>

## FILMES

ALYS Francis. Cuando la fe mueve montañas. Disponible en. <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE>

BOURRIAUD Nicolas. La Gran Aceleración. <http://www.biennialfoundation.org/2014/01/taipei-fine-arts-museum-announced-nicolas-bourriaud-as-the-curator-for-taipei-biennial-2014-the-9th-taipei-biennial-will-be-taken-place-sep-13-2014-to-jan-4-2015/>

CARRASCO Ricardo, CHASKEL Pedro, GUEDA Francisco.  
La Minga que movio la vieja iglesia de Tey.  
<https://www.youtube.com/watch?v=7T6lnzK56Rw>

DANCER Daniel. [http://greenmuseum.org/content/artist\\_index/artist\\_id-12.html](http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-12.html)

DALLA ZEN, Ana Maria  
Roda de memória Estaleiro Mabilde, Ilha da Pintada, Porto Alegre, RS.  
<https://www.youtube.com/watch?v=EfYlJwJMS5U>

DENES, Agnés. <http://www.agnesdenesstudio.com/>

DUKE Riley. Fly By Night  
Disponible e. <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-videos/page/2/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=ejsjgJWh-Rk>  
<https://www.youtube.com/watch?v=ApGoprH9LkE>

DIDI\_HUBERMAN, Georges: l'Art n'a pas le privilège absolu.  
Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=1S1obd0m4DU&t=2166s>

FURTADO, Celso. ILHA DAS FLORES. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=647>

GAVIRIA Víctor. Rodrigo "D" No futuro. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zALEvriEZ54>

HUSBERG, Hanna. <http://www.hannahusberg.com/>

ILHA DAS FLORES: depois que a sessão acabou <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=647>

KRENAK, Ailton – Os Mil Nomes de Gaia. Do antropoceno à idade da terra.  
Publicado el 18 abril 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=k7C4G1jVBMs>

LATOIR, Bruno. No Future Vive l'Avenir. Le futur, la prospective et l'innovation. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=F7qZ\\_\\_PG2nQ&index=1&list=PL7D\\_s1r9yg3sQMk4PHKbUrwUGVzFXhHEz](https://www.youtube.com/watch?v=F7qZ__PG2nQ&index=1&list=PL7D_s1r9yg3sQMk4PHKbUrwUGVzFXhHEz)

LOVELOCK, James and Gaia Daisyworld. Disponible em <https://www.youtube.com/watch?v=1gIQShSrK1> consultado 01/07/2016

MORENO, Ricardo. Vagalumes no Jacuí  
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=s-9H5obw6-M>

PIOVANO, Pablo. El costo humano de los agrotóxicos". Disponible en <https://vimeo.com/127559134>

RAPKIEWICZ Yuri Schönardie  
interfacesArquipélago.weebly.com  
<https://www.youtube.com/watch?list=PLeVHKqwuzVEhiCEa6UEpQLnL44oNe9bv&v=R9iW63BUrCo>

RED EARTH. <http://www.redearth.co.uk/> <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>

RODRIGUEZ RUIZ, Santiago. Patio de Brujas. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jhG5v-jEU2c>

ROMERO, Ángel  
QESWACHAKA: El puente de ichu  
<https://www.youtube.com/watch?v=ozfhtMrgKms>

TRIANA Luis H. CPC03 - Construcción de relojes solares. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BSXvjYQmWkl>

Porto Alegre em Análise. Sistema de gestão e análise de indicadores [http://portoalegremanalise.procempa.com.br/?regiao=18\\_o\\_o](http://portoalegremanalise.procempa.com.br/?regiao=18_o_o)

“Tybso. La Guaca de Ráquira”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gPGHteFuKFs>

Patio de Brujas, alineamiento solar. Solsticio de invierno.  
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OYjl8lmg4l8>

Patio de Brujas.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pzEsY5ipiaU>

A Presença Negra na Ilha da Pintada  
<https://www.youtube.com/watch?v=0mJv8cF74rg&feature=share>

Entremundos: Dia 04 - Vídeo 03 - Razões ancestrais e Novas Sínteses Culturais.  
Ocareté na cidade de Registro/SP, de 23 a 26/08/10.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Uifaj9mgVnE>

#### SITIOS WEB

AGENCIA FIDES. La Virgen Maria en América Latina. Agenzia della Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli. 2006  
Disponible en: [http://www.fides.org/es/news/8693-LA\\_VIRGEN\\_MARIA\\_EN\\_AMERICA\\_LATINA](http://www.fides.org/es/news/8693-LA_VIRGEN_MARIA_EN_AMERICA_LATINA)

Anthropocène Monument”  
Disponible en <http://www.lesabattoirs.org/expositions/anthropocene-monument>

Anthropoce Project  
<http://www.anthropocene-curriculum.org/>

[https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozaenobservatorium20132014/the\\_dark\\_abyss\\_of\\_time/veranstaltung\\_101494.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozaenobservatorium20132014/the_dark_abyss_of_time/veranstaltung_101494.php)

<https://www.arcoiris.com.co/>

CIRCUITOS COMPARTILHADOS. [www.http://circuitoscompartilhados.org/wp/?page\\_id=35](http://circuitoscompartilhados.org/wp/?page_id=35)

<https://danube.mica.edu/library/texts/EssList.cfm?Writer1=Foster%2C%20Hal>  
<http://www.deadgoodguides.com/index.html>

<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

III Encontro de Cidades e Universidades  
<https://www.ufrgs.br/cidadeseuniversidades/#conceito>

Habitantes do Arroio  
<http://habitantesdoarroio.blogspot.com.br/2009/03/mapa-da-drenagem-os-arroios-de-porto.html>  
Habitantes do Arroio

JAZVAC, Kelly. <http://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html>

Mapa del bairro Arquipelago em:  
Lei 12.112 - ANEXO II - Mapas de bairros individuais de 1. Aberta dos Morros a 33. Higienópolis  
[http://dopaonlineupload.procempa.com.br/dopaonlineupload/1857\\_ce\\_172548\\_4.pdf](http://dopaonlineupload.procempa.com.br/dopaonlineupload/1857_ce_172548_4.pdf)

Mitos y Leyendas del Agua en el Perú. Ministe rio de Vivienda Construcción y Saneamiento. Lima. 2007.  
Disponible en [http://www.wsp.org/sites/wsp.org/files/publications/321200745148\\_CUENTOSfinal.pdf](http://www.wsp.org/sites/wsp.org/files/publications/321200745148_CUENTOSfinal.pdf)

Peripatéticos 2017. <https://www.facebook.com/groups/1418197508245761/>

Práticas colaborativas/arte comunita rio /arte socialmente comprometido/...  
<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosa-rio-y-referentes/praticas-colaborativasarte-comunita-rio-arte-socialmente-comprometido/>

Prefeitura de Porto Alegre.  
[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_secao=284](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=284)

Porto Alegre em Análise  
[http://portoalegreemanalise.procempa.com.br/?regiao=46\\_10\\_197](http://portoalegreemanalise.procempa.com.br/?regiao=46_10_197)

PPGAV - IA - UFRGS. <https://www.facebook.com/groups/234469973312537/>

<http://www.travel.taipei/frontsite/es/intro/activityListAction.do?method=doFindActivityByld&menuId=1060105&activityId=17327>  
<http://www.35igc.org/>

RAPAL –Uruguay. Los agrotóxicos de la soya y sus impactos. Montevideo. 2008  
La Red de Acción en Plaguicidas y sus Alternativas para América Latina (RAP-AL)  
[http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/folleto\\_agrotoxicos\\_soja.pdf](http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/folleto_agrotoxicos_soja.pdf)

<https://www.facebook.com/search/top/?q=emei%20ilha%20da%20pintada>

## CATÁLOGOS

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. IX Bienal do Mercosul. *Se o clima for favorável; Si el tiempo lo permite*. Porto Alegre. 2013

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Incerteza Viva. 32 Bienal de São Paulo. 7 de setembro – 11 dezembro de 2016

Comunicado de prensa

kunsthalle zürich press. “No Ghost Just a Shell”: Philippe Parreno and Pierre Huyghe. 2002

Disponible en: <http://www.mmparis.com/noghost.html>