

# ECOLOGIA

em  
Práticas  
Cotidianas



MEMORIAS GENÉTICAS



MEMORIAS GENÉTICAS

**Ecologia em  
Práticas Cotidianas**

ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

**ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS**

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO”, PARA DEFESA- DOUTORADO  
EM ARTES VISUAIS.

**Linha de Pesquisa: Processos e procedimentos**

**Orientador: Dr. Agnaldo Valente (Agnus Valente)**

São Paulo

2018

ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

## ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, com a Área de concentração Processos e procedimentos, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva)

Universidade Estadual Paulista UNESP - Orientador

---

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari

Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina PROLAM

---

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

FAAC - Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Profa. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864e	López, Elizabeth Garavito
	Ecologia em práticas cotidianas: memórias genéticas / Elizabeth Garavito López. - São Paulo, 2018.
	3 v. P 179 : il.
	Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus Valente)
	Co-orientador: Prof. Dr. José Spaniol.
	Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
	1. Arte e sociedade. 2. Construcionismo social. 3. Práticas Artísticas Colaborativas. I. Silva, Agnaldo Valente Germano da. II. Spaniol, José. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.
	CDD 700

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

São Paulo, julho 30 - 2018

A quienes me han sabido enseñar

“No soy prisionero de la Historia. No tengo que buscar en ella el sentido de mi destino. Tengo que recordarme en todo momento que el verdadero salto consiste en introducir la invención en la existencia”

Frantz Fanon

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP quien, en convenio con la AUIP, Asociación Universitaria Iberoamericana de posgrado apoyaron mi trabajo durante cuatro años mediante una beca.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, quien me concedió una comisión de estudios para la realización del doctorado.

A Agnus, mi orientador por su mirada abierta y su apoyo.

A Brasil mi casa durante este tiempo, a mis amigos aquí por sus dosis dulces y solidarias en este trecho del camino, los llevo en el alma.

Al grupo de creadores con los que compartimos historias, soñamos y juntos inventamos multiversos.

A Dayana sus miradas críticas, su comprometido trabajo en este proyecto.

A mi familia sus visitas, compañía, ternura, confianza, su amor. Son mi raíz, mi fuerza.

A los amigos, la calidez de sus palabras, los puntos verdes, presencias del alma y cibernéticas que tanto significaron en estas lejanías.

## REALIZAÇÃO

### FOTOGRAFÍAS

Ligeya Daza Hernández

Lady Dayana González

Elizabeth Garavito

Sebastián Yáñez

Cristian Noriega

### CORREÇÃO DE ESTILO

Português: Júlia Souza

Español: Juan Carlos Buitrago Sanabria



## RESUMO

*Ecologia em Práticas Cotidianas* foi um processo colaborativo realizado a partir das poéticas cotidianas de um grupo de pessoas da cidade de Bogotá, na Colômbia. Ele foi desenvolvido a partir de uma perspectiva ecológica e utilizou alguns métodos do construcionismo social. As poéticas cotidianas, tratadas neste trabalho, são os espaços que permitem que a vida se manifeste fora de lógicas produtivas e mecânicas e, entre elas, se encontram os *microuniversos*: pequenos relatos construídos em um vaso de barro, com plantas e objetos. Concentrei-me neles para compreender melhor estas poéticas, para isso, entendendo que um processo colaborativo só pode ser lido a partir de sua complexidade, apresento aqui um panorama amplo e relacional do processo em que se inscreve a elaboração destes *microuniversos*.

Partindo deste processo, realizei uma reflexão crítica tendo por base uma perspectiva descolonial sobre a gênese de meu processo criativo, gestado em uma matriz colonial e de um olhar individual, com o propósito de compreender as condições que podem determinar seu suceder como prática artística colaborativa. Posteriormente a tese apresenta uma série de reflexões que surgiram de um diálogo que formulava perguntas aos diferentes conceitos sobre artes relacionais, colaborativas e dialógicas, as quais nomeei de *Práticas ecolaborativas*, as poéticas que estão associadas às dinâmicas da vida cotidiana e suas realidades, as que formam parte de um conjunto de ações humanas para cuidar da vida, que não estão ligadas aos sistemas hegemônicos, nas quais convivem e se articulam diferentes tipos de saberes e, sobretudo, que surgem de um tecido de saberes coletivos.

## RESÚMEN

*Ecología en Prácticas Cotidianas* fue un proceso colaborativo realizado a partir de las poéticas cotidianas de un grupo de personas en la ciudad de Bogotá – Colombia, el cual fue desarrollado desde una perspectiva ecológica utilizando algunos métodos del constructivismo social. Las poéticas cotidianas son los espacios que permiten que la vida se manifieste por fuera de lógicas productivas y mecánicas, entre ellas se encuentran los microuniversos, que son pequeños relatos contruidos en una materia, con plantas y objetos. Me concentré en ellos para comprender mejor estas poéticas, sin embargo, entendiendo que un proceso colaborativo sólo puede ser leído desde su complejidad, presento aquí un panorama amplio y relacional del proceso en que se inscribe la elaboración de estos microuniversos.

Partiendo de este proceso, realicé una reflexión crítica desde una perspectiva descolonial sobre la génesis de mi proceso creativo el cual se gesta en una matriz colonial desde una mirada individual, con el propósito de comprender las condiciones que pueden determinar su devenir como práctica artística colaborativa. Posteriormente realicé una serie de reflexiones que surgieron de un diálogo que formulaba preguntas a los diferentes conceptos sobre artes relacionales, colaborativas y dialógicas; así nombré Prácticas ecolaborativas, a las poéticas que están asociadas a las dinámicas de la vida cotidiana y sus realidades, que forman parte de un conjunto de acciones humanas para cuidar la vida, que no están adscritas a sistemas hegemónicos, en las que conviven y se articulan diferentes tipos de saberes y, sobre todo, que surgen de un tejido de saberes colectivos.

## ABSTRACT

*Ecología en Prácticas Cotidianas* was a collaborative process based on the daily poetics of a group of people living in Bogotá - Colombia, it was developed from an ecological perspective using some methods of social constructionism. Daily poetics are spaces that allow life to manifest itself outside of productive and mechanical logics. Among daily poetics are microuniverses, which are small stories constructed with plants and objects in a plantpot. I focused on them to better understand these poetics, however, understanding that a collaborative process can only be read from its complexity, I presented a broad and relational view of the process in which the elaboration of these microuniverses is inscribed.

Starting from this process, I made a critical reflection from a decolonial perspective on the genesis of my own creative process. The purpose was to understand the conditions that can determine its evolution as a collaborative artistic practice, because it arose in a colonial matrix from an individual perspective. Later I made a serie of reflections that arose from a dialogue that asked questions to the different concepts on relational, collaborative and dialogical arts. Thus I named as ecolaborativas the poetics that are associated with the dynamics of daily life and their realities, which are part of a set of human actions to take care of life, that are not ascribed to hegemonic systems, in which different types of knowledge coexist and articulate each other, and above all, that arise from a web of collective knowledge.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa: foto Ligeza Daza, 2018.

Figura 1: Mother is Mountain. Anish Kapoor. 1985. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/anish-kapoor/mother-as-mountain-1985>. Acesso em 26, janeiro, 2017.

Figura 2: Una cosa es una cosa. María Teresa Hincapié. Fotos: Alejandro Tamayo. Disponível em: <https://objetosmagicos.wordpress.com/2009/10/14/una-cosa-es-una-cosa/>. Acesso em 28, junho, 2016.

Figura 3: Una cosa es una cosa. Fotos: Juan Camilo Segura. 1993. Disponível em: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-una-cosa-es-una-cosa>. Acesso em 30, junho, 2016.

Figura 4, 5, 6, 7: Renacimiento. Elizabeth Garavito López. 2007.

Figura 8, 9: Amanta. Elizabeth Garavito López. 2012. Foto Sebastián Yáñez.

Figura 10: Desenho Angélica Urdaneta. 2018.

Figura 11, 12, 13: Oficina la Virginia - Quindío. 1999. Registro original (Análogo, papel)

Figura 14: El árbol de vida y abundancia. Abel Rodríguez. Disponível em: <https://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/un-gran-hombre-con-sombra-de-arbol/39435>. Acesso em 4, janeiro, 2018.

Figura 15: Ciclo anual de los árboles de la maloca. Abel Rodríguez. 2009. Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>. Acesso em 6, janeiro, 2018.

Figura 16: Ascension. Eva Hesse. Fair Use. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/accession-ii-1968>. Acesso em 23, setembro, 2017.

Figura 17: Sin Título. Trabajos de Estudio. Eva-Hesse. Disponível em: <http://artobserved.com/2012/04/seoul-eva-hesse-spectres-and-studiowork-at-kukje-gallery-through-april-7-2012/eva-hesse-untitled-5-spectres-and-studiowork-kukje-gallery/>. Acesso em 21, setembro, 2017.

Figura 18: Sin Título. Trabajos de Estudio. Eva-Hesse. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/37840/eva-hesse/>. Acesso em 23, setembro, 2017.

Figura 19: Sin Título. Trabajos de Estudio. Eva-Hesse. Foto Abby Robinson, New York. Disponível em: <https://www.barcelona-metropolitan.com/events/eva-hesse-trabajos-del-estudio/>. Acesso em 23, setembro, 2017.

Figura 20: En Una Tierra Ajena. Jaime Barragán. 2007. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

Figura 21: Jardín de Academus junio. Jaime Barragán. 2010. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

Figura 22: Espiral. Jaime Barragán. 2007. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

Figura 23, 24: Sumapáz arte de la tierra, 2004. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)

Figura 25, 26: Mapa no es territorio. 2005. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)

Figura 27: Mapa no es territorio. 2005. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)

Figura 28: Narcisos secos. Oscar Muñoz. 1994. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>. Acesso em 2, novembro, 2015.

Figura 29: Aliento. Oscar Muñoz. 1995. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>. Acesso em 12, novembro, 2015.

Figura 30, 31: Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo. 1996. Disponível em: <http://arte-flora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>. Acesso em 16, novembro, 2015.

Figura 32: Sin Título. Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2015/02/19/museo-arte-contemporaneo-chicago-acoge-una-retrospectiva-doris-salcedo/>. Acesso em 22, novembro, 2015.

Figura 33: Sin Título. Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=247355>. Acesso em 22, novembro, 2015.

Figura 34: Sin Título. Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-exposicion-guggenheim-nueva-york/44308>. Acesso em 22, novembro, 2015.

Figura 35, 36: Sin Título, 1994. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)

Figura 37: Proyecto echando lápiz. Moravia - Medellín 2008 – 2010. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

Figura 38: Proyecto echando lápiz 1. Gamarra – Cesar. Graciela Duarte y Manuel Santana. 2008. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

Figura 39: Proyecto echando lápiz (socialización)2 Moravia – Medellín. Graciela Duarte y Manuel Santana. 2008. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

Figura 40,41,42,43: Tejido colectivo – en “Oficios para el cuerpo” – 2005. Fotos Elizabeth Garavito López.

Figura 44: Un dedo para Ingrid. Pierre Pinoncelli. 2002. Disponível em: [http://helenaproducciones.org/festival05\\_14.php](http://helenaproducciones.org/festival05_14.php)Figura. Acesso em 2, outubro, 2017.

Figura 45: Sin título. Tania Bruguera. Bogotá, 2009. Disponível em: <http://calumniadeave-na.blogspot.com/2009/08/mas-filas.html>. Acesso em 15, outubro, 2017.

Figura 46: Terremoto a Palazzo. Joseph Beuys. 1981. Disponível em: <http://www.prundercover.com/it/blog/104/Venezia-i-tappeti-ed-il-vetro.html>. Acesso em 15, setembro, 2017.

Figura 47: Terremoto in palazzo. Joseph Beuys. 1981. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/452893306258764603/>. Acesso em 15, setembro, 2017.

Figura 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54: Mapa Teatro. Prometeo I y II Acto. 2002. Disponível em: <http://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>. Acesso em 30, setembro, 2017.

Figura 55, 56: Figurín. Elizabeth Garavito López. 1999.

Figura 57: Magdalenas por el Cauca. 2008 – 2012. Disponível em: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>. Acesso em 23, janeiro, 2018.

Figura 58,59,60,61,62: Magdalenas por el Cauca. 2008 – 2012. Disponível em: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>. Acesso em 23, janeiro, 2018.

Figuras 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69: De ignorancias e invenciones. 2013. Elizabeth Garavito López. Foto Sebastián Yáñez.

Figuras 70, 71, 72: De ignorancias e invenciones. 2013. Elizabeth Garavito López. Foto Sebastián Yáñez.

Figuras 73, 74: De ignorancias e invenciones. 2013. Elizabeth Garavito López. Foto Cristian Noriega.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	27
2. DOS MATERIAIS.....	31
<b>2.1. COMO NASCEM AS MONTANHAS, AS CASAS E AS PONTES.....</b>	<b>32</b>
<b>2.2. CÓMO NACEN LAS MONTAÑAS, LAS CASAS Y LOS PUENTES.....</b>	<b>34</b>
<b>2.3. O ENCONTRO COM MEUS MATERIAIS.....</b>	<b>35</b>
2.3.1. Cotidianidades.....	36
2.3.2. Ações cotidianas ou extra cotidianas.....	39
2.3.3. Arte e cotidianidade .....	40
<b>2.4. APORTES DE ARTISTAS A PARTIR DOS MATERIAIS E DO COTIDIANO.....</b>	<b>41</b>
2.4.1. Anish Kapoor.....	42
2.4.2. Uma coisa é uma coisa - María Teresa Hincapié....	44
2.4.3. Materiais e cotidianidade em meu processo de criação.....	46
<i>Renacimiento</i> - 2007.....	46
<i>Amanta</i> (2012).....	50
3. DO OLHAR.....	53
<b>3.1. OLHADAS E HORIZONTES.....</b>	<b>54</b>
<b>3.2. MIRADAS Y HORIZONTES .....</b>	<b>58</b>
<b>3.3. JOGOS DO OLHAR.....</b>	<b>59</b>
<b>3.4. OLHADAS NA ARTE.....</b>	<b>68</b>
3.4.1. Eva Hesse.....	69
3.4.2. Jaime Enrique Barragán Antonio.....	72
3.4.3. Deslocamentos em meu olhar.....	76
<i>Sumapaz Arte da Terra</i> (2004).....	76
<i>Mapa não é território</i> .....	80
4. DAS VIOLÊNCIAS NARRADAS.....	83
<b>4.1. MEDO QUE PARALISA NA PORTA DO SOL.....</b>	<b>84</b>
<b>4.2. DEL MIEDO QUE PARALIZA EN LA PUERTA DEL SOL.....</b>	<b>86</b>
<b>4.3. COLÔMBIA - VIOLÊNCIA, MEDO E ARTE.....</b>	<b>87</b>
4.3.1. Anos 90 na Colômbia - narcotráfico, terror e bombas.....	88
<b>4.4. ARTE E VIOLENCIA.....</b>	<b>91</b>
4.4.1. Óscar Muñoz.....	92
4.4.2. José Alejandro Restrepo .....	93
4.4.3. Doris Salcedo.....	98
4.4.4. Sair ao mundo – Primeiras reflexões.....	102
“Sin título” 1994.....	102
5. DA FORMAÇÃO.....	107
<b>5.1. ALINHAMENTO EDUCATIVO EM TRÊS ATOS.....</b>	<b>108</b>
<b>5.2. ALINEAMIENTO EDUCATIVO EN TRES ACTOS.....</b>	<b>112</b>
<b>5.3. APRENDER E ESQUECER.....</b>	<b>115</b>
<b>5.4. ARTISTAS PROFESSORES.....</b>	<b>120</b>
5.4.1. Echando lápiz.....	121
5.4.2. Minha tríade artista/estudante/professora.....	124
6. DAS FRATURAS.....	127
<b>6.1. ENCONTRAR-SE NAS FRATURAS.....</b>	<b>128</b>
<b>6.2. ENCONTRARSE EN LAS FRACTURAS .....</b>	<b>132</b>
<b>6.3. TRANSITANDO NA LIMINALIDADE.....</b>	<b>134</b>
6.3.1. O liminal cotidiano .....	138
6.3.2. Vidas em fraturas.....	139
<b>6.4. ARTE NAS INTERFACES.....</b>	<b>141</b>
6.4.1. Terremoto in palazzo, Joseph Beuys.....	141
6.4.2. Mapa Teatro e Prometeo.....	146
6.4.3. Minha entrada na colaboração – Figurín.....	146
7. DOS CIRCUITOS.....	151
<b>7.1. PARA EL RELLENO DE LOS DÍAS RAROS.....</b>	<b>152</b>
<b>7.2. PARA O CHEIO DOS DIAS ESTRANHOS.....</b>	<b>154</b>
<b>7.3. PERCURSOS CIRCULAIIS.....</b>	<b>155</b>
<b>7.4. ARTE ALÉM DOS CIRCUITOS.....</b>	<b>158</b>
7.4.1. <i>Magdalenas por el Cauca</i> .....	161
7.4.2. Meus últimos processos - De Ignorâncias e Invenções.....	166
8. BIBLIOGRAFIA.....	175



## 1. INTRODUÇÃO

*Ecologia em Práticas Cotidianas* é uma pesquisa que está sendo apresentada em três livros diferentes, mas articulados entre si. Neste livro faço um percurso por meu processo artístico, utilizando algumas ferramentas oferecidas pela crítica genética, a qual me aproximei através da professora Joedy Luciana Barros em sua disciplina “A construção da obra de arte na crítica de processo”, ministrada no programa de doutorado em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). A partir de uma revisão minuciosa, identifiquei alguns aspectos que considerei relevantes no meu trabalho. Interpretei-os com base em algumas noções sobre crítica de arte oferecidas pela professora Cláudia Fazzolari em sua disciplina “Teoria e Crítica de Arte: uma cartografia contemporânea”, igualmente apresentada no programa de doutorado em artes da UNESP, e, com isso, analisei criticamente estes aspectos no meu trabalho, através do pensamento descolonial.

A crítica genética se interessa pela compreensão dos processos, evitando a leitura fundamentada em elementos teóricos fechados que rechaçam o que não cabe em padrões determinados. Assim, esta forma de análise se apresenta como uma forma de leitura que permite ver a complexidade dos processos, evitando verdades absolutas e compreendendo as ações que não estão evidentes nos trabalhos artísticos. Além disso, a crítica genética propõe abordar as obras de arte a partir dos documentos do processo (ALMEIDA SALLES; RIBEIRO CARDOSO, 2007). Deste modo, no meu caso, recolhi o escasso material que conservo sobre meu trabalho, como algumas imagens em papel e outras presentes na minha memória; revisei o material fotográfico e associei a ele algumas lembranças, ou ideias marcantes que deixavam-se entrever no meu processo. Recolhi-as e propus este livro considerando seis temas: os materiais, o olhar, as narrativas, a formação, os lugares de fala e os circuitos artísticos. Neste percurso, acessei os temas abordados com apoio de memórias e da crítica descolonial.

Apelo, neste livro, ao termo modernidade/colonialidade<sup>1</sup>, entendido como realidades e práticas da modernidade, representadas em dominação, exploração e marginalização por meio da colonização. Desta forma, este termo trata da imposição de uma lógica

<sup>1</sup> O termo modernidade / colonialidade foi desenvolvido como programa de pesquisa por uma rede de pesquisadores, especialmente dos países andinos e dos Estados Unidos, dentre os quais pode-se citar: Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Dignolo e Arturo Escobar.

eurocêntrica aos povos invadidos, que cooptou todos os níveis da vida e que é vigente até nossos dias. Com isso, o termo modernidade é entendido como codependente do termo colonialidade e não pode ser entendido separadamente. Assim, este conceito me ajudou a compreender, a partir de outra lógica, os elementos constitutivos de meu processo e, também, a fazer uma revisão crítica, pondo em questionamento as estruturas que foram construídas em cada uma de minhas decisões e práticas.

Tomei as imagens de alguns artistas que fizeram contribuições em algum momento de meu processo para dialogar com os seis temas, que são os eixos deste livro. Assim, narrações, artistas, teorias e crítica, foram os elementos que me permitiram voltar para meus trabalhos com outro olhar, renarrando-os e recriando-os para um outro tempo. Com todos estes elementos, pretendi articular experiência, sentir, acionar e pensar com linguagens diversas que permitissem reinventar minha sensibilidade e conceder-lhe outra oportunidade em um horizonte novo.

Estas narrações que parecem tão pessoais não são apenas minhas, pois retrata, também, a história de milhares de artistas colombianos que acreditam na arte como um caminho de transformação coletiva, que trabalham na sombra no meio de um sistema classista e discriminador, com a convicção de que a poética da vida flui em muitos lugares e que a história da arte em nossa América ainda não foi escrita.



## 2. DOS MATERIAIS



## 2.1. CÓMO NACEN LAS MONTAÑAS, LAS CASAS Y LOS PUENTES

Mi madre cuenta que yo clasificaba cosas en una época en la que el mundo parecía vacío de objetos, donde el espacio era tan grande e infinito que invitaba a sumergirse. Allí nació yo, la segunda hija de un joven matrimonio que rápidamente, después de mi llegada, encargó su siguiente hijo. Así, desde mi año y dos meses, mientras mi familia estaba pendiente de un par de gemelos que trajo la cigüeña, tuve el mundo para mí. En este universo que parecía deshabitado de adultos, en el que yo era libre para tocar, armar, amasar, recolectar..., fui creciendo.

Mi labor principal de niña, en la vida de mi casa, consistía en escabullirme silenciosamente de los humanos presentes para indagar, para buscar en los oscuros y fantásticos lugares escondidos de la casa que, ante los ojos de los niños, era una inmensidad. Allí en la cocina, mi lugar favorito, en soledad y trepada en una butaca de madera, yo alcanzaba las diferentes bolsas donde venían empacados frijoles, arroz, azúcar, café, panela, sal, maíz y harina, casi los únicos elementos de nuestra canasta familiar. Una vez conseguía llegar a ellos, mi trabajo consistía en abrir las bolsas, una a una, y mezclar su contenido para hacer montañas. Mis montañas no eran rojas ni impecables como las de Kapoor; eran coloridas, escarpadas y olorosas. Tomaba en mi mano cada ingrediente y su textura me invitaba a darle forma. Fue mi piel la que aprendió de cada materia... deslizarme por la harina, contener la respiración para no destruir mi montaña, sentir, tocar y oler hasta escuchar el grito aterrado de mi madre cuando se daba cuenta de que su pequeña había arruinado el mercado del mes.

Como la mayoría de los niños de mi época, tenía miles de cosas por hacer: había que construir y deshacer el mundo a cada instante... casas de dos pisos que lográbamos suspendiendo algunas sillas entre las dos camas de la única habitación donde dormíamos los cinco hijos. Una vez atravesadas estas sillas, las cubríamos con telas y ropas, dejando solo un orificio por donde acceder del primero al segundo piso. Eran como puentes que nos comunicaban con otras épocas; apenas los cruzábamos entrábamos en otro universo. Era nuestra casa, como un apéndice de la casa grande, pero viva y cambiante... Era como la conexión que necesitaba mi cuerpo para ser eterno... Era como un castillo de naipes, como las casas de mi barrio, de mi esquina, refugio rápido para un transeúnte desesperado, escondite perfecto para una niña soñadora.

Trepar miles de árboles, coger ranas, ir al río los domingos, ir a la finca de la abuela, hablar con los terneros, comer la miel con la que alimentaban a las vacas, recolectar flores, coger guamas en lo más alto de un árbol que parecía tocar el cielo... Un mundo escaso, pero lleno de materiales. Aquella vida aparentemente colmada de carencias, aquellas montañas que se deshacían solo con mi aliento, aquellos puentes hechizos que nos conectaban con otros mundos, serían los que me llevarían un día al taller de escultura.

## 2.2. COMO NASCEM AS MONTANHAS, AS CASAS E AS PONTES

Minha mãe conta que eu classificava coisas numa época em que o mundo parecia vazio de objetos, quando o espaço era tão grande e infinito que convidava a submergir-se. Ali nasci eu, a segunda filha de um jovem casal que rapidamente, depois de minha chegada, trouxe ao mundo seu filho seguinte. Assim, desde um ano e dois meses, enquanto minha família estava voltada para os gêmeos que trouxe a cegonha, tive o mundo para mim. Neste universo, que parecia desabitado de adultos, livre para tocar, armar, amassar, compilar, fui crescendo.

Meu trabalho principal de menina, na minha casa, consistia em escapular silenciosamente dos humanos presentes para indagar, para procurar nos escuros e fantásticos lugares escondidos da casa, que ante os olhos das crianças era uma imensidão. Ali na cozinha, meu lugar favorito, em solidão e em cima de uma cadeira de madeira, alcançava as diferentes sacolas em que vinham empacotados feijões, arroz, açúcar, café, rapadura, sal, milho e farinha, quase os únicos elementos da nossa cesta básica. Uma vez alcançando-os, meu trabalho consistia em abrir as sacolas, uma por uma, e misturar seu conteúdo para fazer montanhas. Minhas montanhas não eram vermelhas nem impecáveis como as do Kapoor<sup>2</sup>; eram coloridas, escuras e cheirosas. Eu tomava em minha mão cada ingrediente e sua textura me convidava a dar-lhes forma. Foi a minha pele a que aprendeu de cada material, me fazendo deslizar pela farinha, conter a respiração para não destruir minha montanha, sentir, tocar e cheirar até escutar o grito apavorado da minha mãe, quando percebia que sua pequena tinha estragado a compra do mês.

Como a maioria dos meninos da minha época, tinha milhares de coisas por fazer: tinha que construir e desfazer o mundo a cada instante; tinha casas de dois andares que compúnhamos suspendendo algumas cadeiras deitadas entre as duas camas do único quarto onde dormíamos os cinco filhos. Uma vez atravessadas estas cadeiras, cobríamo-las com tecidos e roupas, deixando apenas um orifício por onde acessar do primeiro ao segundo andar. Eram pontes que nos comunicavam com outras épocas: tão logo as cruzávamos, entrávamos no outro universo. Nossa casa era como um apêndice

<sup>2</sup> Anish Kapoor escultor indiano que utiliza pó em grande parte de suas criações.

da casa grande, mais viva e mutável; era como a conexão que necessitava meu corpo para ser eterno; era como um castelo de cartas de baralho, como as casas do meu bairro, da minha esquina. Um refúgio rápido para um transeunte desesperado e um esconderijo perfeito para uma menina sonhadora.

Subir milhares de árvores, pegar rãs, ir para o rio aos domingos, ir à fazenda da avó, falar com os bezerros, comer o mel com que alimentavam as vacas, colher flores, pegar ingá no mais alto de uma árvore que parecia tocar o céu. Tudo isso em um mundo escasso, mas cheio de materiais. Aquela vida aparentemente cheia de carências, aquelas pontes mágicas que nos conectavam com outros mundos seria o que me levaria um dia para minha aula de escultura.

## 2.3. O ENCONTRO COM MEUS MATERIAIS

...aquí las bolsas. aquí el bolso. aquí la tula. aquí la caja. allá las bolsas. aquí la tula y encima el bolso. a un lado la caja. en la esquina el bolso y la tula. en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. vaciamiento. dispersión. todo se vacía. todo sale. todo se dispersa. se riega. se mezcla...

María Teresa Hincapié

É usual que se pergunte a nós escultores com quais materiais trabalhamos e que, como professores, os estudantes desejem aprender técnicas específicas, associadas com a escultura. Apesar de a prática escultórica ter sido historicamente ligada a técnicas e materiais determinados, é indiscutível que no século XX elas foram transformadas e enriquecidas. Mais do que isso, a ideia sobre o que pensamos como escultura se ampliou de maneira tal que já se refere a práticas bastante múltiplas e a possibilidades infinitas. Com isso, é possível afirmar que qualquer material do planeta é suscetível de ser escultórico e que há tantas técnicas como verbos.

Em meu processo como artista, fui encontrando um espaço no qual emergem materiais e ações que se dialogam e que têm uma grande quantidade de riquezas difíceis de serem ignoradas: a vida cotidiana. O vínculo e a confiança que este território nos brinda, tanto em sua matéria física como em suas situações, práticas, ideias, sensações, reflexões, etc., é, sem dúvidas, uma fonte inesgotável de elementos a nosso alcance para serem reinterpretados e reinventados.

Assim, a vida cotidiana foi o cenário no qual foquei, através do tempo, a minha prática artística e no qual percorri, de diversas maneiras, suas profundidades, tentando compreender, limpar meu olhar e rever a magia de um espaço que parece esconder-se aos olhos comuns, se revelando no imperceptível. A vida cotidiana me ensinou, assim, que, como ela, nossa humanidade é a soma do intangível.

### 2.3.1. Cotidianidades

A vida cotidiana é o território onde discorrem os dias de todos os seres do planeta, poderíamos dizer que não existe um ser que não tenha cotidianidade. Contudo, esta mesma generalidade faz com que as variações da vida cotidiana sejam tão múltiplas como as pessoas. Nossa vida parece se dissolver no cotidiano. São tão imperceptíveis as transformações que aí ocorrem, que ele se revela a nós como cenário mudo e sem desigualdades. Apesar de ser este o espaço onde reproduzimos os modelos e estruturas aprendidas, ele também é o território onde se sedimentam, se nutrem e ocorrem as ações que transformarão estas mesmas estruturas.

Existem contribuições significativas para a análise da vida cotidiana, tais como as feitas pelo filósofo francês Henry Lefebvre (LEFEBVRE, 1991). Ele considera que os vazios surgidos dos estudos das atividades vistas como superiores que se focam no político, no social, no cultural, etc., é dizer o que não é relevante, são usualmente entendidos como vida cotidiana, e são subestimados, mas geralmente estes estudos desconhecem que estas atividades especializadas têm sua origem na vida cotidiana. O filósofo ainda expressa que a vida cotidiana está relacionada com todas as atividades vitais e conjugam-se nela, sintetizando, também, as diferenças e os conflitos. É o terreno que põe em comum as diversas práticas humanas, o ponto de encontro e vínculo delas: “é na vida cotidiana onde toma forma e se configura a soma total das relações que fazem do humano — e a cada ser humano — um todo” (LEFEBVRE, 1991, p. 97). Nela expressam-se e realizam-se essas relações que põem em jogo a totalidade do real, mesmo que de certa maneira seja sempre parcial e incompleta: amizade, camaradagem, amor, a necessidade de comunicar-se, a brincadeira, etc. O autor considera ainda que o interessante do cotidiano não são concretamente as práticas, são os encadeamentos e redes que integram estas práticas, que além disso estão cheios de

pluralidades e diversos sentidos. Em síntese, a vida cotidiana para o filósofo é a vida humana manifestada em sentidos plurais e em espaços que em fluxo permanente de tempo modelam os seres humanos.

Não obstante, a vida cotidiana continua sendo um terreno múltiplo e indefinido. Especialmente parece ser o lugar do insignificante, do vazio e homogêneo e, portanto, carente de importância. Nas palavras do filósofo chileno Humberto Giannini, “(...) cotidiano é justamente o que ocorre quando não ocorre nada” (2004, p. 29). Desta forma, a cotidianidade muitas vezes é o território do esquecimento até a morte.

Dito de outra maneira, o cotidiano passa tão despercebido que não deixa rastro, porém nele subjaz toda nossa existência e ele, por isso mesmo, não é estático. É fluido e móvel, é o núcleo para a mudança da vida humana. Qualquer transformação só é possível se for articulada na vida cotidiana. Paradoxalmente, o mesmo cotidiano se encarrega de esconder suas próprias profundidades por ser tomado como óbvio, é um território de uma insignificância aparente e as razões pelas quais Giannini afirma que é uma porta para importantes reflexões sobre a existência humana (GIANNINI, 2004, p. 26).

Neste contexto, a contribuição que fazem as pessoas para a transformação permanente de suas vidas, partindo de seus próprios conhecimentos, é um aspecto altamente relevante para avançarmos sobre uma leitura do cotidiano. A este respeito, a investigadora social mexicana, Rossana Reguillo (LINDON, Coord, 2000), assinala a importância dos elementos que constituem e configuram a vida cotidiana como configuradores do mundo social. Por isso é fundamental observar como se tece a delicada filigrana que se aloja em muitas das práticas cotidianas porque, longe de serem ingênuas, são respostas quase invisíveis que surgem da humanidade em ação.

Acordar, tomar banho, preparar o café da manhã, ler um pouco, sair à rua, etc. A rotina é a forma em que se discorre nossa vida cotidiana, o lugar no qual incorporamos as normas e os valores sociais. Ela é o marco de comportamento em que tentamos ajustar nossa existência, é a forma de nos assegurar que somos parte de algo e que estamos em sintonia com isso. A rotina é o dispositivo em que se configura o cotidiano. Ela está carregada de significados. Cada movimento, cada passo, cada decisão, contém um profundo sen-

tido. Construímos e reconstruímos permanentemente nosso universo simbólico dando, assim, valor à nossa existência: é no cotidiano que o universo simbólico e a realidade pragmática tomam lugar, alimentando-se um do outro permanentemente. O cotidiano é um fluxo contínuo de produção de sentido na prática social, no entanto, apesar de a vida cotidiana reproduzir a ordem social e, pela via da reiteração, normalizar uma série de práticas, existe uma margem de indeterminação relativa que transforma permanentemente nosso universo simbólico. O cotidiano, com seus múltiplos sentidos, é o território de onde se derivam identidades e papéis políticos importantes, é um lugar onde, segundo o historiador e filósofo francês, Michel de Certeau (1996), os praticantes inventam a presente hora após hora e na ação de desprezar o adquirido estariam desafiando o futuro. Rossana Reguillo (2000) fala da improvisação como um dos eixos que dão forma ao cotidiano, entendendo esta improvisação como o debate e o campo de ação onde entram em jogo as pessoas não só com suas crenças, medos e angústias, mas também com seus poderes, seu conhecimento e seus desejos.

É fundamental observar como se tece a delicada filigrana que se aloja em muitas das práticas cotidianas porque, longe de serem ingênuas, são respostas quase invisíveis, que surgem de milhares de pessoas invisibilizadas, mas que mantêm sua capacidade de atuar. Ao situarmo-nos na vida cotidiana colombiana, percebemos que, mesmo que os fatos violentos não estejam próximos a nós, os meios de comunicação contribuem de maneira significativa para manter viva, vigente e próxima a experiência da violência, como comentam muitos estudos, entre eles o desenvolvido por Jorge Iván Bonilla e Camilo Andrés Tamayo (2007), em que indagam a partir de investigações feitas na América Latina sobre as relações entre comunicação e violência.

Os autores supracitados se resguardam do papel fundamental e crucial que cumprem os meios de comunicação neste cenário, dado que a violência amplia seu terreno de ação e entra na existência através da rádio, da televisão, dos jornais, etc. Entretanto, justamente no mesmo espaço-tempo, as vidas de milhões de colombianos foram transitadas também pela cotidianidade, que embora cheia de temor e angústia, é ainda o espaço onde se configuraram os laços

familiares e sociais, em que se teciam redes de cuidado e solidariedade. Nesse sentido a cotidianidade constituiu-se numa base ativa de participação na criação de mundo, mantendo vínculos e cuidando imperceptivelmente da vida de si próprio e a dos outros, razões pelas quais em nossos territórios ainda flui a vida.

### 2.3.2. Ações cotidianas ou extra cotidianas

Um dos grandes problemas no estudo da cotidianidade é a dicotomia com que tem sido lida, pois quando a olhamos como um todo homogêneo, sem matizes, todas as mudanças ou transformações que podem acontecer são entendidas como extra cotidianas. Geralmente os meios de comunicação falam das grandes notícias, novos chefes de estado, mudanças climáticas, descobrimentos da ciência, desenvolvimentos econômicos, novos grandes artistas, etc., e parece que tudo quanto acontece é somente no exato momento da notícia e que a vida cotidiana continua sendo aquilo que acontece enquanto nada mais ocorre. Este olhar faz com que apaguemos à vida cotidiana à possibilidade de achar nela o território para a criação do mundo. Lefebvre (1991, p. 87) fala que "há um clichê que, com algum grau de justificação compara os momentos criativos com a cima das montanhas e tempo cotidiano com a planura ou com os pântanos", nesse sentido esvaecemos a cotidianidade de sentido e fixamos mais nossa atenção nos eventos que tem mais visibilidade.

Aquilo que se denomina extra cotidiano gera-se na cotidianidade. Esta é sua morada. Uma vez transformado e preparado para ser outro, emerge com um novo nome, com novas vestimentas e integra-se de novo ao grupo social, na realidade, apesar de nunca ter saído dos múltiplos caminhos existentes na vida cotidiana. Todas estas transformações e mudanças incorrem-se em ações pensadas através de nosso corpo, ações que geram novos marcos de existência, novos valores sociais, novas formas de estar no mundo.

As transformações do cotidiano acontecem através de ações e estas não são estáticas e repetidas, pois sempre temos a possibilidade de realizar a ação cada vez diferente, por exemplo com menos esforço, mais precisa, num menor tempo, etc.

Ação é um processo contínuo, um fluir em que o registro reflexivo que o indivíduo mantém é fundamental para o controle do corpo que pessoas comuns mantêm de cabo a rabo em sua vida cotidiana (GIDDENS, 2006, p. 46).

Temos, com isso, que as ações humanas nem sempre passam pela razão – este é só um caminho possível – todas as coisas que fazemos diariamente, são repetições que vão-se perfeiçãoando. Temos um corpo que nos permite conhecer e aprender por muitas vias: uma delas é a ação. O sociólogo norte americano Richard Sennett analisa, de maneira muito detalhada, as formas de conhecimento humano através da ação e afirma, entre outras coisas, que: “as capacidades de nosso corpo para dar forma às coisas físicas são as mesmas em que se inspiram nossas relações sociais” (SENNETT, 2009, p. 356).

No meu trabalho de mestrado identifiquei uma série de ações cotidianas pelas quais adquirimos outros conhecimentos, tais ações são: o autocontrole corporal, a ação repetida, o caminho do erro, as velocidades e tempos corporais, os ritmos, o aprendizado pele com pele, a readaptação de instrumentos, e o saber antecipado. Consegui olhar para estas ações e encontrar nelas fontes de conhecimento e poéticas da vida (GARAVITO, 2013).

### 2.3.3. Arte e cotidianidade

Abordar a complexa articulação entre práticas artísticas e potencialidade criadora humana –com base em suas práticas e saberes– não nega o valor dos campos de diálogo que se podem abrir nas diversas esferas sociais, políticas e culturais; entretanto, é vital que estes espaços de intermediação em relação com “o social” contenham um caráter que vá além de seu procedimento instrumental, com as diferentes comunidades. Sem esquecer o que claramente assinala Escobar (2009, p. 86):

(...) para estudar problemas relativos às práticas artísticas e culturais não se pode observar sozinho o papel do Estado em sua incidência nas políticas culturais, porque a vida cotidiana fica fora. Do mesmo modo, não se pode atender sozinho às práticas artísticas porque ficam fora outras práticas igualmente significativas que arrojam registros novidadeiros sobre as comunidades que as praticam e os novos espaços comuns que produzem.

São estas mesmas ações da vida cotidiana que se convertem na cor da pintura, nas palavras dos poemas, nas notas da música, etc. Além disso, ainda é possível gerar conexões mais eficazes, que ultrapassem as brechas comunicantes entre a atividade artística e o acontecer humano em nossas sociedades.

Diferentes pesquisadores se concentraram em estudar as práticas artísticas que surgem da cotidianidade ou se relacionam diretamente com ela e seus atores. Este olhar múltiplo difere em suas abordagens, paradigmas, interesses e em como são inseridas tanto no discurso artístico, como na vida social. Neste ponto é importante observar como é comum:

(...) uma relação de subordinação da produção popular com a produção artística, como se o popular fora simplesmente uma produção que está na base da arte e precisa ser reinventado a partir da representação 'oficial' e 'especializada' oferecida pela arte (ESCOBAR, 2012, p.26).

Nessa perspectiva, é essencial o estudo dessas diferentes abordagens, com o fim de esclarecer o lugar de enunciação de uma proposta como a de *Ecologia em Práticas Cotidianas*. Considero fundamental ir além do estudo das práticas da arte contemporânea e revisar a prática criadora em um entorno cotidiano, as tensões em relação às artes institucionais e seus próprios discursos. Algo a ser feito tendo em vista iniciativas como a exposta pelo estadunidense George Yúdice (2002) para as artes, as quais, além de seu atual regime, deveriam ter uma difusão em toda a estrutura cívica da sociedade, bem como participar ativamente a serviço da comunidade.

É necessário seguir indagando em espaços onde os códigos da arte parecem se diluir e perder sentido, visto que ainda é possível gerar conexões mais eficazes, que ultrapassem as brechas comunicantes entre atividade artística e o suceder humano nas nossas sociedades. Nesta época, quando aparentemente tudo está interconectado, previvem separações históricas – divisões que não se veem na superfície, mas que exercem poder absoluto no momento de se definir o que é arte e que não o é. Por isso, é importante abordar estas reflexões e estudar os interesses de quem faz a arte contemporânea que envolve processos com comunidades, questionando para que fazemos e o por quê fazemos.

## 2.4. APORTES DE ARTISTAS A PARTIR DOS MATERIAIS E DO COTIDIANO

A arte do século XX foi prolífica em experimentar com múltiplos materiais e práticas. Faço referência aqui a um dos artistas que

abonou para mim um importante território de interesse: Anish Kapoor, com o uso de materiais voláteis, sem forma, e com o jeito como ele processa e resolve a relação com estes elementos contribui significativamente para o meu processo criativo. Por outro lado, pensar e interessar-se pela cotidianidade na Colômbia, numa época em que o tema mais recorrente versava sobre a violência e as diferentes formas nas quais esta afetava a vida social, era pouco comum. María Teresa Hincapié, contudo, foi uma artista que abordou este tema e, assim, possibilitou a abertura de um caminho para outras linguagens e práticas que, até hoje, ecoam na produção artística colombiana.

#### 2.4.1. Anish Kapoor

De origem hindu, Anish Kapoor submerge no imaterial mundo dos pigmentos, mescla cores, materiais e religião articulando-os em uma linguagem que sussurra mitos sobre a origem humana, tanto do pensamento hindu como do mundo ocidental. As obras do Anish transitam por ausências e presenças, de modo que o material e o imaterial dão lugar a estados sublimes da mente ou da alma, evocando a solidão, a escuridão e os vazios originários, e conectando-nos à completude do espírito universal. A experiência que o artista propõe, seduz-nos em uma viagem mística, sem dimensão e sem tempo.

Da mesma maneira, quando Anish Kapoor recorre aos materiais não sólidos, também pode estar falando do etéreo e intangível, que são experiências próprias da cotidianidade. Estes tipos de materiais referem-se ao passo da vida, do pó que se aglutina cada dia em nossas casas e até do pó de estrelas que compõe cada miligrama do cosmos. A leve matéria que cria universos e faz brotar planetas alberga a vida que palpita ao ritmo dos corações e do sangue.

Em sua obra "Mother is mountain" (1985), Kapoor transita pelas paragens da fertilidade significada em um ventre de montanha e, com isso, sugerida em um interior que anuncia nascimentos. O vermelho vibrante utilizado por ele não pode menos que nos seduzir e nos conectar com a vida: da mesma forma que a montanha emerge imponente, é sua fragilidade que, com potencia avassaladora, nos assinala o outro aspecto do vivo, a partir do permanente risco do fim, da presença constante do iminente, a morte.



Figura 1: Mother is Mountain. (Madeira, gesso, pigmentos) 1985.  
Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/en/anish-kapoor/mother-as-mountain-1985>

#### 2.4.2. Uma coisa é uma coisa - María Teresa Hincapié

No ano de 1990, época convulsa, cheia de medos e instabilidade na Colômbia, emergiu a obra “Uma coisa é uma coisa” de María Teresa Hincapié. Esta proposta consistiu em levar para o espaço expositivo uma grande quantidade de elementos presentes na cotidianidade de Hincapié e dispô-los em um lugar, mediante a um ritual de diálogo, carícia, perguntas e compreensão dos mesmos, bem como de seu uso, das relações e possibilidades de relação. Sua ação consistia, deste modo, em organizar sistematicamente cada um dos objetos dentro de um espaço delimitado, durante 10 horas.

O silêncio e a corporeidade desta obra, determinantes no ritual, desvelavam a potência de cada um dos objetos, de maneira que cada um tomou vida e se conectou com as memórias do quem assistia. A vida cotidiana ficou exposta e evidenciada nessa imagem que mostrava o vazio de nossa existência e, ainda, destacava outras potências que pareciam surgir da alma das coisas. Neste ponto María Teresa parecia nos dizer que, embora o país estivesse paralisado em ações de terror, a força do pequeno era a única força que ainda não tinha sucumbido.

O trabalho da artista foi determinante em nosso contexto para repensar a relação entre arte e vida, uma vez que, em sua curta carreira, ela propôs uma série de ações, muitas vezes associadas a práticas que culturalmente estão vinculadas com o cotidiano das mulheres, como limpar, escovar, maquiarse, lavar, etc. A partir destas práticas, María Teresa estabeleceu profundas relações entre estes fazeres, a matéria e o espaço, que foi conquistando fora de museus e galerias. Além disso, a temporalidade foi um elemento constante nas suas propostas, ao apresentarem ações que se assemelhavam ao interminável tempo num escritório, ou ao tempo do ofício doméstico, que parece nunca acabar.

Sua obra, desta forma, transpassa os limites da arte como objeto e propõe uma temporalidade diferente das galerias e museus, visto que são ações que se mimetizam e dialogam, inesperadamente, com transeuntes, gerando outras conexões que estão longe das complexas engrenagens nas quais muitas vezes se tece o discurso artístico (ROCA, 2000).



Figura 2: Performance: Una cosa es una cosa. María Teresa Hincapié. Fotos: Alejandro Tamayo. Disponível em: <https://objetosmagicos.wordpress.com/2009/10/14/una-cosa-es-una-cosa/>. Acesso em 28, junho, 2016.

Figura 3: Performance: Una cosa es una cosa. Fotos: Juan Camilo Segura. 1993. Disponível em: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-una-cosa-es-una-cosa>. Acesso em 30, junho, 2016.

### 2.4.3. Materiais e cotidianidade em meu processo de criação

#### Renacimiento - 2007

*Mi casa aún conserva el olor que sólo yo conozco, duerme la vida en ella, con paciencia espera la oportunidad de asaltar la tierra, de crecer en ella.*

*Mi casa reserva sus frutos y olores para otros tiempos, para los buenos momentos que vendrán.*

*Mi casa ha sido saqueada y vulnerada pero ella no conoce otro recurso que la vida, ha tenido muchos dueños pero ella sabe muy bien que no pertenece a ninguno.*

*Mi casa ha hecho surgir de sus entrañas vida pero también monstruos que regresaron a ella para devorarla.*

*Mi casa impávida parece dormir dejando que todo en ella suceda, sin embargo sin que nadie se percate.*

*Mi casa construye y guarda con recelo las semillas que garantizaran su renacimiento.*

Todos os dias, jogamos no lixo sementes que geram vida. Na Colômbia, um país com múltiplas sementes, o campo é o local mais afetado pela violência e pela falta de proteção do Estado, de modo que os camponeses que tinham nas mãos o futuro desta nação tiveram que abandonar suas plantações e refugiarem-se em lugares desumanos, sem-terra, onde seu conhecimento não é proveitoso.

Por estas razões o projeto *Renacimiento* assume o fazer cotidiano como matéria prima. Assim, minha cozinha, por exemplo, esconde mil segredos: além de funcionar como laboratório de criação, também circulam nela seres que, escondidos no fundo das frutas ou hortaliças, esperam sua oportunidade de voltar à vida. Dito de outra maneira, muitas sementes entram e saem da casa sem ter tido uma oportunidade no reino vegetal. Deste modo, quando olho o conjunto de sementes que vai parar no lixo depois do preparo dos alimentos, tenho a sensação de ter acabado com a possibilidade de criar um bosque.

Neste sentido, tendo consciência dos meus rituais cotidianos, passei a guardar, durante muito tempo, as sementes que saiam de meus processos de cocção. Colecionei-as com o intuito de encontrar uma linguagem para elas. Com isso, surgiu este trabalho, que relaciona o mundo vegetal com o animal, em suas formas, suas peles, suas texturas.

Coletei todas as sementes resultantes da minha alimentação diária para gerar, com elas, um novo alimento, criando nutrientes para o espírito que propõem assumir o ato do semeador como um ato de liberdade. Semeei esta nova flora sobre cal, dispondo-a como um pequeno cultivo com aparência ameaçadora, mas sem futuro. Dente, espinhos, peles, membranas, bocas, caules, braços, raiz: são imagens do *Renacimiento* que fazem questionamentos a um país que, paulatinamente, foi deslocando seu saber agricultor e violentou a terra e a sua gente nela. Um país com uma profunda cegueira que, insensivelmente, protegeu o poder de alguns, afetando gravemente seu próprio povo. A multiplicidade de espécies, de terras férteis e de água abundante, portanto, parecem não ser nada ante o afã voraz do dinheiro fácil.

Hoje, a terra resiste, tentando falar de qualquer jeito e, assim, nos lembrar que somos parte dela; devemos ouvir atentamente seus rumores, ler seus rastros, reconhecer suas entranhas e ver nosso futuro. Deste modo, é urgente produzir alimentos em múltiplos sentidos e de diversas formas, sempre tendo em vista que as ações do semeador transformam-se em atos de resistência.





Figura 4, 5, 6, 7: Renacimiento. (Sementes, cera de abelha, gesso). Elizabeth Garavito López. 2007.

**Amanta (2012)**

Pele de tomate seca, tecendo um cobertor para uma cama singela e solitária. Sob a roupagem desta translúcida cama deixa-se olhar uma cálida luz, como um coração ou uma ferida.

Este objeto representa uma cama qualquer, de uma casa qualquer, de uma mulher qualquer, de um lugar qualquer. Uma pessoa que cria mundos atrás dos vazios de sua existência. Uma mulher, que pode ser qualquer mulher, cuidando de seus medos e acariciando-os e que se cobre com sua vulnerabilidade exposta. Amanta, o poder da fragilidade, a pele que deixa transluzir vidas imperfeitas, simples, submetidas, cansadas, exploradas.

Este trabalho foi construído através das mãos de muitas mulheres que secaram peles de tomate para dar-lhes forma, criando pequenos círculos finamente superpostos um sobre outro, que posteriormente foram colocados na estrutura de uma fria cama metálica, sobre um colchão de molas sem seus tecidos, do qual fica apenas a estrutura interna. Estes processos são legados das avós: tradição de mulheres que se reúnem para narrar histórias. Trata-se, com isso, de um encontro que acostuma ser espaço para a cura, de rotas solidárias que nós mulheres aprendemos na cotidianidade e que nos foram transmitidas como um valioso patrimônio para nossa sobrevivência.



Figura 8, 9: Amanta. (Metal, pele de tomate, carvão). Elizabeth Garavito López. 2012.  
Foto Sebastián Yáñez.



### 3. DO OLHAR

### 3.1. MIRADAS Y HORIZONTES

Construidos con un sinnúmero de palitos, los pesados caballetes de madera se levantaban muy altos en el salón, verticales e imponentes; cuando mis ojos sumaban todas estas estructuras aparecía un extraño y geométrico bosque que me asfixiaba; imagino que, sumado al espectáculo visual, el penetrante olor a trementina posiblemente ya hacía de las suyas en nuestros pulmones y, por supuesto, en nuestros cerebros. Así eran nuestros salones de clase. El ritual consistía en juntar algunas monedas, comprar un pliego de papel edad media y llegar rápido para asegurarnos un caballete: allí un hombre desnudo en medio del salón nos esperaba. Era imposible mirarlo directamente; ese pudor que aún conservo no me lo permitía y menos aún dibujarlo desenfadadamente desde un caballete acusador, vertical y frío, especialmente teniendo en cuenta que se trataba de un desconocido. Ahora me inquieta recordar: ¿qué podía dibujar yo de ese hombre?, ¿qué veían mis ojos en medio de aquella confusión?

Tanto el dibujo artístico como el anatómico fueron la columna vertebral del pênsum académico en nuestra formación universitaria, a lo largo de diez semestres de práctica constante con una alta intensidad horaria. Conseguir una expresión “propia” a partir de la disciplina y el ejercicio, decían nuestros maestros, era el objetivo fundamental: encontrar el más subjetivo e íntimo trazo.

Nunca pude entender de qué dependía conseguir mi dibujo más honesto, más libre; en realidad, era una suerte de circunstancias, experimentaciones; obviamente, mucho tenía que ver la mirada de nuestro profesor; pero, como semestre a semestre nuestros maestros cambiaban, y por lo tanto las miradas eran otras, parecía que nuestra verdad más íntima se transformaba radicalmente entre un periodo y el otro.

Sin embargo, algo sucedía en esta eterna repetición de trazos. Un día, como de costumbre, estaba en mi clase de dibujo artístico intentando bocetar y encuadrar el modelo en mi pliego de papel; nuestro profesor, Balbino, pasaba por cada uno de nuestros caballetes observando y corrigiendo y, de repente, sin que yo me diera cuenta, se acercó por detrás de mí, me tomó de la cintura y me levantó del suelo; no era usual que esto pasara, estaba aturdida y asustada. “yo solo quiero que usted vea la línea de horizonte que yo veo”, me dijo. Debo aclarar que él era un hombre bastante alto y yo soy una mujer muy pequeña.

Son estas sutiles miradas, son estos invisibles giros, quizás mucho más horizontales en mi caso... quizás mi mundo visual sea un mundo con menos volumen, con otras profundidades. Sin embargo, mi mirada no solo estaba definida por mi tamaño, también contenía el pueblo donde crecí, mi vida familiar, el colegio donde estudié, la profesora que me enseñó a leer y escribir, los infinitos caminos que se fueron abriendo delante de mí... los que fui escogiendo.

Más allá del ejercicio de destreza manual de una clase de dibujo, como en una infinita fila, estaba cada uno mis miedos, de mis ansias, mis emociones, mis pasiones haciendo efecto en mi cuerpo a través de mi mano. Y, en este punto, solo se requería de una mirada delicada, sutil, una mirada que lo abarcara todo, que en un trazo conjugara toda la historia, todo lo que ha sucedido, todo lo que estaba por venir... un trazo de eternidad. Eso era lo que entendía tan bien mi maestro, eso era lo que finalmente estaba por entender en todo mi proceso.



Figura 10: Desenho Angélica Urdaneta (Collage sobre papel). 2018.

### 3.2. OLHADAS E HORIZONTES

Construídos com inúmeros palitos, pesado cavaletes de madeira se levantavam muito altos no salão, verticais e imponentes. Quando meus olhos se davam conta de todas estas estruturas, tinha a impressão de que era um estranho e geométrico bosque que me asfixiava; imagino que, somado ao espetáculo visual, o penetrante aroma de terebintina possivelmente já fazia seus efeitos em nossos pulmões e, é da mesma maneira, em nossos cérebros. Assim eram nossas salas de aula. O ritual consistia em juntar algumas moedas, comprar uma folha de papel *Idade Média* e chegar rápido para nos assegurar de um cavalete; ali perto, um homem nu no meio do salão nos esperava. Era impossível olhá-lo diretamente – esse pudor que ainda conservo não me permitia isso e menos ainda desenhá-lo despreocupadamente em um cavalete acusador, vertical e frio, especialmente tendo em conta que se tratava de um desconhecido. Agora me inquieta recordar: o que eu podia desenhar deste homem? O que viam meus olhos em meio àquela confusão?

Tanto o desenho artístico como o anatômico foram a coluna vertebral do currículo acadêmico em nossa formação universitária ao longo de dez semestres de prática constante com uma alta intensidade horaria. Conseguir uma expressão “própria”, encontrando o mais subjetivo e íntimo risco, a partir da disciplina e do exercício, diziam nossos professores, era o objetivo fundamental deste arranjo de coisas.

Nunca pude entender completamente do que dependia conseguir meu desenho mais honesto, mais livre. Na realidade, parecia que era uma sorte de circunstâncias e de experimentações, uma vez que a qualidade da minha produção muito tinha a ver com o olhar de nossos professores. Contudo, como semestre a semestre nossos professores eram trocados e, portanto, as olhadas eram outras, parecia que nossa verdade mais íntima se transformava radicalmente entre um período e o outro.

Apesar disto, algo acontecia nesta eterna repetição de traços. Um dia, como de costume, estava em minha aula de desenho artístico tentando esboçar e enquadrar o modelo em minha folha de papel. Nosso professor, Balbino, passava por cada um de nossos cavaletes observando e corrigindo e, de repente, sem que eu me desse conta, aproximou-se por detrás de mim, pegou-me da cintura e me levantou

do chão. Não era usual que algo assim ocorresse, por isso fiquei aturda e assustada. “Eu, sozinho, quero que você veja a linha de horizonte que eu vejo”, disse-me. Devo esclarecer que ele era um homem bastante alto e eu sou uma mulher muito pequena.

Estes sutis olhares sutis, estes giros invisíveis, possivelmente muito mais horizontais em meu caso, fazem com que meu mundo visual seja, talvez, um mundo com menos volume, com outras profundidades. Entretanto, meu olhar não estava definido apenas por meu tamanho, também continha o povo onde cresci, minha vida familiar, o colégio onde estudei, a professora que me ensinou a ler e escrever, os infinitos caminhos que se foram abrindo diante de mim e os que fui escolhendo.

Desta maneira, mais à frente do exercício de destreza manual de uma classe de desenho, como em uma infinita fila, estava cada um de meus medos, de minhas ânsias, minhas emoções, minhas paixões fazendo efeito em meu corpo através de minha mão. Neste ponto, se requeria um olhar delicado, sutil, um olhar que o abrangesse tudo, que em um risco conjugasse toda a história, tudo o que aconteceu, tudo o que estava por vir, como um risco de eternidade. Isso era o que entendia tão bem meu professor, isso era o que finalmente estava por entender em todo meu processo.

### 3.3. JOGOS DO OLHAR

“Ou meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Repara que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...”<sup>3</sup>  
(PESSOA, 1988)

Minha primeira experiência numa sala de aula de artes confrontou minhas habituais formas de ver. Costumava olhar o mundo com pouca atenção, possivelmente porque tinha um certo temor em me

3 Poema “O meu olhar é nítido como um girassol”, Fernando Pessoa (Ano, 1988).

deter, em chegar além do puramente visível. Talvez tivesse aprendido a evitar me confrontar com a realidade mais dura ou, quem sabe, mais sublime. A aula, por outro lado, tratava de olhar uma árvore, por exemplo, por um tempo determinado e tentar definir quantos verdes conseguia olhar. Inicialmente só consegui ver quatro ou cinco possibilidades de verde, mas, como esta experiência se repetiu gradualmente, com o passar do tempo minha percepção foi-se ampliando até conseguir ver inúmeros tons diferentes de verdes. Estas práticas focadas em exercitar o olhar repetem-se constantemente no processo de formação em artes visuais. Entretanto, o treinamento prático torna-se mecânico e automático, se for feito sem a compreensão da complexa construção de nosso olhar, que entre outras coisas, compõe-se de experiência, história, emoções, contexto e também de prejuízos, medos, condicionamentos e limitações.

O crítico inglês, John Berger detalhou muito bem, em seu histórico livro “Modos de ver”, a afetação do olhar sobre as obras de arte. Ele nos conta que os modos de ver afetam a forma em que criamos imagens: até a mais simples foto compõe uma forma de olhar. Entretanto, a percepção, a forma em que recebemos as imagens, afeta a experiência que temos quando executamos a ação de olhar (BERGER, 2007). Segundo Berger, não há inocência no jogo de relações visuais, dadas as quantidades significativas de ecos do inconsciente que intervêm diretamente neste exercício constante e vital. Desta maneira, o olhar é uma das experiências mais dominantes desde que nascemos, por isso, historicamente, o visível e a forma de vê-lo tiveram inúmeras transformações de acordo com cada época (BERGER, 2007), passando por todo tipo de subjetividades até a supressão da mecânica do olho para melhor compreensão do olhar.

O estudo do Berger, neste sentido, é um questionamento ao olhar ocidental, visto que este olhar não é universal e muito menos suficiente para ler todas as imagens. Mais do que isso, é importante levar em conta que:

...a heterogeneidade histórico-estrutural desmonta, portanto, a ideia progressista que afirma que a transformação histórica do visual se estrutura por fases que vão das menos complexas e modernas às mais complexas e desenvolvidas (BARRIENDOS, 2011, P. 16).

Ou seja, a partir desta reflexão, podemos considerar que as análises e as generalidades que tratam sobre o olhar em algumas épocas, embora tenham sido elementos que incorporamos em nossos processos formativos, não são únicas e, geralmente, contêm uma perspectiva eurocêntrica que não só se apoia no eu-centro para a análise, como também negam outras possibilidades do olhar.

Há em cada ser humano milhares de particularidades que, a partir do olhar, vão configurando janelas de relação com seu mundo. Neste ponto, é importante dizer que, há muitos anos, desenvolvi um processo com meninos numa escola camponesa<sup>4</sup>, que consistiu em recolher materiais do entorno para realizar algumas criações. Nos trabalhos finais eram evidentes as sutilezas presentes no olhar de quem habitava no campo: os meninos recriavam com muitos detalhes as formas de uma árvore, uma paisagem ou uma flor. Não havia capacidade aqui para figuras esquemáticas, mas sim para uma linguagem de proximidade, que deixava-se ver em um afetuoso diálogo com aquelas pequenas folhas, pedras e areia que eram as coisas que tínhamos a nossa disposição. Essa experiência permitiu ver com clareza outras sensibilidades do olhar que emergem de cenários não artísticos.

Na Documenta 14 de Kassel<sup>5</sup>, foi convidado um artista colombiano que, desta vez, não pertencia ao circuito de arte tradicional. Este artista era uma pessoa com um olhar muito particular, nascido de uma realidade completamente diferente, que parecia ter olhos de outros mundos: Abel Rodriguez, um nativo da etnia Nonuya em Caquetá<sup>6</sup>, foi um dos membros fundadores da guarda Nonuya Villazul<sup>7</sup> e um pesquisador da fundação Tropenbos<sup>8</sup> que trabalha com a botânica da floresta amazônica, não a partir do fundamento que tem atraído inúmeras árvores e plantas, mas evidenciando as relações ecológicas entre diferentes espécies.

4 Na Virginia - Quindío - Colômbia

5 Documenta Kassel 2017, com o título “Learning from Athens” (Aprender de Atenas), foi um projeto desenvolvido nas cidades de Kassel e Atenas.

6 Caquetá é um departamento da Colômbia. Localiza-se no sul do país, na região da Amazônia. É o terceiro departamento mais extenso e o sexto menos povoado do país. Tem populações localizadas nas bases da cordilheira e algumas comunidades indígenas nas margens dos grandes rios. Além disso, seu território é coberto por uma densa floresta tropical úmida.

7 A guarda Nonuya são guardiãs da selva no sul da Colômbia.

8 Tropenbos Internacional é uma fundação que se encarrega do estudo da selva tropical, procurando o benefício das comunidades e focada na sustentabilidade local e global.



Figura 11, 12, 13: Oficina (Folhas, areia) La Virginia - Quindío. 1999. Registro original (Análogo, papel)

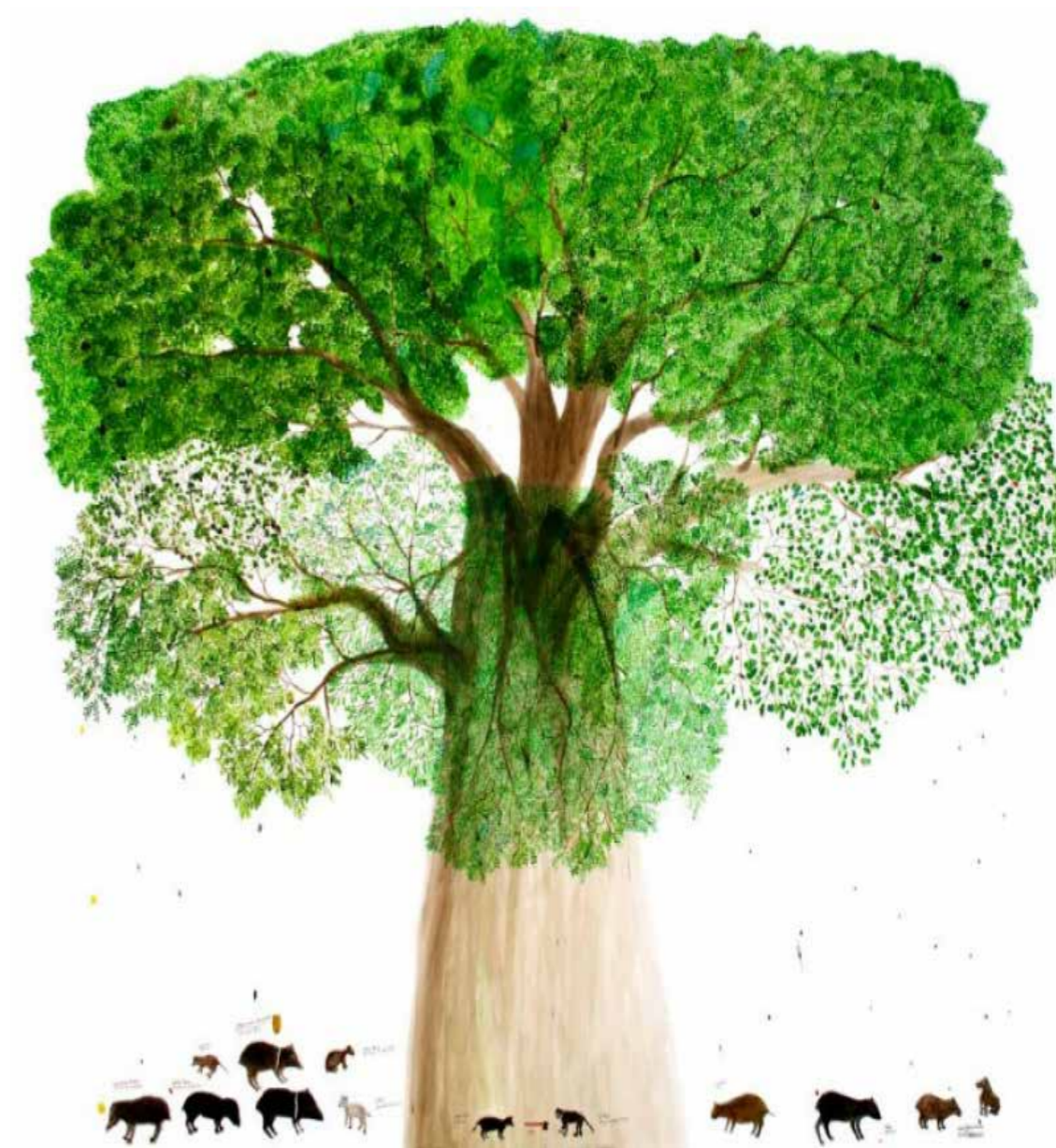


Figura 14: El árbol de vida y abundancia. Abel Rodríguez. (Tinta sobre papel). Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/impres/aarte/articulo/un-gran-hombre-con-sombra-de-arbol/39435>. Acceso em 4, janeiro, 2018.





Figura 15: Ciclo anual de los árboles de la maloca. (Tinta sobre papel). Abel Rodríguez. 2009. Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>. Acesso em 6, janeiro, 2018.

Abel, com isso, tem um conhecimento muito amplo que tem sido passado de geração em geração, destacando, mais uma vez, a importância do conhecimento ancestral depositado sobre os povos indígenas. O saber sofisticado de Abel sobre plantas foi transpassado para pessoas diferentes da ciência, incluindo Carlos Rodríguez, coordenador da Tropembos que propõe comunicar seus conhecimentos através de desenho (ROLDAN-ALZATE, 2014).

Em Abel habitam múltiplos saberes urdidos com experiência e coração, de forma que o espírito da selva parece falar através de suas mãos, com um olhar que esquiva a minuciosa percepção do botânico e que também não se apoia na habilidade de quem sabe desenhar. Definir não é a tarefa, mas sim tentar ler outros signos, pois não é suficiente conhecer de botânica para empreender este trabalho: o saber ancestral em conexão harmoniosa com o universo que o rodeia perpassa toda sua humanidade. Talvez não seja Abel quem fala, mas sim a natureza que se expressa através dele. Neste ponto é importante falar do olhar perspectivista que, segundo o antropólogo brasileiro, Eduardo Viveiros do Castro, trata:

...da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos (VIVEIROS DO CASTRO, 2004, p. 225).

Ou seja, a típica dualidade entre natureza e cultura, não pode ser usada para definir o pensamento ameríndio, uma vez que não existem aspectos análogos entre esta cosmologia e as dimensões ocidentais. No caso do pensamento indígena de nossa América, por exemplo, esta cosmologia refere-se a conjuntos de relações a partir de uma dimensão móvel. Não apenas isso, o mito neste pensamento é um cenário no qual as diferenças entre os múltiplos pontos de vista, são anuladas e ao mesmo tempo reiteradas; neste pensamento, capturar o ponto de vista do que deve ser conhecido e caminho para acessar ao outro, no mundo xamânico a pessoa é só a forma do outro, mas seu ponto de vista é na realidade o que ela é (VIVEIROS DO CASTRO, 2004). Consequentemente, o que Abel representa nos seus desenhos não pode ser lido com as ferramentas disponíveis na arte institucional.

Isto se dá pois o que conhecemos como arte está baseado em um:

(...) olhar puro como percepção apurada [que está] baseado no culto da história linear ocidental da arte, na história de suas formas, seus ismos, na celebração de suas técnicas, executadas pelos 'grandes mestres', cujos emuladores correspondem às celebridades locais, que logicamente levam ao culto da personalidade e à elevação do artista ao posto de ser especial. (VALENCIA CARDONA, 2015, p.39)

Desta forma, de modo geral, o olhar foi codificado pelo ocidente para determinar algumas formas de fazer na arte que não só tem a pretensão de ser universais, mas que também mantém uma posição a-histórica que é atualizada através de seus produtos disciplinares, como a semiologia, a fenomenologia da percepção através da estética da recepção, a crítica de arte e a curadoria (VALENCIA CARDONA, 2015). Assim, a arte institucional recorre a possibilidades reduzidas de modos de ver, embora cada ser que habita o planeta possui um olhar particular. Quando incorporamos outras visões e experiências, este olhar se torna cambiante e dinâmico, construído e desconstruído permanentemente.

A imposição de formas de olhar supostamente verdadeiras é utilizada como mecanismo do poder. Deste modo, no processo de modernidade/colonialidade, o olhar teve um papel determinante: o ponto de vista entre indígenas e europeus além de ser contraditório, constituiu ainda formas do olhar extremamente complexos e, com isso, se deram

(...) os processos de inferiorização racial e epistêmica que caracterizaram os diferentes regimes visuais da modernidade/colonialidade, por um lado, e, por outro, desvelar as mutações geopolíticas, ontológicas e cognitivas do capitalismo impulsionado tanto pela 'fome pelos metais', como pela fome de alteridade (BARRIENDOS, 2011, P. 16)

Nesse sentido, o processo de colonização de nossa América instalou sistemas do olhar que trouxeram amplas dimensões do poder. A alteridade, aqui, teve um papel muito importante, no qual o povo invasor criou a ideia de "outro", em contrapartida a um centro de poder, o eu, conveniente para subjugar aqueles que se tinha por objetivo dominar (MIGNOLO; 2003). A ideia do outro se configurou, assim, como uma verdade, um metarrelato que prevalece até nossos dias e que mantém vigente os mecanismos de desigualdade entre os seres humanos. Isso é evidente nas diferenças que são claramente repre-

sentadas entre o mundo centro Europeu - EUA, e os "outros", latino-americanos, asiáticos, indígenas, negros, homossexuais, transexuais, pobres, enfim, todos aqueles que caracterizam o "sul global".

As ideias descoloniais que estão localizadas no pensamento fronteiriço, contemplam o pensar em coletivo e esta é uma prática de alguns grupos ameríndios, como uma alternativa à hegemonia do pensamento eurocêntrico (MIGNOLO; 2003). Assim, é mais provável que se produza este pensamento coletivo a partir do olhar perspectivista, no qual as pessoas podem se constituir através dos outros.

São estas reflexões que representam as inquietações sobre o lugar do qual falo. A aprendizagem focada em flexibilizar e recolocar permanentemente os modos do olhar não foi suficiente. Possivelmente toda a formação que recebemos os artistas para nos exercitar em práticas que nos permitem mudar de lugar para conseguir outras perspectivas e outros pontos de vista sejam escassas e se configurem meramente como uma técnica a mais, se não levamos na conta nosso lugar de fala. Dado que estes processos não são estáticos, uma vez reconhecido que a sujeição e que a objetualização e inferiorização do "outro", não são o único regime visual universal (BARRIENDOS, 2011), faz-se necessário continuar desvelando outras formas de ver e criando outros mundos possíveis do olhar.

Estas ideias se abrem em infinitas possibilidades, uma vez que não há certezas sobre a origem de nossos olhares, e que há transítos entre não pertencer e estar dentro, entre limites e fraturas. Hoje despertamos e somos luz, mas muito rápido nos diluímos em gotas de chuva. Habita-nos a contradição de sentir que somos parte de algo e excluídos ao mesmo tempo. Contudo, paralelamente, ao revisarmos nossa história, desvelam-se outros relatos ocultos: do caos emergem outras realidades; bons momentos para outras tentativas, para entrar pelas gretas que nos conectam e compreender que somos um mesmo espírito que fala através de muitas vozes.

### **3.4. OLHADAS NA ARTE**

O olhar é o centro do problema nas artes visuais. O olhar é onipotente, é o que oculta, o unificador, o periférico, o visível como fluir contínuo. Ele cria a ideia de vários pontos de vista ou de negações

da vista, da mão que olha e seus deslocamentos históricos, geográficos, políticos, sociais, ambientais. De qualquer modo, é essencial ter em mente que esse aparato foi construído por meio de um sistema de regras que gradativamente delimitam o olhar, através de padrões que governam "as práticas de saber / fazer a partir de e para a sensibilidade visual" (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 28). Por estas razões é importante levar em consideração nossos pontos de vista quando falamos de imagens.

Neste ponto, farei referência a dois artistas que, a partir de olhares muito diferentes um do outro, em algum momento de meu processo, enriqueceram o lugar do qual falo. Trato da Alemã Eva Hesse e do colombiano Jaime Enrique Barragán.

#### **3.4.1. Eva Hesse**

O trabalho da Eva Hesse contém o olhar de quem foi deslocado, de quem tem que fugir, abandonar tudo e aferrar-se ao mínimo para sobreviver. Numa época em que o movimento minimalista estava no auge, surge o olhar de Eva, uma artista que apela à intimidade, à matéria próxima, às texturas, totalmente opostas da limpeza e frieza minimalistas.

A compreensão da obra da Eva Hesse só é possível se nos aproximarmos um pouco de seu lugar de fala, observando assuntos como a imigração e o suicídio, para ver sua vida (AYALA, 2013). Estes acontecimentos poderiam significar uma particularidade do olhar, mais do que meros detalhes ou curiosidades. Considero importante relatá-los aqui para encontrar pistas que deem conta dos objetos desta artista.

Em paralelo ao trabalho escultórico de grande escala, Eva realizava uma série de pequenos objetos, que não eram exatamente maquetes de suas obras. Eram, na verdade, artefatos que habitavam sua cotidianidade, como uma prolongação de seu processo criativo em toda sua existência, evidenciando seu fazer e colocando-o na mesma escala da obra acabada. Eva referia-se a seus processos experimentais como "Mostras", que estavam em um ponto limite entre a obra de arte e um objeto para jogar no lixo. Ela recorria às práticas cotidianas de trespassar, dobrar, cortar, perfurar, enrolar em gestos repetitivos (BRIONY, 2010), similar ao nosso fazer do dia a dia que se apoia na repetição para seu melhor desempenho.

O olhar que propõe a obra de Eva Hesse pode situar-nos em diversos lugares: em primeira instância, situa-nos em um tempo prolongado de observação que permita entender seus processos; além disso, a grande escala de suas obras não tem fixas medidas, sendo reguláveis aos espaços, o que implica dispor o corpo para percorrer a obra e relacionar-nos com ela. Esta característica pode fazer referência aos espaços domésticos que dispõem dos objetos para serem habitados e não exatamente contemplados. Outra possibilidade do olhar se produz com texturas que seduzem e convidam a serem tocadas, atravessando o olhar e a conectando com as mãos. Isto se faz mais evidente na obra *Accession II*, que é um cubo cujo exterior é metálico e rígido visto à distância, mas se transforma em uma pele obsessivamente texturizada, composta por centenas de tubos de vinil, um mundo oculto e incitante.

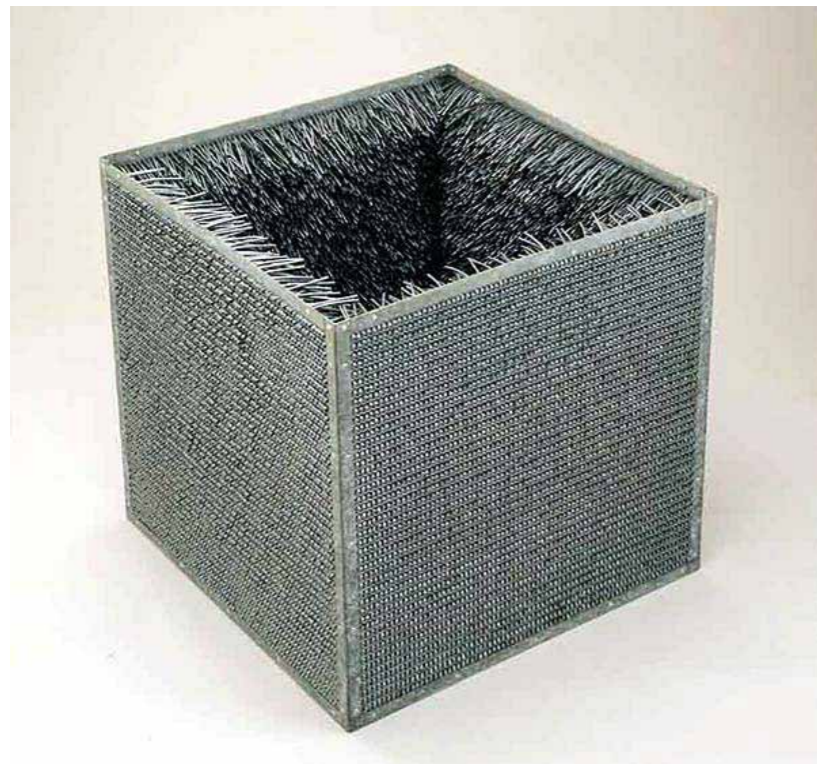


Figura 16: *Ascension*. Eva Hesse. (Aço galvanizado e vinil). Fair Use. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/accession-ii-1968>. Acesso em 23, setembro, 2017.



Figura 17: *Sin Título*. (Objetos cotidianos). *Trabajos de Estudio*. Eva-Hesse. Disponível em: <http://artobserved.com/2012/04/seoul-eva-hesse-spectres-and-studiowork-at-kukje-gallery-through-april-7-2012/eva-hesse-untitled-5-spectres-and-studiowork-kukje-gallery/>. Acesso em 21, setembro, 2017.



Figura 18: *Sin Título*. *Trabajos de Estudio*. (Objetos cotidianos). Eva-Hesse. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/37840/eva-hesse/>. Acesso em 23, setembro, 2017.

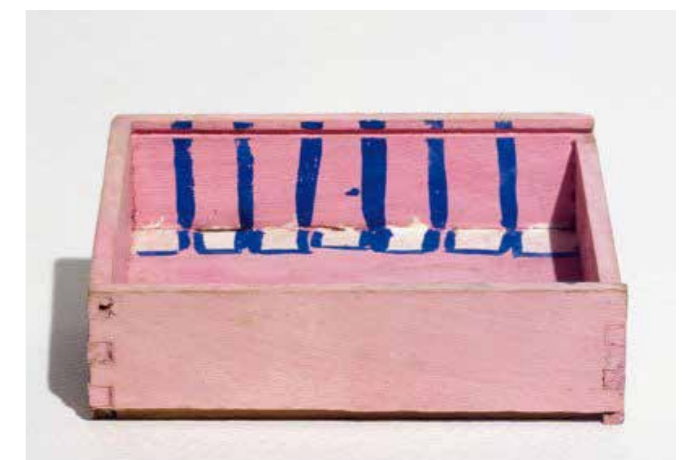


Figura 19: *Sin Título*. *Trabajos de Estudio*. (Objetos cotidianos). Eva-Hesse. Foto Abby Robinson, New York. Disponível em: <https://www.barcelona-metropolitan.com/events/eva-hesse-trabajos-del-estudio/>. Acesso em 23, setembro, 2017.

### 3.4.2. Jaime Enrique Barragán Antonio

(...) *Reencontrarse con el tejido, relaciones de unos con otros, de todos con todos, de los nuevos y de los viejos, de los escondidos y de los aparecidos. Salir para dar una vuelta y regresar para encontrar partes de un tejido roto, tragarse el ego y el orgullo, la prepotencia y sentir que no queda otro camino que reparar en silencio, tejer de nuevo, con menos fuerza, pero tejer, a ver si de tanto hacer la esperanza regresa y así cada dedo, cada palabra y de paso el silencio, terminan por restaurar lo roto (...)* (BARRAGÁN, 2008).

O trabalho do Jaime Barragán se desenvolveu durante décadas, tendo como foco espacialmente no bairro Usme<sup>9</sup>. Jaime esteve profundamente comprometido com a arte como elemento fundamental para o tecer desta comunidade. O que ele constrói não são objetos, nem relações passageiras, nem colaborações fugazes; o processo do Jaime foi a base para a construção e crescimento social de sua comunidade, representando, com isso, um compromisso de longo prazo que implica a existência de todos.

Quando observamos o trabalho do Jaime, não pensamos nele como pessoa. Ele representa um dispositivo complexo que conseguiu conectar realidades, sensações, problemas e medos com muitas pessoas de sua comunidade. Embora o ponto de partida deste trabalho tenha sido Usmekistán, como Jaime se referia ao bairro, este processo foi tomando força e potencializando-se através de cada pessoa que se nutriu dele.

O trabalho de Jaime, neste contexto, inclui uma série de performances iniciais que pegam temas como o alcoolismo, em *Sonho úmido* (1998), flagelo que afetou a vida de muitas pessoas de sua comunidade, procurando conectar-se especialmente com a experiência dos filhos de pais alcoólatras. *Yomasa*<sup>10</sup> (2000), por outro lado, foi uma ação que se preocupou com a grande contaminação do rio com o mesmo nome, que atravessa a localidade, convidando a comunidade a participar dela. *Cinema nas ruas* (2001-2002), teve como foco a organização comunitária através de um cinema ao ar livre para toda a população. *Origem* (2001) e *Kennedy Memória e Rea-*

<sup>9</sup> Localidade N° 5 do Distrito Capital, Bogotá.

<sup>10</sup> Yomasa significa Batata, provém do vocábulo Muisca Yomogo, batata grande ou turma grossa. Yomi. Pessoa que cultiva a batata. Yomas. Plural de yomi.

*lidade* (2002), foi um projeto que usou fotos de álbuns familiares dos habitantes, projetando elas em diferentes lugares do bairro, como dispositivos para conversar com as pessoas sobre suas origens, bem como sobre imaginários sociais e situação periférica das localidades. Enfim, foram inúmeros trabalhos que Jaime desenvolveu junto com sua comunidade e todos eles estavam focados em temas vividos por ela, como maus tratos, abandono, violência, políticas estatais que afetam a população, contaminação ambiental, etc.

O olhar do Jaime não sai de seu centro, ele age como um conector capaz de alinhar e incluir os olhos de seu entorno, criando uma visão que nos faz sonhar com o *Usmekistán*, com suas ruas, seus rios, com as particularidades de seus habitantes, com a humanidade de suas existências. Usme, localidade periférica, é outro mundo no qual acontecem coisas. Atualmente, é para muitos de nós um universo em expansão carregado de força vital que continua conectando-se e afetando mundos.



Figura 20: Performance: En Una Tierra Ajena. Jaime Barragán. 2007. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

Figura 21: Performance: Jardín de Academus junio. Jaime Barragán. 2010. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

Figura 22: Performance: Espiral. Jaime Barragán. 2007. Disponível em: [http://jaimebarragan.com/?page\\_id=14](http://jaimebarragan.com/?page_id=14). Acesso em 2, dezembro, 2017.

### 3.4.3. Deslocamentos em meu olhar

Sumapaz Arte da Terra (2004), e Mapa não é Território (2005) foram dois processos que levei a cabo com duas comunidades diferentes. Em ambos questionamos algumas dimensões do olhar que emergem nas diferentes relações e apropriações das pessoas com seu território. Tentamos cartografar diferentes experiências, nos afastando da concepção comum de mapa ao levar em conta que estes são o resultado de interesses através representações, uma vez que “a confecção de mapas é um dos principais instrumentos que o poder dominante utilizou historicamente para a apropriação utilitária dos territórios” (RISLER, ARE. 2013). Desta maneira, a realização de mapas transitou por experiências, imaginários e desejos.

#### Sumapaz<sup>11</sup> Arte da Terra (2004)

No ano de 2004, desenvolvi com o programa “Jovens Tecedores de Sociedade”<sup>12</sup> um processo na localidade 20 de Bogotá, que faz parte zona rural da cidade e é um grandioso espaço que padeceu com a exclusão e a violência. Apesar de ser uma das localidades da capital, chegar ali é algo complexo e custoso. Por estas razões os habitantes do lugar ficam isolados das mínimas possibilidades que sua cidade dispõe, mas, em troca, cuidam de uma exuberante natureza possuidora de uma das maiores reservas de água doce do planeta.

A vida neste setor é complexa, a comida é escassa, faz frio todo o ano, há dificuldades para o acesso à educação e à saúde, entre muitas coisas. Trinta e um quilômetros depois de Usme, localidade periférica de Bogotá, encontramos o espaço de Sumapaz. Esta é uma vasta região composta de 14 veredas em duas corregedorias, e chegar ali na época em que eu visitava a região, implicava pegar ônibus no Bairro Usme e fazer um percurso de 4 horas por uma via sem asfalto, com uma parada obrigatória na metade de trajeto, por parte do exército. Esta detenção implicava na verificação da identidade

11 O Parque Nacional Natural Sumapaz é a localidade número 20 do Distrito Capital de Bogotá. Está localizado ao extremo sul do casco urbano, é de carácter rural. Conta com 780 km<sup>2</sup> sendo a localidade maior e menos povoada de Bogotá. Contém a maior extensão de ecossistema de páramos do mundo, tem uma grande biodiversidade devido a que tem diferentes pisos térmicos que vão dos 1.600 até os 4.000 metros sobre o nível do mar. É o lugar de nascimento de vários rios da região, contém uma grande quantidade de lagoas.

12 Jovens Tecedores de Sociedade foi um programa do Instituto Distrital de Cultura e Turismo, que se encarregava de dar formação artística a jovens em todas as localidades de Bogotá.

de toda nossa equipe e também de cada um dos viajantes. Além disso, neste trajeto, percorríamos uma estreita via entre escarpadas e formosas montanhas que, muitas vezes, era interrompido pelas fortes condições que impõe a natureza nesses casos. O transporte era escasso e o acesso à vereda onde eu oferecia meus cursos era através de um só ônibus aos sábados, por isso, dada as distâncias e a frequência do transporte, eu dormia no caminho.

Com esta descrição, é possível observar que, se para mim era complexo o acesso ao lugar, dispondo de todas as condições para chegar lá, para seus habitantes era muito mais difícil seu isolamento. Recordo, neste contexto, de um acontecimento que deu conta desta situação: um acidente de um carro que precipitou-se ao abismo. A probabilidade de resgate das vítimas era escassa não só pelas condições geográficas, mas também pela impossibilidade de que chegasse à região uma viatura de socorro. O isolamento deste lugar respondia, assim a uma larga história de violência em que a população civil se encontrava no meio, arrancando vidas, sonhos, tranquilidade e condições mínimas para a subsistência<sup>13</sup>. Embaixo de tudo isto, não devemos esquecer que está em jogo uma das riquezas maiores do planeta: a água.

A partir das oficinas e os encontros com as pessoas, concordamos em mapear algumas plantas que formavam parte da vida cotidiana dos participantes. Cada um escolheu uma ou várias espécies e relatou, através de colagens ou desenhos, sua relação com a planta e o conhecimento que tinham dela. Finalmente fizemos um pequeno livro que continha todas as imagens. Procurávamos sair de conceitos hegemônicos de cartografia e mapear o contexto com os saberes próprios das pessoas, como um cenário de reflexão e colaboração e como um espaço para nos reconhecemos e para adoçar nossos dias.

13 Esta entrevista contém narrações dos habitantes do Sumapaz, que ajudam a contextualizar a situação: <http://pacifista.co/la-guerra-suja-de-sumapaz>.



Figura 23, 24: Sumapáz arte de la tierra, Collage. 2004. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)



Figura 25, 26: Mapa no es territorio. Collage. 2005. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)



### Mapa não é território

Este projeto foi realizado com María Cristina Ballén, uma colega que é artista plástica bogotana, e foi levado a cabo na localidade de Venecia<sup>14</sup>. Ele consistiu em uma série de encontros com a comunidade para a elaboração de um Atlas de mapeios simbólicos, referentes à experiência das pessoas no seu território.

Utilizamos o mapeamento para induzir os participantes a reflexões críticas sobre o território e o entorno dos habitantes. Na compreensão de que o mapeamento por si só não produz transformações, foi um trabalho colaborativo através do meio gráfico como forma de pensar-se e comunicar-se (RISLER, ARE; 2013). Neste processo convocamos os participantes a re-narrar os espaços que habitavam. Os mapas criados, deste modo, desvelavam e reinventavam estes espaços, transitados e habitados diariamente por seus moradores. Foi um processo que aproximou os participantes a questionarem-se sobre seu lugar e a ter uma postura crítica das dinâmicas do Estado em relação com a localidade.

Os distintos olhares em conjunção ampliaram a experiência dos participantes em relação ao território e dinamizaram as formas em que cada um de nós nos relacionávamos com estes lugares. Todos estes pequenos deslocamentos do olhar se teceram como um grande corpo com milhões de olhos, possibilitando um desprendimento de hábitos desgastados e esgotadores, como olhos de pedra que olham apenas em uma direção.



Figura 27: Mapa no es territorio. (Tinta sobre papel). 2005. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)

<sup>14</sup> Venecia é um bairro na localidade N°6 do Distrito Capital, Bogotá. Recebe seu nome devido às inundações que em alguma época produziu o rio Tunjuelito, que percorre as imediações do bairro.

Nací en el Querrenal vereda que pertenece al municipio del Valle llamado Dagua esto fue en el año 45 el día 7 de dic. me cuenta mi mamá que allí vivimos año y medio luego Arnoldo quiso llevarnos dispa a vacaciones y que volví por nosotros a los 15 días esomor mi hermano mi mamá y yo lo cual nunca cumplió; allí estuvimos 3 años y medio y a mis abuelos y nosotros nos toco ir porque se desató la violencia política y asesinaban personas diariamente, llegamos a una vereda llamada San José que pertenece a Pereira Risaralda (colocaba aclarar que al ir toco vereda la finca por lo que quisieron dar por ella) donde le toco entrar a administrar una finca de un señor un poco desconfiado y mi abuelo le chocaba mucho era actitud del patrón, con lo que le pagaron por la finca compro un pedacito de terreno con una chocita y luego le fue amando así nos fuimos a vivir allá para ya no tener que ver mas con ese patrón. allí en San José yo hice el primer año de escuela, ya tenía yo 7 años, la vereda donde nos trasladamos se llama La Florida también pertenece a Pereira R. allí me entaron a estudiar a mi hermano y a mi pero sucede que era una distancia mas o menos de kilómetro y medio y yo me cansaba mucho haciendo ese recorrido y rogué a mis abuelos que me sacaran de la escuela, lo cual hicieron por consideración a yo mi, ahí empecé al lado de mi abuelo a ver como cultivaba muchas plantas como, Café, arvejas, papas, maíz, frijol. habichuela, y una ornamental que llama Margaritón ~~de~~ solo es de color blanco y de todos estos cultivos nos alimentábamos y también vendía para hacer ahucos y agrandar la finca comprando otros pedacitos de terreno, mi abuelita también ayudaba a cultivar y hacía arpas de chocolate para vender, las cuales gustaban mucho yo aclaro la del Margaritón porque mi primo lo cultivaba para vender yo cultivaba muchas matas para adorno de la casa y me agradaba mucho esa labor así pasaron cuatro años y cuando me di cuenta que vivían a dar clases de modistería en la capillita de la vereda entonces empecé a ir y entendía muy bien, por el año me llegaba costura y por el primer vestido que confeccioné cobré 7 centavos y les pareció muy caro lo cierto fue que me los pagaron (durante este tiempo mi mamá trabajaba en Pereira y se iba a visitarnos, ahí en la vereda hice la 1ª comunión era que tenía 9 años ~~padre~~ ~~para~~ luego cuando cumplí 14 o 15 estos años allí fueron maravillosos; a los 15 años me fui para Pereira a perfeccionar la modistería allí hice una año donde me dieron tamaño diploma y ya seguí trabajando la modistería la cual me agradaba mucho, también trabajaba haciendo ropa de almacenes pero esta era muy mal paga por una docena de camisas pagaban 3 pesos. Mis abuelos eran mucho muy creyentes de la religión Cristiana y practicantes lo cual crede de ellos y la vivo con mucha alegría. mis sueños todos se me han cumplido tener un buen esposo artes hijos y verlos realizados como personas, tener un techo

en donde vivir y una familia calor de hogar; que el hogar fuera para toda la vida y yo creo que si va a ser porque con mi lobo domesticado voy muy bien. los embarazos y la maternidad fueron muy tranquilos nada de depresiones ni angustias tal vez porque mi amado vivía muy pendiente de mí y esos mimos ayudan mucho a estar tranquila. estos 53 años de matrimonio han sido muy buenos a pesar de los trapezones que se presentaron totalmente felices. De los mini jardines como decía antes he sido enamorada de la naturaleza en todo su esplendor yo iba a los viveros y veía que sembraban 3 matas en un matero y me dio la idea de formar finquitas de ahí que hice la réplica de la finca en que me críe.

Adela es muy excitable  
 cariñosa  
 comprensiva  
 sincera  
 amable  
 y ama al prójimo como a ella misma  
 perdona lo modesto atte Sumadre

( Soy taca  
 pero esto me ha  
 sido útil )

## 4. DAS VIOLÊNCIAS NARRADAS

#### 4.1. DEL MIEDO QUE PARALIZA EN LA PUERTA DEL SOL

Suba es una localidad bastante alejada del centro de la ciudad de Bogotá; antiguamente fue una pequeña población muisca; luego, en su memoria quedó grabada la repetida y violenta historia de la colonización española sobre los pueblos indígenas, pues padeció, como muchas otras, el cruel y devastador proceso de “desindigenización” impuesto por los ibéricos. Ellos decidieron que los habitantes de estas tierras eran indios y que, por lo tanto, su deber era “desindigenarlos”; fue así como se justificó el exterminio y la violencia: “me invento otro y luego lo extermino por *diferente*”.

Pues bien, volviendo a nuestra historia, Suba fue incorporada como una localidad a la ciudad de Bogotá en el año 1954: un lugar periférico, marginal, pobre y, por supuesto, con un pésimo servicio de transporte y una única vía de acceso.

En uno de los últimos barrios de esta localidad, Puerta del Sol, vivía yo por los años noventa. La ventaja de habitar en el último barrio era que podía tener un lugar en el bus; así pues, tomé el servicio como de costumbre, muy temprano, y también como de costumbre aproveché el calor humano del vehículo abarrotado y la silla que conseguí para dormir un poco. A mi lado iba un hombre; no reparé en él, yo solo dormitaba con el vaivén. De repente, el bus se detuvo y escuché algunas voces, pero, como iba ubicada en la parte de atrás, no sabía qué pasaba. Saqué mis conclusiones cuando empecé a ver que todos los hombres descendían: era el Ejército que se disponía a hacer una requisita.

Era común que esto sucediera por aquellos años; Colombia era un país asolado por la repentina explosión de bombas que podía ocurrir en cualquier lugar. Aunque, en realidad, Suba no era de aquellos lugares en donde explotaran las bombas, pues allí vivíamos los pobres, y para la Policía y el Ejército los pobres éramos delincuentes... “fabricábamos las bombas, pero no las hacíamos explotar en nuestro barrio”.

Así pues, se fueron bajando por la puerta trasera, uno a uno, todos los hombres. De repente, el que iba a mi lado dejó un extraño artefacto sobre mis piernas, balbuceando no sé qué cosas. El terror me invadió, todo a mi lado se oscureció, imaginé el bus volando en mil pedazos y a todos con él; temblaba y no veía nada. En medio de mi caos interior, me pregunté donde moriría menos gente si explotaba: dentro del bus o en la calle... lanzándola por la ventana quizás lograría que no muriera nadie. Tomé el pequeño artefacto y lo aventé con todas mis fuerzas; caí en la silla empapada en sudor y estuve allí, agazapada, hasta que me percaté de que nada había explotado afuera. No entendía qué pasaba pues aún me encontraba muy nerviosa.

Con esas pausas que a veces tiene el tiempo, que se torna como un chicle pegajoso y extraño, pasaron los siguientes minutos; luego, poco a poco, retornaron los hombres al bus y, como era de esperarse, también aquel que se encontraba a mi lado; entonces me dijo: ¿me puede entregar mi gas paralizante?

#### 4.2. MEDO QUE PARALISA NA PORTA DO SOL

Suba é uma localidade bastante afastada do centro da cidade de Bogotá. Antigamente foi uma pequena população Muisca<sup>15</sup>, logo, em sua memória ficou gravada a repetida e violenta história da colonização espanhola sobre os povos indígenas, que sofreu, como muitas outras, com o cruel e devastador processo de *des-indigenización* imposto pelos ibéricos. Eles decidiram que os habitantes destas terras eram índios e que, portanto, seu dever era *des-indigenizar-los*. Foi assim como se justificou o extermínio e a violência: invento-me outro e logo o extermino, modifico-o, humanizo-o por ser diferente. Este discurso permitiu por séculos o violento uso do poder de uns humanos sobre outros *não humanos*.

Como muitas outras populações e bairros do país, Suba herdou a marca da colônia, sendo inserida em pobreza e desinteresse do Estado. Foi incorporada como uma localidade da cidade de Bogotá no ano de 1954: um lugar periférico, marginal, pobre e, desta maneira, com um péssimo serviço de transporte e uma única via de acesso.

Em um dos últimos bairros desta localidade, Porta do Sol, vivia eu pelos anos noventa. A vantagem de morar no último bairro era que sempre tinha um lugar para sentar no ônibus. Assim, tomava o transporte, como de costume, muito cedo e, também como de costume, aproveitava o calor humano do veículo abarrotado e da poltrona que conseguia para dormir um pouco. Uma das vezes em que estava no ônibus, um homem sentou-se ao meu lado. Não reparei nele, já que, sozinha, dormitava com o vaivém. De repente, o ônibus se deteve e escutei algumas vozes, mas, como estava sentada na parte de trás, não sabia o que acontecia. Tirei minhas conclusões quando comecei a ver que todos os homens desciam: era o Exército que se dispunha a fazer uma requisição.

Era comum que isto acontecesse por aqueles anos, uma vez que a Colômbia era um país assolado pela repentina explosão de bombas – algo que podia ocorrer em qualquer lugar. Suba, contudo, não era um dos lugares onde as bombas explodiam, pois ali vivíamos

<sup>15</sup> Os Muisca ou Chibchas são um povo indígena que habitou o altiplano cundiboyacence e Santander na Colômbia. Os descendentes diretos destes povos ainda se encontram nos departamentos (algo similar ao que se conhece no Brasil como “estados”) colombianos de Cundinamarca, Boyacá e Santander. Uma pequena parte de sua população tem uma organização política chamada cabildo. Na cidade de Bogotá eles estão localizados nos bairros Suba, Usme, Fontibón e Engativá.

os pobres e para a Polícia e o Exército os pobres eram delinquentes, fabricávamos as bombas, mas não as fazíamos explodir em nosso bairro.

Assim, desceram pela porta traseira, um a um, todos os homens que estavam no ônibus. De repente, o que estava ao meu lado deixou um estranho artefato sobre minhas pernas, balbuciando algo que não compreendi. O terror me invadiu, tudo a meu lado se obscureceu, imaginei o ônibus voando em mil pedaços e todos nós com ele. Eu tremia e não via nada. Em meio ao meu caos interior, perguntei-me onde morreria menos gente se explodisse: dentro do ônibus ou na rua. Considerei que se a lançasse pela janela possivelmente não morreria ninguém. Tomei o pequeno artefato e o joguei com todas minhas forças; caí na poltrona empapada em suor e fiquei ali, escondida, até perceber que nada tinha explodido fora. Não entendia o que acontecia, ainda me encontrava muito nervosa.

Com essas pausas que as vezes tem o tempo, que se torna como um chiclete pegajoso e esquisito, passaram-se os seguintes minutos; logo, pouco a pouco, retornaram os homens ao ônibus e, como era de esperar-se, também aquele que se encontrava a meu lado; então me disse: “pode-me entregar meu gás paralisante?”

#### 4.3. COLÔMBIA - VIOLÊNCIA, MEDO E ARTE

Os que moramos na Colômbia não escapamos da violência, estamos tão imersos nestas práticas que nossa humanidade se incrusta nela através do medo, da incerteza, da indiferença ou da própria violência. Deste modo, embora não a tenhamos estudado, conhecemos profundamente seus caminhos, práticas, formas de representação, simbologias, etc. Apesar de estarmos falando do flagelo mais aterrorizador que invade a vida humana, a violência tem recursos, métodos, estruturas, organização e forma de operar, o que garante sua capacidade de dominar. Neste panorama e de maneira clara, nós artistas recorreremos permanentemente a seus elementos, posicionando-nos de diversas maneiras frente a esta realidade. Para entender um pouco o contexto, de uma parte da violenta história da Colômbia, que deu origem a um de meus trabalhos artísticos, devo me referir a um período particular que foi a década de 1990 e sua interpretação por parte de alguns artistas colombianos.

#### 4.3.1. Anos 90 na Colômbia - narcotráfico, terror e bombas

A vida na Colômbia nos finais dos anos oitenta e princípios dos noventa do século XX, está cruzada por um sem-número de fenômenos que se enlaçaram entre si e que fizeram desta época uma das mais convulsionadas do país. Grupos à margem da lei – guerrilhas, paramilitares, organizações criminais “comuns” e narcotráfico – operaram de diversas formas: às vezes separadamente, outras fazendo alianças, ou atacando-se entre si, trançando estratégias com alguns agentes corruptos do Estado, entre muitas outras práticas, o que gerou muitas formas de organização criminais difíceis de analisar e compreender. Este sem-número de grupos armados operando e semeando caos, produziu uma grande complexidade, a qual, em diversas ocasiões, nem sequer podíamos saber, em princípio, que grupo era o responsável e, pior ainda, com que finalidade havia realizado a ação. Até o dia de hoje existem enormes vazios frente ao que se sabe sobre a origem e a responsabilidade de cada morte, massacre ou atentado: uma vasta parte de nossa história está nas sombras porque ainda muitos de seus protagonistas continuam na vida pública e política do país.

Ocupação de populações, sequestros, extorsões, violações, massacre, torturas, campos minados, deslocamentos forçados, assassinatos seletivos, foram desafortunados acontecimentos que tiveram seu pico mais alto nos anos 90 (INFORME GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICO, 2013). A estes acontecimentos se somou um que o país pouco tinha conhecido até então, pelo menos assim sistematicamente: a detonação de bombas em diversos pontos do território colombiano. Poderíamos dizer que as bombas instalaram por completo a modalidade de ação terrorista na Colômbia, isto porque, embora antes de começarem a explorar o uso de bombas em qualquer parte no país, já existissem, há muitas décadas, guerrilha, narcotráfico, delinquência comum e um claro conflito interno, com a explosão de bombas, instalou-se uma verdadeira onda de terror, em que, aparentemente, o inimigo a se derrotar não era mais o Estado colombiano, parecia que já não se buscava somente derrubar o tratado de extradição com os Estados Unidos<sup>16</sup>. As bombas eram a

<sup>16</sup> Os tratados de extradição entre Colômbia e Estados Unidos têm início em 1888, quando se assinou o Tratado Multilateral de Extradição, o qual estabeleceu a extradição por via administrativa, que se leva a cabo sem conceito prévio da Corte Suprema de Justiça e sem fazer menção ao problema das drogas. Em 1941,

guerra de um poderoso agente contra todo o povo da Colômbia, sem importar estrato, classe, idade, raça, lugar – qualquer pessoa podia cair com a detonação de uma bomba.

Foi a época do denominado “narco terrorismo”, período que conjuga em si dois flagelos. Por um lado, o narcotráfico e por outro todas as ações de terror financiadas por ele. Pablo Escobar, chefe do cartel de Medellín<sup>17</sup>, foi sem dúvida, embora não o único, quem usou este método de maneira mais sistemática, sem importar quais e quantas seriam as pessoas vitimadas por suas bombas. Se faz necessário destacar tristemente que nessa época, a tranquilidade das grandes cidades da Colômbia passou a ser só uma lembrança saudosa. A guerra que há alguns anos transcorria só no campo, era vivida em carne viva e inundava, com uma incerteza permanente, todas as cidades do país<sup>18</sup>. Bogotá, Medellín e Cali, três grandes capitais foram as principais cidades colombianas a serem mais açoitadas pelo flagelo, a dinâmica da guerra estava clara: ninguém estava a salvo; o Estado colombiano foi reduzido e sua função como protetor da cidadania foi claramente posta em xeque.

O que aconteceu nos anos noventa na Colômbia, que originou ações de guerra como as bombas se deu em um contexto que se pode enunciar como uma luta contra o Estado e suas políticas – neste caso específico, frente a suas políticas contra o narcotráfico. Este se faz evidente na Colômbia nos anos 1970, desenvolve-se nos 1980 e se instalou nos 1990 como uma forma de vida e como cultura de uma parte importante do povo colombiano diante de um Estado totalmente fraco que não fornece a seus cidadãos pelo menos os recursos básicos, ou que gere emprego, ou condições de vida. Em muitos lugares do país, os narcotraficantes não foram vistos como uns criminosos que geram dano à coletividade nacional, mas sim como sujeitos que

incluiu-se o tema das drogas. Durante o governo de Julio César Turbay Ayala, em 1980, assinou-se um tratado de extradição entre ambos países que foi adotado e acrescentado à legislação interna colombiana por meio do Congresso da República. O presidente Belisario Betancur, por outro lado, resolve não utilizar o mecanismo da extradição. Em 1984, contudo, quando o narcotraficante Pablo Escobar ordena o assassinato do então Ministro do Justiça, Rodrigo Lara Bonilla, o presidente Betancur se viu obrigado a reconsiderar sua postura. Posteriormente, neste ano, a Corte Suprema de Justiça declara esta lei inexecutável e só até o ano 1997, na presidência do Ernesto Samper Pizano é passada pelo Congresso da República a extradição sem retroatividade e não aplicável a delitos políticos. (RAMÍREZ, 2013)

<sup>17</sup> O principal cartel do narcotráfico na Colômbia.

<sup>18</sup> Um total de 56 bombas atribuídas a Pablo Escobar, foram detonadas nas cidades de Bogotá, Medellín, Cali, Bucaramanga, Cartagena e Cartago. Com um grande número de mortos, feridos e danos materiais. (PROYECTOPABLOESCOBAR, 2014)

encontraram o caminho para passar da pobreza a uma extraordinária riqueza. Quando pensamos na Colômbia dos anos 1990, podemos ver que narcotraficantes como Pablo Escobar, são sujeitos surgidos do meio popular, portanto falam uma linguagem que ressoa entre as pessoas do povo, por isso teve grande apoio de alguns setores populares dos cidadãos. Além disso, o desenvolvimento econômico que gerava o narcotráfico circulava quase que com cumplicidade dos agentes estatais, já que muitos atores políticos e entidades do Estado, tiraram grande proveito e financiaram suas campanhas a partir deste crescimento econômico gerado pelo narcotráfico.

Deste modo, não é de se estranhar que quando as políticas de Estado endureceram em relação ao narcotráfico e se tenta aplicar o tratado de extradição com os Estados Unidos, os cartéis da droga tenham reagido exercendo pressão para jogá-lo abaixo. Escobar cunha nesse momento a famosa frase: “Prefiro uma tumba na Colômbia que um cárcere nos EUA” (PERIÓDICO EL TEMPO, 1997). Assim foram expedidas várias resoluções administrativas de extradição aos Estados Unidos no governo do presidente César Gaviria<sup>19</sup> e os extraditáveis<sup>20</sup>, além de interporem recursos jurídicos contra estas decisões, atacaram toda instituição, indivíduo ou organização que se pronunciassem a favor da extradição ou contra o narcotráfico. Imprensa, líderes políticos e sociais, ONG, todos os que se manifestassem a favor da extradição eram convertidos em objetivo militar, embora o principal alvo fosse o Estado, o Governo e suas políticas de extradição.

As políticas de luta contra o narcotráfico na Colômbia não foram autônomas, ao contrário, todas as políticas de endurecimento se deveram em realidade a uma réplica das políticas dos Estados Unidos, que destinou recursos e apoio a Colômbia, para lutar contra a droga, sob o conceito de que o fenômeno colombiano de produção e comercialização de narcóticos, em especial a cocaína, afetava a seu país. Parte da exigência em troca desta ajuda era efetivar o tratado de extradição dos narcotraficantes e erradicar os cultivos, para acabar com o comércio da droga ilícita. Entretanto uma das preocupações mais importantes neste panorama é que o poder dos cartéis do narcotráfico é exercido como uma grande força política, dotada

19 César Gaviria Trujillo, presidente da Colômbia entre os anos 1990 e 1994.

20 Grupo de narcotraficantes liderado por Pablo Escobar, organizados para evita a detenção nos Estados Unidos.

de recursos econômicos de grande magnitude que lhe permitiria gerar grandes desenvolvimentos na América do Sul e Central; situação que alarma os países poderosos enfatizando a periculosidade do narcotráfico na América Latina.

#### 4.4. ARTE E VIOLÊNCIA

A relação entre arte e violência na Colômbia tem uma longa história que ficou mais evidente a partir de 1948, com o chamado Bogotazo<sup>21</sup>, poderíamos dizer que cada um dos artistas se relaciona de algum modo com o tema da violência. Por outro lado, é importante levar em consideração que grande parte da produção artística colombiana deriva de um processo que se origina na cópia do modelo colonial e que se foi ajustando paulatinamente às lógicas mercantis, remetendo-se basicamente às formas instrumentais de realização do trabalho artístico. É desta forma que há vários anos muitas práticas artísticas parecem procurar assegurar um lugar dentro do discurso do conflito armado, onde a miséria e a violência são seu material.

A violência tem sido o metarrelato da história da Colômbia e o sistema da arte esteve alimentado e alimentando esse metarrelato. As plataformas artísticas internacionais identificaram, por sua vez, a produção simbólica colombiana com a violência. Exemplo disso foi a amostra com que a casa Daros<sup>22</sup> (2013) inaugurou sua sede na América do Sul, na cidade do Rio de Janeiro, com a exposição Cantos e Contos Colombianos, na qual se abre espaço aos artistas colombianos situados no mercado internacional como os mais relevantes. Se olharmos o conteúdo da exposição, vemos que cada um deles participou com obras que abordavam as diferentes esferas do conflito, optando pela violência como símbolo de identidade de todo um país. Assim, a produção artística foi usada em diversas vias, tanto para enfrentar, informar, analisar e conscientizar sobre o flagelo da violência, como também para aprofundar, incentivar e exercer práticas de repetição da mesma.

21 O Bogotazo foi um grande levantamento popular, derivado do assassinato do candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, em 9 de abril de 1948 em Bogotá. A partir deste momento se iniciaram grandes protestos, revoluções e repressão, que deixou semidestruída a capital colombiana e se espalhou por todo o território nacional. A esta época se denominou “A violência”.

22 A Casa Daros é uma instituição de arte, com sede em Zurich, fundada pela colecionadora suíça Ruth Shmidheiny. Daros América Latina tem por objeto a criação e a conservação de uma coleção de arte contemporânea na América Latina.

#### 4.4.1. Óscar Muñoz

O trabalho deste artista navega entre a fotografia, a gravura, o desenho, o vídeo e a escultura. Ele realiza notáveis explorações que apagam os limites usuais destas práticas e as conectam de uma forma particular. É através da manipulação destas imagens que o artista evidencia a capacidade que tem para reter a memória. Renuncia aos formatos e técnicas tradicionais para ir em busca das qualidades e associações poéticas dos mesmos com a memória e o esquecimento.

O artista usa água, ar e fogo referindo-se aos processos, aos ciclos, à relação e trânsito entre a vida e a morte. Ele recorre a documentos e propõe que são imagens quando se imprimem, são metáforas da lembrança, mas se interessa por um ponto particular que é o momento ou não da impressão. Esse ponto que ele denomina crítico, é o lugar onde se problematiza sua obra. Ele usa ainda o vídeo como imagem do tempo não estático no suporte, o que também é uma metáfora da memória. Em relação à fotografia, ele pensa que a essência do ato fotográfico não se localiza na imagem tomada, e sim na fixação da mesma e seu trabalho se situa no momento anterior a fixar a imagem. O curador José Rocha, denomina este tipo de trabalho como Protográfico (ROCA, 2011).

Em 1994, Oscar desenvolveu uma série de trabalhos chamada *Narcistas Secos*, imprimindo sobre água e sobre o banho químico que se fixa nos sais de prata em diferentes gradações de intensidade provocadas pela ação da luz. É uma série que se refere à alegórica passagem dos seres humanos pela vida, a criação, a transformação e a morte. Posteriormente em 1995, em sua obra *Fôlego*, o artista utiliza retratos em foto-serigráfica com gordura sobre espelhos metálicos. Deste modo, os espelhos que aparentemente são apenas isso, revelam imagens quando a pessoa respira sobre eles. Nesse instante tão efêmero do sopro aparecem imagens de fotografias que o artista tirou de obituários, é um fôlego que devolve em um fugaz momento a imagem de alguém já desaparecido.

#### 4.4.2. José Alejandro Restrepo

Este artista esteve interessado na forma como se constroem os relatos históricos. Quem faz a história? Os relatos estão a serviço de quem? Como se contam as histórias? Com quais imagens se constrói a realidade? Suas obras estão ancoradas em rigorosas pesquisas documentais, arquivos históricos, roteiros, documentos, desenhos, gravuras e fotografias.

José Alejandro comenta que recorre a imagens de mártires, identificando a relação existente entre algumas práticas religiosas e ações violentas dos diferentes grupos armados. Ele reconhece uma sedução na dor desses corpos, um conhecimento profundo da violência sobre os corpos e uma racionalidade na forma de dominar e explorá-los. Demonstra, assim, um cabal e profundo conhecimento dos atores violentos sobre suas próprias práticas, usando o corpo como uma superfície de escritura e o terror como missão pedagógica. Estes elementos aparecem tanto na religião como na violência dos atores armados, compartilham iconografias, o corpo joga um papel essencial como emissor de signos no território da violência (RESTREPO, 2013).

No ano de 1996, José Alejandro realiza a obra *Musa paradisíaca*<sup>23</sup>, que consiste em uma grande quantidade de cachos completos de banana hartón<sup>24</sup> disposta na penumbra de um grande recinto, enquanto o transeunte caminha entre as bananeiras, escuta e vê uma projeção de vídeo com imagens dos noticiários nacionais sobre os diferentes massacres cometidos na Colômbia nas zonas bananeiras. No transcurso dos dias, as bananas se vão secando e vão caindo, ficando no espaço suspensos só os troncos, segundo o crítico José Roca, a imagem dos troncos pendurados têm estreita semelhança com colunas vertebrais humanas. Esta pesquisa condensou muitos anos em jornais, revistas e noticiários de televisão sobre o tema da relação entre a bananeira e a violência (ROCA, 2016).

<sup>23</sup> *Musa paradisíaca* é o nome científico que foi dado aos diferentes nomes comuns dados à bananeira e às diversas espécies de banana na Colômbia. Refere-se a plantas herbáceas da espécie *Musa*.

<sup>24</sup> Banana hartón ou banana macho pertence à família das Musas, ela difere das outras variedades por ser menos doce.

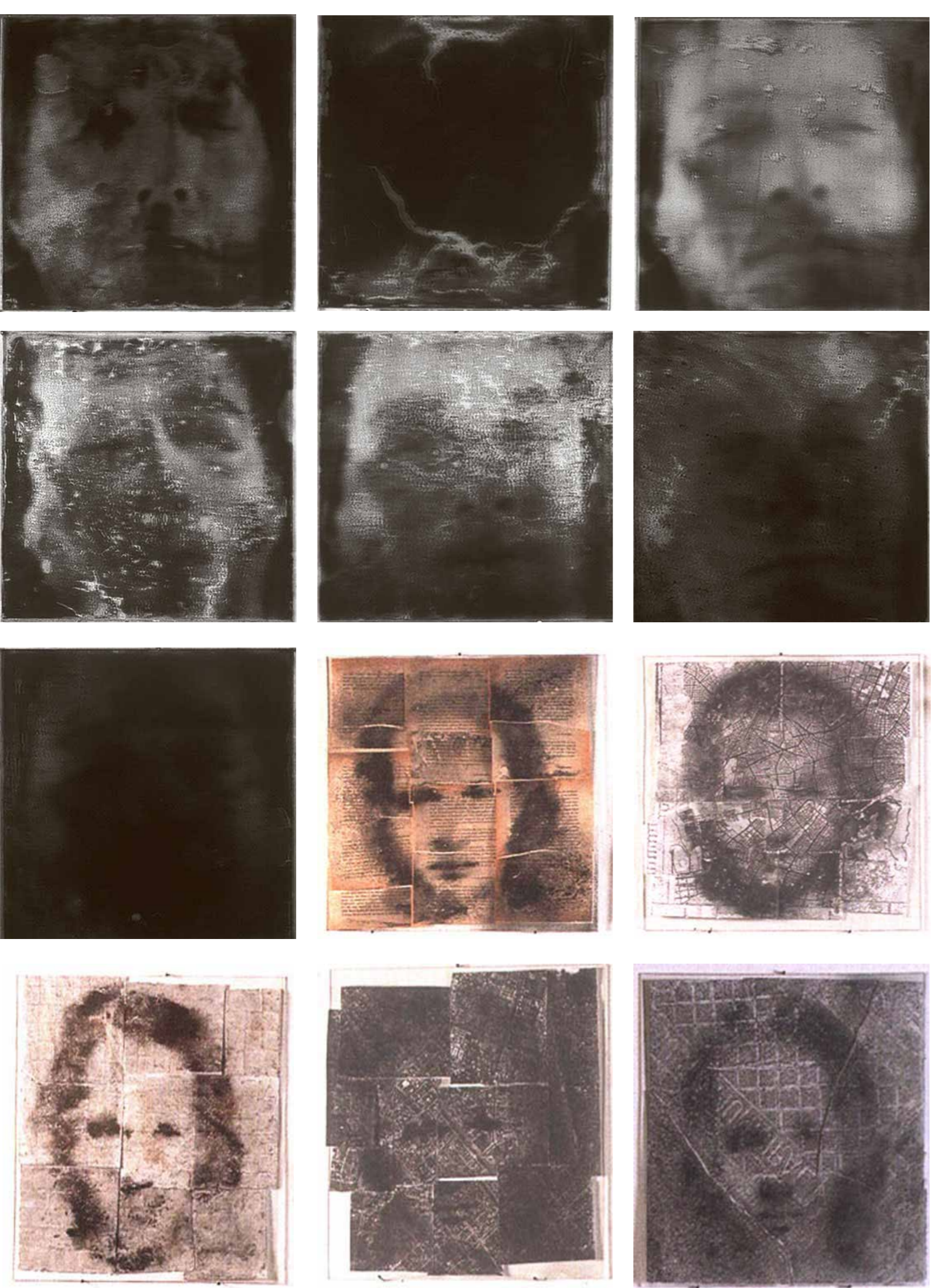


Figura 28: Narcisos secos. (Pó de carvão sobre papel e cristal). Oscar Muñoz. 1994. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>. Acesso em 2, novembro, 2015.

Figura 29: Aliento. Oscar Muñoz. (Serigrafia sobre espelhos de metal). 1995. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>. Acesso em 12, novembro, 2015.





Figura 30, 31: Musa paradisiaca. (Banana da terra, aparelhos de tv). José Alejandro Restrepo. 1996. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>. Acesso em 16, novembro, 2015.

#### 4.4.3. Doris Salcedo

Cito a artista Doris Salcedo, que influenciou de maneira profunda meu trabalho, não só através de sua obra artística, mas sim como professora. Foi ela quem me formou como escultora na Universidade Nacional da Colômbia. O conhecimento profundo dos materiais que são escolhidos em cada processo; o diálogo, a escuta, o processo a ritmo lento de introspecção com os mesmos; o estudo das relações entre matéria e espaço; o desenvolvimento da prática artística através de íntimos rituais criados para cada situação; o rigor com o processo e a necessária reinvenção do artista ante cada nova proposta; e, sobretudo, a ênfase de que o problema da arte é muito mais que a solução de um assunto estético, que a arte é um dos espaços onde se fiam mais fino nossas posturas éticas; todos estes elementos foram as bases que fundamentaram o posterior desenvolvimento de meu trabalho. Embora ao longo destes anos tenha me distanciado de processos focados diretamente na produção de objetos e da aliança entre arte e sistema das artes, seus ensinamentos foram minha base fundamental para correr o risco de tentar por outras rotas menos carregadas de objetos em circuitos e mais carregadas de humanidade em ação.

Em relação à sua proposta artística, ela escolheu a dor como princípio organizador de sua obra, de forma que existe uma ação contínua de luto tanto em seu discurso como em sua prática. Partindo da ideia de um estado de exceção, que não existe somente na Colômbia, mas também em vários lugares do mundo, em seu trabalho se reflete um modo de testemunho do fato de que esse estado de exceção está na raiz das formas contemporâneas de governamentalidade (GONZÁLEZ, 2015). Portanto, suas obras estão carregadas de referências que insistem nessa situação da Colômbia: uma violência encoberta de legalidade com manto de democracia. Em seu trabalho, Doris compartilha com as vítimas da violência seu processo de perda, dor e luto e propõe dignificar as vítimas através de uma memória imemorial, ou como um tipo de reparação direta ou indireta.

A artista considera que a boa arte é política porque sempre abre caminhos desconhecidos e, com isso, centrou toda sua obra na violência política, tratando de definir uma situação específica e mostrando a marca que um tipo de crime deixa sobre as vítimas, para

inscrever uma imagem no espaço vazio que deixa essa violência. Ela considera, também, que é a ausência o que a arte presencia, e que a arte guarda uma memória, mas não chega a ser tão direta como as vítimas desejariam e diz que "(...) para nós como sociedade é necessário humanizar-nos através de coisas que somente a arte pode fazer" (SALCEDO, 2013). Por outro lado, Doris reflete sobre o papel da arte, arguindo que a arte não salva, que não existe uma redenção estética no caso de sua obra, pois ela é somente uma ação para devolver dignidade à vítima. Este exercício, no entanto, não deve chegar à representação. A ética do artista deve impedir-lhe, porque se pode chegar por esta via à repetição do fato e nesse ponto a arte se torna perigosa.

No período ao qual me refiro neste texto, os anos 1990, a artista apresenta uma obra sem título consistente numa quantidade de camisas brancas, obsessivamente dobradas e que estão perfeitamente empilhadas em séries de grupos distribuídos pelo amplo espaço expositivo, cada um dos montões de camisas está atravessado e perfurado na sua totalidade, por varas de aço. A imagem parece falar de populações submetidas, silenciadas, violentadas, confinadas e inclusive desaparecidas. Desta maneira, a imagem fala da ausência e contagem dos corpos, tentando encher o vazio que vai deixando o esquecimento, tentando segurar, através de uma camisa, aquilo que já não está presente. A arte aqui é uma pausa, é um espaço para pensar, para entender o sofrimento de outros seres.

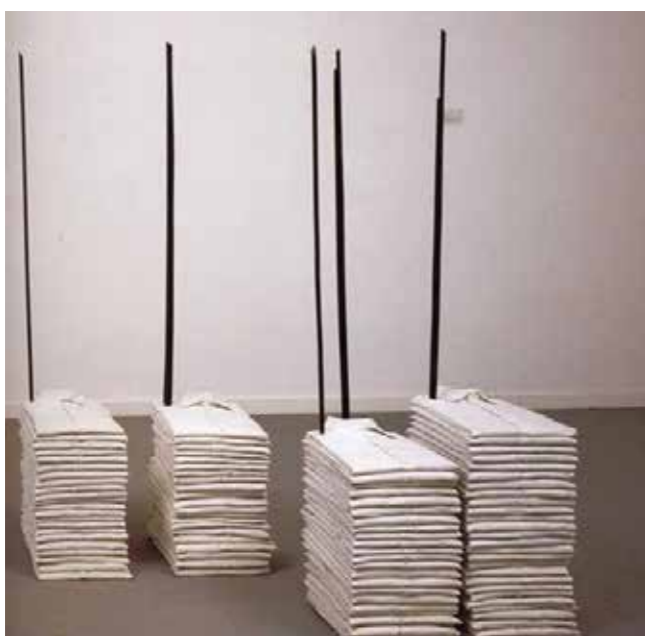


Figura 32: Sin Título. (Camisas, ferro, estruturas de camas). Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2015/02/19/museo-arte-contemporaneo-chicago-aco-ge-una-retrospectiva-doris-salcedo/>. Acesso em 22, novembro, 2015.

Figura 33: Sin Título. (Camisas, ferro, estruturas de camas). Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=247355>. Acesso em 22, novembro, 2015.



Figura 34: Sin Título. (Camisas, ferro, estruturas de camas). Doris Salcedo. 2007. Disponível em: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-exposicion-guggenheim-nueva-york/44308>. Acesso em 22, novembro, 2015.

#### 4.4.4. Sair ao mundo – Primeiras reflexões

##### “Sin título” 1994

Um de meus primeiros trabalhos artísticos surgido na época relatada neste texto, obrigava-me a refletir sobre o papel que, como artista formada, ia ter frente ao tema da violência. Apesar deste caótico panorama que atravessava o povo colombiano, dava-me conta que existiam milhões de pessoas carregadas de esperança, que teciam o futuro de outras pessoas sob seu cuidado. A tarefa de proteger-nos tornou-se mais exigente para quem em silêncio sempre o fez: mães, pais, tios, vizinhos, irmãos, seres sem nome que, firmes e constantes, tiveram sobre seus ombros a sobrevivência de nosso país. Para a imprensa todos esses acontecimentos eram registrados em dados e números, desumanizando os seres e as vidas das vítimas das ações diretas dos terroristas.

Por outro lado, a igreja católica reiterava mediante seus rituais, o papel de um povo que acaba com a vida dos irmãos, o mesmo povo que depois o chora sua morte<sup>25</sup>. Neste ponto, é importante ressaltar que a Colômbia até os anos 1990, estava regida pela constituição de 1886, “cujo propósito consistia em edificar uma sociedade cristã segundo o ensino e sob a conduta da Igreja católica” (CAMACHO, p. 147, 2008), sendo, com isso, uma constituição que estava, inclusive, consagrada ao “sagrado coração do Jesus”. Contudo, a existência da religião católica não era o aspecto mais grave deste panorama, mas sim os benefícios que os governos conservadores colombianos deram a esta instituição, apoiada na discriminação classista que tem polarizado a sociedade e colocado toda sua maquinaria para invisibilizar a diversidade étnica e cultural, algo que lhes permitiu permanecer por muitos anos no poder (CAMACHO, p. 150, 2008). Apenas em 1991, época em que realizei este trabalho, foi expedida uma nova constituição que regeria a Colômbia e que separou, pelo menos legalmente, a igreja católica do Estado. Com isso se decretou um estado laico e se reconheceu a Colômbia como um país pluriétnico e multicultural (CAMACHO, 2008).

Tendo isto em vista, um dos elementos que introduzi na instalação – feito de cristal com bordas douradas de madeira esculpida – fazia

<sup>25</sup> O ritual dos quais falo são os desfiles de semana santa em que é representado o mito bíblico sobre o assassinato de Jesus.

referência aos ataúdes que se usam nas procissões da igreja católica, em celebração da semana santa. Nesta instalação o ataúde tem um tamanho equivalente às medidas de um bebê. Somado a isto, utilizei para a elaboração desta imagem globos infantis<sup>26</sup>, que foram marcados com dados estatísticos tirados dos jornais sobre as diferentes bombas na Colômbia e suas vítimas. Quebrei os globos e, com os resíduos, costurei um enxoval de bebê, que muitas mães tecem quando estão grávidas, enquanto esperam a chegada de seu novo ser. Dispus o enxoval ordenadamente sobre uma mesa e na parte inferior dela descansava uma caixa de vidro cujas medidas correspondem às de um bebê, com a mesma informação de imprensa impressa em seus diferentes lados.

Esta imagem, deste modo, trata sobre as contradições profundas que estão enraizadas em muitos anos de incessante guerra: um conflito de poderes que alimentou-se com a vida anônima de seres, os quais nossa sociedade desgastou até fragiliza-los, vulnerabiliza-los e logo arrebatou sua existência reconhecendo-os apenas como números mais, enquanto de maneira paralela estes mesmos seres invisibilizados resistiram e negaram-se à desaparecer mediante práticas de esperança aparentemente imperceptíveis. Tem-se, portanto uma mulher que tece a roupa de seu bebê por nascer, uma bomba que explode, uma sociedade cúmplice, um povo que cala, uma igreja que acusa e esconde, um estado de costas e, por fim, um caos que não paralisa porque fios intangíveis de ações invisíveis são a matéria quase absurda que os mantém como povo.

<sup>26</sup> Na Colômbia estes globos se chamam “bombas”.



Figura 35, 36: Sin Título. (Globos, madeira) 1994. Elizabeth Garavito López. Registro original (Análogo, papel)



## 5. DA FORMAÇÃO

### 5.1. ALINEAMIENTO EDUCATIVO EN TRES ACTOS

Crecí en Calarcá<sup>27</sup>, un pequeño pueblo de menos de cien mil habitantes. Hice mi primaria en una escuela pública femenina dirigida por monjas; allí empezó a modelarse y controlarse todo el ímpetu que apenas se dejaba ver en mi esencia infante: siempre cortándome las ramas para que este árbol no creciera desordenadamente. A pesar de que el colegio era algo tan, pero tan aburrido, también fue uno de los mayores tesoros que recibí. En la Colombia de mi época, la formación de las niñas no era algo por lo que todos los padres optarían, pues el aprendizaje en el hogar era suficiente para su desempeño como futuras amas de casa, casi el único rol posible para una chica de un pueblo pobre.

El trabajo del colegio reprimía gran parte de mi existencia; mis ocupados días transcurrían en una primaria en la que se gastaba la mayor parte del tiempo en oraciones, en aprender comportamientos, buenas maneras, todo el dechado imprescindible que complementaba el trazado futuro de las niñas de nuestra clase: ser mujeres educadas y, por demás, bien comportadas.

La información visual del exterior entró tarde en mi vida, cuando por fin mis padres decidieron comprar un aparatoso televisor que ocupaba la mitad de la sala de mi casa. Yo ya tenía la mirada puesta en las mil ofertas que la calle tenía para mí: deambular, subir en patines, bajar en bicicleta, ¡cuánto mundo allá afuera!... el cine, del cual yo era una ávida consumidora, llegaba de cualquier manera a un pequeño teatro en el centro del pueblo, hoy convertido en una iglesia evangélica; era casi el único acercamiento que tendría con las artes visuales. El arte institucional, aquel que deambula por las galerías y los museos, no pasó nunca por mi pueblo. Aparte de un libro de Pablo Picasso que pude leer en mi bachillerato y de las copias que hice de revistas –al óleo o en carboncillo, a lápiz o en acrílico, incluso en plumilla–, especialmente de *China Revista Ilustrada*<sup>28</sup>, a la cual me

<sup>27</sup> Calarcá es un municipio colombiano y la segunda ciudad más poblada del departamento del Quindío, ubicado en la Cordillera de los Andes; deriva su nombre del legendario cacique Calarcá, indígena pijao que habitó la vecina zona del actual departamento del Tolima.

<sup>28</sup> *China Revista Ilustrada* y *China Reconstruye* eran publicaciones que llegaban por correo postal y que mostraban todos los desarrollos y avances logrados con la revolución China.

había suscrito y que llegaba por correo gratuitamente a la puerta de mi casa, y del sinnúmero de dibujos que hice para mis amigas, de un mural en el colegio y de los deseos de ponerlo todo en un papel, mi iniciación en el campo del arte fue casi nula.

A pesar de la monotonía de los días mi vida era intensa y ocupada. Para salir de la asfixiante repetición que significaba recorrer las cuatro cuadras que separaban mi casa del centro de la ciudad, mi mente aprendió a viajar, a desear el mundo más allá de las montañas. Mi adolescencia transcurría en esa pegajosa quietud de las cosas, de las calles que no cambiaban, de la señora en la ventana mirando de reojo, del tiempo que se estiraba infinito, eterno y en medio de las ofertas de una sociedad que envolvía a sus jóvenes en los siniestros laberintos del narcotráfico<sup>29</sup>. Un gran número de mis compañeros de adolescencia morirían asesinados años más tarde, otros verían pasar su juventud en prisiones de diferentes lugares del mundo. Mi situación y la de mis hermanos fue diferente; aun con sus pocos recursos, mis padres nos mostraron que aprender era algo parecido a la felicidad; en busca de ella, un día tomé un Expreso Bolivariano<sup>30</sup> y me fui a Bogotá: siete horas de viaje en una fría noche y el saludo de esta ciudad, el fétido olor de la represa del Muña<sup>31</sup>, fue como la premonición de la vida que llevaría allí.

Buscaba ir a la capital para ver mundos que no veía florecer en ningún rincón de Calarcá. Con unas sandalias de tierra caliente y una ligera falda hippie de la época, inicié lo que sería el proceso de adaptación al modelo de artista que nos llegaba en paquetes académicos como fórmulas infranqueables, las cuales pretendían sacar de lo más profundo de nuestros seres esos universos complejos que cada uno de nosotros llevaba dentro; una vez fuera, solo se tornaban verdaderos si una voz acreditada, como la de nuestros profesores, les daba el aval. Aquí comenzó el aprendizaje de unas maneras de hacer para lograr encajar en el lenguaje llamado “contemporáneo”, teniendo cada vez más cuidado de no usar las voces propias para no correr el riesgo de parecer “coloquiale”, tal vez cursi o demasiado

<sup>29</sup> En los años ochenta, en Colombia fue común cooptar personas para la distribución de drogas ilícitas, a las cuales se les denominó “mulas”, quienes, por una suma de dinero, transportaban cocaína dentro y fuera del país.

<sup>30</sup> Expreso Bolivariano es una de las más conocidas empresas colombianas de transporte terrestre.

<sup>31</sup> El embalse del Muña represa las aguas del río Bogotá en el municipio de Sibaté. Dado el crecimiento de la capital, el río y sus afluentes están crónicamente contaminados.

predecible, asuntos de antemano prohibidos. Sorprender era, pues, el reto mayor. Recuerdo bien las recomendaciones de mi maestra antes de presentarle el producto de un proceso escultórico que estaba por finalizar: "Eliza, ¡sorpréndeme!...". Obviamente la tensión que me generaba aquella obligatoriedad, aquella directriz para buscar algo que debería emerger por otra vía, me dejó perpleja, me dejó como una hoja en blanco; al final la sorprendida era yo.

Quizás esos cinco años de educación superior, ese intento por modelar y modificar el gusto, no fueron suficientes para tal proyecto. Mi tránsito por la Universidad donde debía, de una vez por todas, esconder los rezagos de pueblo y aprender los modales de la academia, fue corto; fue poco el tiempo para leer todo lo no leído, para ver lo nunca visto, escuchar lo jamás escuchado... una formación intensa, en todo sentido, que atravesó cada gramo de mi existencia. Pero, con la misma intensidad que bebía todo aquello nuevo para mí, se iba opacando otra dimensión de mi vida.

La copia, en el sentido literal, ya era muy mal vista en este punto de mi formación profesional; sin embargo, interiorizar una manera de hacer, europea, de los llamados "grandes artistas" sí fue mi escuela. Se trataba, pues, ya no de copiar las imágenes sino la formas en que ellos procedían, todo esto complementado con una fuerte carga de información sobre un arte universal que contemplaba lo producido en Latinoamérica, Asia y África como un arte menor al cual se le dedicaría poco tiempo de aprendizaje. Al contrario, el fuerte de mi formación consistió en profundizar en las culturas fundantes de la vieja Europa. Este espacio también nos preparaba para distribuirnos en las diferentes clases sociales del arte; así, pues, afirmaciones como la de un profesor que decía que "una obra hecha con material de un peso es una obra que vale un peso" eran repetidas frecuentemente por aquellos estudiantes que compraban el papel Canson, los Winsor&Newton y los pinceles de pelo de marta para asegurarse un lugar en este estrecho mundo del arte al que, según los augurios de los grandes gurús, serían llamados pocos. Las pequeñas réplicas que aún sobreviven de los salones clasificatorios del arte institucional eran las metas semestrales que nos permitían ejercitar la competitividad entre colegas, a través de las cuales todos terminábamos comprendiendo en carne propia de qué se trataba este juego.

Esta formación, cada vez más fragmentada, nos obligaba a elegir una opción para especializarnos. Opté por la escultura; fue en este universo donde amplié mi capital teórico y adquirí mis referentes artísticos, lo que se reflejó en formas de hacer concretas como la exploración de materiales y técnicas, o la reflexión sobre el espacio a través de la instalación. La eliminación de la base de la escultura tradicional entraría en ese paquete de aprendizajes; sin embargo, con base o sin ella, lo nuestro se trataba de la vida. Eran los noventa y en Colombia la existencia se aferraba a lo inmediato, a lo simple, porque las bombas llenaban nuestra realidad de una manera tan brutal que la opción era algo parecido a la evasión. Hoy, haciendo el recuento de esta historia, no comprendo cómo podíamos reír, enamorarnos, crear; nuestra existencia se agarró de cada pequeño detalle, cosas como un tinto con diez cubos de azúcar eran razón más que suficiente para estar vivos.

Este fue el proyecto educativo que nos formó, así nos moldearon, mas parece que finalmente algo fracasó en todo este proceso: ni ama de casa ni artista... Sin embargo, unas nuevas formas de estar en el mundo configuradas a partir de esa mezcla florecieron en nosotros; unas formas mixtas que dejaron de tener la galería como foco y se sumergieron en la dinámica de una vida que nos reclamaba en acción. Unas prácticas que se vieron obligadas a desaprenderse de tantos años de formación y soltarse del adiestramiento, que tuvieron que creer en algo más propio y que, quizás, aún están sin ser nombradas.



## 5.2. ALINHAMENTO EDUCATIVO EM TRÊS ATOS

Cresci em Calarcá<sup>32</sup>, um pequeno povoado de menos de cem mil habitantes. Cursei o ensino primário em uma escola pública feminina dirigida por freiras. Ali começou a modelar-se e controlar-se todo o ímpeto que apenas se deixava ver em minha essência infante: sempre podando os gravetos para que esta árvore não crescesse desordenadamente. Apesar de a escola ter sido algo tão entediante, também foi um dos maiores tesouros que recebi. Na Colômbia de minha época, a formação das meninas não era um assunto pelo qual todos os pais optassem, pois considerava-se que a aprendizagem no lar era suficiente para seu desempenho como futuras amas de casa – quase o único papel possível para uma garota de um povoado pobre.

O trabalho da escola reprimia grande parte de minha existência, uma vez que meus ocupados dias transcorriam numa educação básica que dispunha a maior parte do tempo em orações, em aprender comportamentos, boas maneiras e todo o modelo imprescindível que complementava o traçado futuro das meninas de nossa classe: ser mulheres educadas e muito bem-comportadas.

A informação visual do exterior entrou tarde na minha vida, quando meus pais decidiram comprar um pomposo televisor que ocupava a metade da sala de minha casa. Eu já tinha o olhar voltado às mil ofertas que a rua tinha para mim: perambular, subir em patins, descer em bicicleta – afinal, quanto mundo lá fora! o cinema, do qual eu era uma ávida consumidora, chegava de qualquer maneira a um pequeno teatro no centro do povoado, hoje convertido em uma igreja evangélica. Era quase a única aproximação que tinha com as artes visuais. A arte institucional, aquele que perambula pelas galerias e os museus, não passou nunca por onde morava. Além de um livro do Pablo Picasso que consegui ler, das cópias – a óleo ou em lápis-carvão, a lápis ou em acrílico e até em caneta e tinta – que fiz de revistas (especialmente da *China Revista Ilustrada*<sup>33</sup>), dos inúmeros desenhos que fiz para meus amigas, de um mural no colégio e dos desejos de pôr tudo em um papel, minha iniciação no campo da arte foi quase nula.

32 Calarcá é um município colombiano e a segunda cidade mais povoada do departamento de Quindío. Localizando-se na Cordilheira dos Andes; deriva seu nome do legendário Cacique Calarcá, indígena pijao que habitou a zona vizinha do atual departamento do Tolima.

33 A *China Revista Ilustrada* e *China Reconstrói* eram publicações que, quando assinadas, chegavam gratuitamente por correio e que mostravam todos os desenvolvimentos e avanços obtidos com a revolução a China.

Apesar da monotonia dos dias, minha vida era intensa e ocupada. Isto porque, para sair da asfixiante repetição que significava percorrer as quatro quadras que separavam minha casa do centro da cidade, minha mente aprendeu a viajar, a desejar o mundo além das montanhas. Minha adolescência transcorreu nessa pegajosa quietude das coisas, das ruas que não mudavam, da senhora na janela olhando de esguelha, do tempo que se esticava infinito e eterno no meio das ofertas de uma sociedade que envolvia a seus jovens nos sinistros labirintos do narcotráfico<sup>34</sup>. Um grande número dos meus amigos de adolescência morreram assassinados anos mais tarde, outros viram passar sua juventude nas prisões de diferentes lugares do mundo. Minha situação e de meus irmãos foi diferente, já que, com seus poucos recursos, meus pais ensinaram-nos que aprender era um pouco parecido com a felicidade. Deste modo, em busca dela, um dia peguei um *Expreso Bolivariano*<sup>35</sup> e fui para Bogotá: as sete horas de viagem numa fria noite e a saudação desta cidade, com o fétido aroma da represa do Muña<sup>36</sup>, foram como uma indicação da vida que levaria ali.

Buscava ir à capital para ver mundos que não via florescer em nenhum canto de Calarcá. Com umas sandálias para terra quente e uma ligeira saia hippie da época, iniciei o que seria o processo de adaptação ao modelo de artista que nos chegava em pacotes acadêmicos como fórmulas infranqueáveis e que pretendiam tirar do mais profundo de nossos seres esses universos complexos que cada um de nós levava em nosso interior.; Uma vez que os colocávamos para fora, estes universos só tornavam-se verdadeiros se uma voz creditada, como a de nossos professores, dava-lhes o aval. Aqui começou a aprendizagem sobre como agir para conseguir encaixar na linguagem chamada “contemporânea”, tendo cada vez mais cuidado de não usar as vozes próprias para não correr o risco de parecer “coloquial”, talvez brega ou muito perecível, assuntos proibidos de antemão. Surpreender era, assim, a provocação maior. Lembro bem das recomendações de minha professora antes de lhe apresentar o produto de um processo escultórico que estava por finalizar: “Eliza,

34 Durante os anos 1980 na Colômbia, era comum pessoas serem cooptadas para a distribuição de drogas ilícitas, denominadas “mulas”, que, por uma soma de dinheiro, transportavam cocaína dentro e fora do país.

35 O *Expreso Bolivariano* é uma das mais conhecidas empresas colombianas de transporte terrestre.

36 *El embalse do Muña*, represa as águas do rio Bogotá no município de Sibaté. Dado o crescimento da capital, o rio e seus afluentes estão cronicamente poluídos.

surpreenda-me!". Obviamente a tensão que me gerava aquela obrigatoriedade, aquela diretriz para procurar algo que deveria emergir por uma outra via, deixou-me perplexa, deixou-me como uma folha em branco, de maneira que, ao final, a surpreendida era eu.

Contudo, esses cinco anos na universidade e essa busca por modelar e modificar minhas disposições, não foram suficientes. Meu trânsito pela Universidade, onde devia, de uma vez por todas, esconder os restos do meu povoado e aprender as maneiras da academia, foi curto. Foi pouco o tempo para ler todo o não lido, para ver o nunca visto e escutar o jamais escutado: uma formação intensa, em todo sentido, que atravessou cada grama da minha existência, mas que, com a mesma intensidade que bebia tudo aquilo novo para mim, ia tornando opaco outra dimensão de minha vida.

A cópia, no sentido literal, já era muito malvista neste ponto de minha formação profissional. Entretanto, interiorizar uma maneira de fazer, europeia, dos chamados "grandes artistas" foi minha escola. Tratava-se não de copiar as imagens, mas sim, de compreender as formas em que eles procediam, complementado com uma forte carga de informação sobre uma arte universal que contemplava o produzido na América Latina, Ásia e África como uma arte menor ao qual dedicaríamos pouco tempo de aprendizagem. Assim, o forte desta formação consistiu em aprofundar os estudos nas culturas fundantes da velha a Europa. Além disso, era um espaço que também nos preparava para nos distribuir nas diferentes classes sociais da arte, de maneira que, afirmações como "uma obra feita com material de um peso é uma obra que vale um peso" eram repetidas frequentemente por aqueles estudantes que compravam o papel *Canson*, os *Winsor&Newton* e os pincéis pelo de *Marta*<sup>37</sup> para assegurar um lugar no estreito mundo da arte, que, segundo os augúrios dos grandes gurus, seriam poucos. As pequenas réplicas que ainda sobrevivem dos salões classificatórios da arte institucional eram as metas semestrais que permitiam-nos exercitar a competitividade entre colegas e, com isso, todos compreendiam na própria carne sobre o que se tratava este jogo.

<sup>37</sup> Embora existiam outros materiais mais baratos disponíveis no mercado, estes materiais eram os mais caros.

Desta forma, com uma formação cada vez mais fragmentada, éramos obrigados a escolher uma opção para nos especializar. Optei pela escultura e foi neste universo que ampliei meu capital teórico e adquiri meus referentes artísticos, algo que se refletiu em formas concretas de fazer, com a exploração de materiais e técnicas, ou a reflexão sobre o espaço através da instalação. A eliminação da base da escultura tradicional entraria nesse pacote de aprendizagens e ficou claro que, com ou sem base, o nosso pacote consistia na própria vida. Isto se deu porque durante os anos 1990 e, na Colômbia, a existência se aferrava ao imediato, ao simples, porque as bombas enchiam nossa realidade de uma maneira tão brutal que a opção era um pouco similar à evasão. Hoje, recontando esta história, não compreendo como podíamos rir, nos apaixonar ou criar: nossa existência se dava em cada pequeno detalhe e coisas como um café com dez cubos de açúcar eram razão mais que suficiente para estar vivos.

Este foi o projeto educativo que me formou e me moldou, embora algo tenha fracassado em todo este processo: não me tornei nem dona-de-casa nem artista. Por outro lado, novas formas de estar no mundo foram configuradas a partir da mistura que floresceu em mim: a galeria de arte deixou de ser um foco e as dinâmicas da vida passaram a me chamar para a ação. Assim, surgiram práticas mistas que tiveram que desaprender tantos anos de formação e libertarem-se dos adestramentos, que tiveram que acreditar mais na própria existência, e que, possivelmente, ainda existem sem ser nomeadas.

### 5.3. APRENDER E ESQUECER

É comum que os processos de criação artística estejam mediados pelas instituições de educação formal, de maneira que o vínculo entre academia e criação é cada vez mais evidente. Embora a formação de artistas tenha ocupado diversos cenários, atualmente, depositou-se no âmbito acadêmico o poder hegemônico de determinar quem é ou não o artista que circula por circuitos especializados.

Entretanto, para compreender aspectos da arte em contextos latino-americanos, é imprescindível fazer leituras de outras práticas que vivem fora das margens da academia e, ainda, compreender como obra o complexo dispositivo educativo do qual nasce a arte

afiliada a instituições. Aqui me deslocarei através de meu próprio trânsito acadêmico para refletir um pouco sobre as formas como esta formação determina modos de pensar e praticar a arte.

A educação é, até hoje, um privilégio desfrutado apenas por uma parte da população. A discriminação para o acesso ao sistema educativo é essencialmente de classe e afeta as mulheres de forma diferente (BONILLA DE RAMOS, 1998). O sistema educativo, portanto, exclui, limitando o acesso ou dificultando a permanência das pessoas de setores sociais que não tem capital econômico. Somado a isto, a baixa qualidade da educação básica que é oferecida às populações mais vulneráveis limita grandemente seu acesso à educação superior:

No caso colombiano, não se pode desconsiderar o fato de que as diferenças de gênero e sexualidade, de etnia/raça e de deficiência estão muito longe de ser irrelevantes e fundam hierarquias e poderes desiguais (VIVEROS VIGOYA, 2012, p. 5).

Apenas dez anos antes de meu nascimento as mulheres, na Colômbia, obtiveram o direito ao voto<sup>38</sup>, embora a educação para mulheres já tenha sido oferecida há muitas décadas. Esta educação, contudo, estava focada em nos preparar para o território privado através do ensino sobre atividades domésticas, que consistia na aprendizagem de virtudes para eficiência no lar, num ambiente pedagógico que enfatizava as ideias sobre uma natureza das mulheres para o “cuidado”, sem um foco de interesse em outros conhecimentos acadêmicos (PEDRAZA, 2011). Desta maneira, o olhar estético ajustou-se a cânones focados na beleza para o serviço da vida doméstica. Neste contexto, dado que a educação das mulheres começou muito antes do que sua participação como sujeito público, há, até hoje, um desajuste histórico que diferencia a formação entre homens e mulheres. Este cenário, contudo, não está claro para todos, e os ecos deste tipo de educação, permanecem soterrados, gerando práticas que mantêm a divergência subjetiva entre ambos sexos, num distanciamento social das tarefas que acentua a desigualdade (PEDRAZA, 2011).

Neste processo de modernidade/colonialidade, em que o poder androcêntrico prevaleceu por séculos, “ser considerada cidadã por

<sup>38</sup> Em 1 de dezembro de 1957 embora o ato legislativo 3 de 1954 da Assembleia Nacional Constituinte, sob a ditadura do Gustavo Rojas Pinilla, outorgou-lhes a possibilidade às mulheres de votar, aguardaram três anos, até que tive uma nova eleição.

lei foi o resultado de um processo longo e difícil que foi evoluindo com cada uma das reformas legislativas” (CAPUTTO, 2008, p. 115). Apesar de os contextos atuais terem integrado a suas políticas educativas o reconhecimento das diferenças para a equidade e inclusão, é escassa a incorporação de questionamentos de ordem social, política, econômica e cultural que levam em consideração este olhar (VIVEROS VIGOYA, 2012). Isto evidencia, uma vez mais, que a colonialidade do saber não é um assunto ancorado num passado de “heranças coloniais”, mas é algo central no domínio neocolonial de hoje (LANDER, 2000). Assim, é constitutivo dos processos atuais de formação, que na sua maioria operam a partir de retóricas eurocêntricas, ideias de uma natureza humana a-histórica e universal que nega possibilidades de vida coletiva fora das lógicas do mercado. A estrutura dos sistemas de formação ainda é apoiada em saberes parcelados que não se perguntam pelas possibilidades que os processos em conjunto poderiam ter. Nesse sentido, os saberes e conhecimento dos povos indígenas, dos camponeses e de todas as populações denominadas marginais, não são apenas ignorados e obscurecidos, são também, em muitos casos, perseguidos e proibidos, ocasionando o desaparecimento de fontes culturais alternativas (LANDER, 2000).

No terreno acadêmico, aprofundamos mais na crítica e luta contra as injustiças sociais do que na reflexão sobre nossas próprias práticas e seu papel na reprodução da ordem social existente. Ou seja, em termos gerais, a estrutura da academia, através de textos, revistas especializadas, formas de avaliação, escalonamento docente, seleção de estudantes e professores, estruturas de investigação, entre outros, contribuem para a reprodução sistemática do olhar universalista e hegemônico do norte (LANDER, 2000, p. 65). A formação em arte, da mesma forma, não é alheia a esta realidade: é preenchida por lugares comuns definidos pelo ocidente, com regimes para a sensibilidade, o olhar e as práticas; é um cenário igualmente cooptado. A produção artística do chamado terceiro mundo, neste contexto, também responde ao modelo de alteridade favorável para a continuidade do processo de modernidade/colonialidade. Desta maneira, o primitivismo como fetiche ou a estética do fantástico como cânon visual integrado convenientemente ao mercado são exemplos de como o exótico, o antropófago, o canibal ou o selvagem, por

exemplo, converteram-se em símbolos de uma hierarquia epistêmica racializante, que rege a interação entre culturas visuais diferentes (BARRIENDOS, 2011).

No século XIX, as escolas superiores de arte na Colômbia, focaram-se no cultivo do bom gosto, emoldurando-o no que estivesse definido pelo sistema hegemônico. Assim, o regime pedagógico centrou-se na imitação de um modelo, apoiado no metarrelato europeu, sobre uma história universal, refletindo normas para a educação artística<sup>39</sup>. Apesar disso, alguns cenários para a formação de artistas na Colômbia lutaram por superar o modelo academicista vindo da velha Europa, de maneira que, no final dos anos cinquenta surgiram alguns movimentos em contra dos cânones hegemônicos, especialmente por parte de estudantes. Mais tarde, a crítica de arte Marta Traba<sup>40</sup>, teve um papel preponderante na dinâmica da arte no país, enfrentando os velhos valores da academia. Entretanto, tudo isto foi emoldurado em uma “modernização” a partir da influência das vanguardas europeias, excluindo todos os artistas e as práticas artísticas que não encaixavam nos seus interesses (HUERTAS, sem data).

Um dos eventos que marcou de maneira definitiva a formação em artes na Colômbia, foi a constituição de 1991. Nela surgiu a Lei de Educação que determinou a Educação Artística como obrigatória no ensino básico. Além disso, apenas em 1993 aconteceu a reforma do programa de Artes Plásticas da Universidade Nacional da Colômbia, com uma tentativa de se afastar do cânon e enfatizar a aprendizagem de técnicas para possibilitar a formação de um artista crítico, que pudesse se relacionar com outras áreas da realidade e do conhecimento e produzir imagens para a transformação do olhar da sua sociedade (HUERTAS, sem data). Contudo, essa educação artística não formou parte “do kit de sobrevivência para os que estão à margem da sociedade”, deixando de lado, portanto, mais de 60% da população colombiana (MIÑANA, 2004, p. 9).

Apesar destas transformações, a formação em arte continuou sendo um privilégio pelo qual os neoliberais estão dispostos a pagar,

39 A lei 48 de novembro 20 de 1918, decreta a criação da Direção Nacional de Belas artes anexa ao Ministério de Instrução Pública. Entre outras coisas, suas funções principais eram as de “Fomentar no país o desenvolvimento do sentimento do belo por meio do estudo, do desenho e da Estética”, “Fomentar o ensino do desenho natural em todas as escolas e colégios do país...” (SISTEMA ÚNICO DE INFORMAÇÃO NORMATIVA)

40 Marta Traba foi uma crítica de arte Argentina-colombiana, que desenvolveu uma vasta investigação e análise sobre a arte latino-americana.

configurando-a em um grande mercado de bens e de serviços educativos artísticos (MIÑANA; 2004). Deste modo, a formação em artes está, praticamente, apenas a serviço de uma classe. Um exemplo disso é a ArBo<sup>41</sup>: uma feira de arte que surgiu da demanda e do interesse dos empresários em relação aos produtos artísticos.

Todos estes fatos narrados determinaram profundamente o olhar e a postura de milhares de artistas que, como eu, emergiram de pequenos povos em cuja educação subjaz, até o dia de hoje, tensões e regimes sobre a sensibilidade e a estética. Aqueles que decidiram se formar como artistas dentro das instituições, tiveram que se deslocar de seus lugares de origem, já que a oferta acadêmica em artes segue sendo escassa nas periferias. Dadas as exigentes condições para o ingresso que excluem as maiorias, alguns poucos conseguiram ter acesso a escolas de artes como as da Universidade Nacional. Neste ponto, o sistema já se encarregou de marginalizar grande parte das possibilidades de práticas artísticas, através de seu aparelho seletivo e discriminador, deixando um estreito espaço para as pessoas que buscam se profissionalizar. Com isso, podemos ver uma grande armadilha: os mecanismos que nos fazem acreditar que um direito é um privilégio individual. Neste ponto, o sistema já construiu em nós o imaginário de que só conseguimos permanecer nos espaços acadêmicos e artísticos por, supostamente, termo qualidades fora do comum.

Uma vez no cenário próprio da formação profissional em artes, adentramo-nos num dispositivo disciplinar com o objetivo de nos emoldurar em um tipo de subjetividade estética. Tendemos a ser direcionado para termos um olhar desenhado e pre-construído, através da formação e do controle do trabalho no campo, e mediante ao disciplinamento e à regulação do trabalho estético/artístico por padrões hegemônicos. Estes discursos pretendem ser totalizantes e universais, ocultando os interesses contidos neles. No entanto, não são mais que a sofisticação dos cânones ocidentais, introduzidos durante séculos em nossas culturas (VALENCIA CARDONA, 2015). Todas as categorias que dispõe o aparelho configurador da formação artística erigem-se como um muro insuperável e diferenciador entre o que

41 ArBo é uma feira de arte internacional que acontece em Bogotá, liderada por María Paz Gaviria, filha do ex-presidente César Gaviria Trujillo, que se destacou por promover a “abertura econômica” com uma perspectiva neoliberal. Sob o mandato de César Gaviria a constituição de 1991 foi elaborada, tendo como consequência a educação artística nas escolas e, com isso, a criação de mecanismos que foram utilizados para por capital nesse promissório mercado de elites.

pode ser considerado como arte. O resto das sensibilidades, por outro lado, ficam sem discursos de suporte, sem sistemas por onde circular e sem um aparato que as defina e coopte, mas ficam, também, sem donos, solta por aí transformando mundos.

Além destes aspectos do espaço da arte, durante meu processo formativo era muito comum escutar sobre o artista “puro”, como forma de diferenciar as pessoas que eram formadas em pedagogia artística e outras disciplinas afins. Assim, a “pureza” como modelo a alcançar era o paradigma, de maneira que, neste processo, além de sermos moldados em relação a determinadas formas de saber/ser/fazer, ingressávamos em uma espécie de desinfecção e ocultação de nossas próprias identidades – algo comum a uma colonização do olhar.

Paradoxalmente, a partir destas somas e subtrações de nosso saber sensível, aprendemos a desaprender. Compreendemos que toda a formação desde o berço deveria dar lugar a outras aprendizagens. Neste ponto, contudo, existem diferentes caminhos possíveis. Um deles foi definido pelo pesquisador colombiano Mario Armando Valência como “sujar o olhar”, sugerindo o desaprender desde um olhar crítico (VALENCIA CARDONA, 2015), proporcionando a renúncia do ideal da “pureza” para encontrar, no mais impuro, o mais humano.

#### 5.4. ARTISTAS PROFESSORES

Indubitavelmente, o campo da arte não é um território plano. Ele está infestado de quebras e divisões e, com isso, o que ele produz contém tanto as igualdades, quanto as diferenças. Uma vez desprendidos das visões universalistas, uma vez impuros, poluídos, abertos, já não há vergonha, só possibilidades.

Os escassos cenários para a circulação da arte, as crescentes teorias críticas sobre este tipo de dispositivos e a pressão que estes circuitos exercem para que os artistas entrem em mecanismos de competência que contradizem suas próprias práticas, fizeram com que muitos artistas repensassem seus processos e ampliassem seus territórios de ação. Esta perspectiva, não trata apenas do deslocamento da galeria ou do museu como espaço, mas sim de renunciar à defesa destes cenários e dos sistemas que eles representam, como únicos e absolutos para definir o que é ou não arte. Deste modo,

Hoje o artista-docente, o artista-gestor cultural, o artista-curador ou o artista-ativista, operam na intercessão das práticas artísticas, da comunicação política e do ativismo cultural, não só no campo artístico. Estas condições desenvolveram novas formas de pensamento que apresentam diversas alternativas de articulação e problematização dos pressupostos de arte, sociedade e cultura. (ESCOBAR, 2015, p.35)

Neste contexto, a aparição cada vez major de novos programas universitários para a formação de artistas, possibilitou que se ampliassem os campos de circulação e o artista-professor é, pelo menos no contexto colombiano, um ator cada vez mais presente no cenário artístico. Ainda escuto algumas pessoas do lugar onde trabalho afirmarem que um professor de artes é “um artista frustrado”. Contudo, embora a ideia de uma impureza como frustração, própria do olhar hegemônico ocidental, prevaleça, é evidente que as margens se moveram um pouco. Este novo cenário relativiza a ideia do poder de quem sabe sobre o ignorante e, de outro lado, se polui de olhadas diferentes que, em uma relação não hegemônica, constroem outras formas de conhecer/ser/fazer. Citarei aqui um processo no qual arte e formação se misturam gerando uma prática que não se submete aos cânones aprendidos. Refiro-me ao projeto “*Echando Lápiz*”.

##### 5.4.1. *Echando lápiz*

Em 2000, começou um projeto que seria emblemático na Colômbia. Em *Echando lápiz*, Graciela Duarte e Manuel Santana, dois artistas habitantes do centro-oriental bogotano, decidem dar início a um processo coletivo-colaborativo para aproximarem-se de seus vizinhos e compreenderem junto com eles o contexto no qual habitavam. O projeto tem o desenho como seu pilar, entendendo-o como uma ação própria de qualquer ser humano e apelando “à vitalidade poética entendida como a capacidade criativa, imaginativa e sensível que se faz manifesta no exercício de desenhar” (DUARTE; SANTANA, 2015, P. 99).

Este projeto convoca a participação da população para desenhar a flora circundante, recorrendo às capacidades criativas e sensíveis dos participantes, no entendimento de que cada ser humano tem particularidades para perceber e transformar imaginativamente sua realidade. O desenho como pilar e a noção de viagem, seja em termos de deslocamento corporal ou de deslocamento imaginário (DUARTE; SANTANA, 2015), são os elementos de início desta travessia.

Através de oficinas que foram convocados para um encontro de saberes, de olhadas e intercâmbio de experiências, os artistas procuram uma consolidação de seu entorno coletivo. Assim, o desenho é o conector de um diálogo sensível que não é estático, mas que apresenta um dinamismo de ideias, reflexões e ações. Este processo apoiou-se em duas experiências que foram essenciais para a ciência e a arte na Colômbia: a Expedição Botânica<sup>42</sup> e a Comissão Corográfica<sup>43</sup> (DUARTE; SANTANA, 2015).

A curadora colombiana, Ana María Lozano, descreveu o projeto como “uma outra cartografia da arte, desinscrevendo-a de alguns de seus aspectos mais sedimentados e naturalizados” (LOZANO, 2015, P.13). Desta maneira este processo se afasta do pedagógico institucional que trabalha sobre definições e conceitos, oferecendo concepções parciais de mundo. *Echando Lápiz*, foca-se em superar esta situação, mesclando elementos da prática artística, bem como da prática pedagógica (LOZANO, 2015). Para o pesquisador colombiano Fernando Escobar, este tipo de prática conecta-se de outras maneiras ao espaço social que as contém e legitima sendo, portanto, consumidas e apropriadas de formas muito diversas. Em sua aposta pelos mapeamentos e deslocamentos cotidianos, essas práticas se inserem em circuitos urbanos como espaços de socialidade, documentações e outras formas de paisagem, que entende sua dimensão pedagógica de maneira crítica frente à complexa dimensão da educação artística (ESCOBAR, 2015).



Figura 37: Proyecto echando lápiz. Arte colaborativa. Moravia - Medellín 2008 – 2010. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

Figura 38: Proyecto echando lápiz 1. Arte colaborativa. Gamarra – Cesar. Graciela Duarte y Manuel Santana. 2008. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

Figura 39: Proyecto echando lápiz . Arte colaborativa(socialización)2 Moravia – Medellín. Graciela Duarte y Manuel Santana. 2008. Disponível em: <https://www.utadeo.edu.co/es/person/6536/Artes-Pl%C3%A1sticas>. Acesso em 16, novembro, 2017.

42 A expedição Botânica do Novo Reino de Granada, teve início em 1783 e ocorreu ao longo de 30 anos. Foi um projeto realizado pelo cientista José Celestino Mutis com o objetivo de inventariar a natureza colombiana. O resultado desta investigação foi a coleta e classificação de 20.000 mil espécies vegetais e 7.000 animais. Este projeto foi financiado pela coroa espanhola, com o intuito de conhecer a riqueza e ter domínio sobre seu território invadido na nova América.

43 A comissão Corográfica foi um projeto que tinha como objetivo fazer uma descrição de Nova Granada (Hoje a Colômbia) através de uma carta geral e um mapa corográfico que detalhavam cada província, com seus correspondentes limites, itinerários e particularidades. Foi um projeto que teve um interesse pelo conhecimento das riquezas naturais do povo invadido, assim como o fomento para a imigração e investimento estrangeiro. Ocorreu em duas etapas, a primeira dirigida pelo italiano Agustín Codazzi entre 1850 e 1859 e a segunda pelo Manuel Ponce de León entre 1860 e 1862.

#### 5.4.2. Minha triade artista/estudante/professora

Dadas as condições dinâmicas de muitas práticas artísticas, círculo, permanentemente, pela tríade artista/estudante/professora. O exercício da arte exige o deslocamento por estes caminhos algumas vezes. Dentro de meu processo de formação sempre me perguntava sobre meu futuro no campo da arte. Apesar da desvalorização que existia em relação ao artista professor, o ensino era uma das coisas que mais me interessava. Assim, maior parte da minha vida profissional dediquei ao ensino da arte. Neste caminho compreendi que, dentro de mim, não existe a possibilidade de compartimentos, de forma independente, para cada prática: elas interconectam-se e nutrem-se, fazendo de mim uma artista do meu tempo e para meu contexto.

Há 15 anos trabalho na Universidade Distrital FJC. Este espaço permitiu-me ampliar minha experiência e desenvolver diferentes processos de pesquisa/criação, me aproximando criticamente das realidades institucionais e utilizando os recursos que a instituição acadêmica oferece para me aprofundar em reflexões e ações que ampliem e enriqueçam o campo da arte. Considero importante destacar que a instituição na qual trabalho é de caráter público e se destaca por atender os estudantes de estratos socioeconômicos mais baixos. Nesse sentido, e considerando que os circuitos artísticos acostumam ser territórios elitizados, a formação em arte para estes estratos geralmente promove uma grande transcendência.

Durante este tempo desenvolvi processos na universidade que conectam-se com realidades em nossos contextos. Com isso, a partir do grupo de pesquisa “Sensibilidades e Culturas do Sul Global” formulamos uma série de projetos, bem como a criação de programa de mestrado em Estéticas Emergentes, que entendem a arte em suas fusões e em suas diferentes possibilidades, historicamente invisibilizadas e marginais.

Deste modo, junto a outros professores e estudantes, propomos ações em permanente diálogo com nossos contextos que se aproximem de nossas realidades e interatuem com elas para criar outras formas de vida mais justas e mais humanas. Apresento aqui um exercício significativo que realizamos em 2004 com estudantes. Foi uma malha coletiva em uma mesma matriz que pretendia gerar um diálogo ritual cotidiano feito de mãos, palavras e afetos.



Figura 40,41,42,43: Tejido colectivo (Fios) – en “Oficios para el cuerpo” – 2005. Fotos Elizabeth Garavito López.



## 6. DAS FRATURAS



### 6.1. ENCONTRARSE EN LAS FRACTURAS

El 25 de enero de 1999, a la 1:30 de la tarde, un terremoto<sup>44</sup> destruiría gran parte de la tierra donde crecí. Yo estaba en Bogotá; intenté saber de mi familia por todos los medios posibles y, por supuesto, no lo pude lograr. El caos y la agonía se apoderaron de mí. Recuerdo que ya en la noche fui donde una vecina para ver las noticias que, en ese momento, en voz de Juan Gossáin<sup>45</sup>, se transmitían en la televisión; el periodista, con una voz que nunca olvidaré y manoseando cada gramo de nuestra angustia, anunciaba que iba a leer la lista de los muertos. En ese instante entré crisis; no quería saberlo, hui despa- vorida del lugar y decidí concentrarme en la gente viva. Luego de 24 horas conseguí tener una corta comunicación con mi madre que me dijo: “¡Todos estamos vivos; esto es horrible, pero estamos vivos!”.

El terremoto desarticuló radicalmente la vida en mi tierra, si es que estaba articulada de alguna manera; alteró todos los órdenes de una forma tan profunda que, hoy en día, Calarcá es otro lugar muy diferente del que conoció mi infancia. Ya con la tierra fracturada, con la vida en el borde, el paso siguiente era colaborar, tejer redes de ayuda. Aunque un terremoto dura tan solo unos instantes, estos son suficientes para que la vida dé un vuelco total y, paradójicamente, toma un largo tiempo reinventarla y construirla nuevamente<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Terremoto en el Eje Cafetero de 7,5 grados en la escala de Richter y 50 km de profundidad, que cobró más de mil vidas, la mayoría de ellas en las ciudades de Calarcá y Armenia, ubicadas en la Cordillera Central de los Andes colombianos en el departamento del Quindío.

<sup>45</sup> Juan Gossáin es uno de los periodistas más reconocidos del territorio colombiano.

<sup>46</sup> El proceso de reconstrucción del eje cafetero tomó varios años; en Calarcá, se construyeron nuevos barrios, lo que rediseñó completamente su geografía y generó un cambio de vida en la ciudad.

Mi tarea en Bogotá consistió en colaborar de diversas maneras para apoyar a las personas de mi pueblo; por ejemplo, asistiendo a algunas que fueron remitidas a hospitales cercanos al lugar donde yo vivía. Después de tres meses me desplazé al Eje Cafetero<sup>47</sup> y continué mi labor, ya directamente en la zona del desastre, integrándome a una comunidad campesina que empezaba a consolidarse con miras a la reconstrucción de sus viviendas.

El grupo con el cual trabajé estaba compuesto por un gran número de mujeres, cabezas de hogar, y por un solo hombre. La idea era emprender una serie de actividades que fortalecieran la unidad del grupo. Yo poco o nada sabía del trabajo con comunidades, pero tenía muchos deseos de aportar de alguna manera en este proceso vital para la existencia de todos nosotros. Sostuvimos un primer encuentro para acordar cuáles eran las actividades que desarrollaríamos; mi función era impartir algún tipo de formación y que, a través de estas actividades, fuéramos consolidando el grupo. Inicialmente pregunté qué querían que enseñara y empecé a mencionar, ingenuamente, las cosas que aprendí en la academia y que, suponía, constituían mi conocimiento más potente. Enumeré una lista de técnicas: cerámica, pintura, dibujo, papel, vitral, fotografía; en fin... Sin embargo, no veía que hubiera mucho interés por estas prácticas que para mí representaban toda mi formación. Finalmente, se me ocurrió mencionar un conocimiento que heredé de mi madre y que, sin que yo lo supiera, estaba en la base de muchas de mis prácticas; así fue como les dije: ¡Ah!, y también puedo enseñar modistería... Los ojos de las personas se iluminaron y me dijeron: “¡Eso!, eso es lo que queremos aprender”.

<sup>47</sup> Nombre con que se le denomina a la región que produce la mayor proporción del café en Colombia, uno de los mejores del mundo, compuesta por los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío.

Iniciamos las clases de modistería y ante la necesidad de telas el grupo propuso desbaratar prendas viejas y usarlas para las nuevas ropas. Las huellas que deja el tiempo sobre las ropas viejas, la decoloración, el desgaste, las manchas, las pequeñas perforaciones que hacen los hilos en los tejidos cuando han estado mucho tiempo como estructura, todo esto se fue evidenciando en estas nuevas telas. Me sorprendía observar como intuitivamente surgían una serie de imágenes que, de otra manera en un taller de escultura, eran tan difíciles de lograr, me refiero al lenguaje de los materiales, a esos detalles casi invisibles que hace que las cosas hablen, que narren sus propias historias. Es este uno de los mayores retos en los procesos escultóricos, trascender la materia para que comunique lo que depositamos en ella, conseguir que de gritos en el silencio eterno de los museos. En este punto fui encontrando una serie de conexiones entre estos descubrimientos con la modistería y las prácticas artísticas.

Nunca había encontrado un lugar auténtico donde mi proceso creador tuviera sentido: ni en las luces de una galería ni en los perfectos discursos acomodados a objetos caprichosos ni en las mil técnicas aprendidas en la academia, que se tornaban en la demostración de una habilidad un tanto vacía. Esta nueva puerta me llevaría a comprender, mucho más tarde, que lo que yo entendería por *creación*, emergería de las entrañas mismas de la existencia, de sus límites, de un lugar donde quizás ya no haya nada que perder, donde la palabra *arte* abandona su sentido para abrirle paso a la vida misma. En este punto, empecé a entender de qué se trataba el encuentro con "otros". Los ocultados por mundos visibles, que trabajan sin tregua y explotamos sin piedad, seres de cuyas manos brota suficiente alimento para un mundo insaciable. En este encuentro con seres de tierra, enraizados en energías que surgen del suelo y se tornan mundo a manera de frutos, entendí que estaba ante el espejo de mi historia, percibí ecos de mi esencia y entendí que el viaje no consiste en el retorno a la tierra, sino que es la posibilidad de abrir caminos hacia nuestra alma olvidada.

## 6.2. ENCONTRAR-SE NAS FRATURAS

Em 25 de janeiro de 1999, às 13 horas, um terremoto<sup>48</sup> destruiu grande parte do lugar onde cresci. Eu estava em Bogotá; tentei saber sobre minha família por todos os meios possíveis e não consegui nada. O caos e a agonia se apoderaram de mim. Lembro que naquela noite fui à casa de uma vizinha para assistir ao jornal de TV que nesse momento transmitia o noticiário Juan Gossáin<sup>49</sup>. Este jornalista, com uma voz que nunca esquecerei e manipulando cada grama de nossa angústia, anunciava que ia ler a lista dos mortos. Nesse instante entrei em crise: não queria saber, de maneira que fugi apavorada do lugar e decidi me concentrar nas pessoas vivas. Após 24 horas do terremoto, consegui ter uma curta comunicação com minha mãe que me disse: “todos estamos vivos. Isto é horrível, mas estamos vivos!”.

O terremoto desarticulou radicalmente a vida na minha terra, se é que ela estava articulada de algum jeito. Ele alterou a ordem de uma forma tão profunda que, hoje, Calarcá é um lugar muito diferente do que conheceu minha infância. Com a terra fraturada e com a vida na borda, o passo seguinte era colaborar, tecer redes de ajuda. Embora um terremoto dure apenas alguns instantes, estes são suficientes para que a vida sofra uma mudança total e, paradoxalmente, leva-se um longo tempo para reinventá-la e construí-la novamente<sup>50</sup>.

Minha tarefa em Bogotá foi colaborar de diversas maneiras para apoiar as pessoas de meu povo. Por exemplo, assistindo algumas pessoas que foram levadas para hospitais próximos ao lugar onde eu morava. Depois de três meses viajei para o *Eje Cafetero*<sup>51</sup> e continuei meu trabalho, já diretamente na zona do desastre, integrando-me numa comunidade camponesa que começava a consolidar-se com o objetivo de reconstruir suas moradias.

48 Foi um terremoto no eixo Cafeteiro de 7,5 graus na escala do Richter e a 50 km de profundidade que cobrou mais de mil vidas, a maioria delas nas cidades Calarcá e Armênia, localizadas na Cordilheira Central dos Andes colombianos no departamento do Quindío.

49 Juan Gossáin é um dos jornalistas mais reconhecidos do território colombiano.

50 O processo de reconstrução do eixo cafeteiro levou vários anos. Na cidade de Calarcá, construíram-se novos bairros, algo que redesenhou completamente sua geografia e gerou uma mudança de vida na cidade.

51 Nome dado à região que produz a maior proporção do café na Colômbia, um dos melhores do mundo, composta pelos departamentos da Caldas, Risaralda e Quindío.

O grupo com o qual trabalhei era composto por um grande número de mulheres, donas de casa, e por um só homem. A ideia era empreender uma série de atividades que fortalecessem a unidade do grupo. Eu pouco ou nada sabia do trabalho com comunidades, mas tinha muitos desejos de contribuir de algum jeito com este processo vital para a existência de todos nós. Fizemos um primeiro encontro para tratar sobre quais eram as atividades que desenvolveríamos. Minha função era dar algum tipo de formação de modo que, através destas atividades, fôssemos consolidando o grupo. Inicialmente perguntei o que queriam que ensinasse e comecei a mencionar, ingenuamente, as coisas que aprendi na academia e que, suponho, constituíam meu conhecimento mais potente. Enumerei uma lista de técnicas: cerâmica, pintura, desenho, papel, vitral e fotografia. Entretanto, não via que houvesse muito interesse por estas práticas que para mim representavam toda minha formação. Finalmente, falei de um conhecimento que herdei da minha mãe e que, sem que eu soubesse, estava na base de muitas de minhas práticas. Assim, disse a eles que também poderia ensina-los a costurar. Os olhos das pessoas se iluminaram e me disseram: “Sim! Isso é o que nós queremos aprender”.

Nunca tinha encontrado um lugar autêntico onde meu processo criador tivesse sentido – nem nas luzes de uma galeria de arte, nem nos perfeitos discursos acomodados a objetos caprichosos, nem nas mil técnicas aprendidas na academia, que se tratavam da demonstração de uma habilidade um tanto vazia. Esta nova porta levou-me a compreender, muito mais tarde, que o que eu entendia por criação emergiria das vísceras da própria existência, de seus limites, de um lugar onde possivelmente já não havia nada a perder, no qual a palavra arte deixa seu sentido para abrir-se à vida. Neste ponto, comecei a entender do que se tratava o encontro com os “outros”. Estes outros que sempre tive no meu lado, os ocultos dos mundos visíveis, que trabalham sem trégua e exploramos sem piedade, aqueles de cujas mãos brota o alimento de nosso mundo tangível. Compreendi, portanto, que estava diante do espelho de minha própria história, me aproximando um pouco da lembrança de minha essência e, com isso, intui que esta viagem vital não consiste em retornar à própria terra, mas que pode ser o caminho para nossa alma esquecida.

### 6.3. TRANSITANDO NA LIMINALIDADE

Embora a poeirada que a queda dos muros levanta não deixe vê-lo e o estrépito da fanfarra capitalista não deixe ouvi-lo, agora ingressa um novo momento de uma luta todo o tempo inconclusa e de uma esperança que não cessa de desafiar à morte: a substituição da autoridade pela liberdade e da moral do interesse pela moral da solidariedade (QUIJANO, 1990).

O limite é, possivelmente, um dos discursos mais comuns na arte do século XX e XXI. O Body Art, que se inclinava para a desobjetualização e para a experiência corporal com intuito de fazer frente à frieza minimalista, abriu um cenário que atravessa grande quantidade de práticas que utilizaram as vias do limite para comprometer tanto o artista como seus públicos. A busca por ativar no espectador algo mais que admiração ou reflexão levou a uma série de práticas que afetavam profundamente a reação, as sensações, as interações e, no profundo, a ética dos espectadores.

A violência, o risco, a automutilação, uma série de práticas que atravessariam limites sociais, políticos e humanos, vem como movimentos como o Acionismo Vienense, que atravessou fronteiras sociais, legais e humanas, foram determinantes no desenvolvimento da arte do século XX. Dentro do grupo de artistas que atuaram a partir destas práticas, é possível citar, como exemplo, Günter Brus, que se ungiu de excrementos e urina, vomitou, masturbou-se e lacerou-se diante de seu público; Rudolf Schwarzkogler que lacerou, encapsulou e asfixiou seu corpo e, finalmente, suicidou-se, lançando-se de um prédio e gravando o ruído da queda; Chris Burden que, em sua performance, pediu a seu assistente para que disparasse em seu braço de uma distância de cinco metros, crucificou-se, engatinhado sobre vidros e, ainda, teve exposto seu corpo em jejum total durante vários dias; e, por fim, a popular Marina Abramovic, que em suas apresentações experimentou ao redor da dor, utilizou facas e fogo, ingeriu drogas, emprestou seu corpo para ser intervindo e torturado pelo público com elementos como facas, látigos e revólveres.

A lista poderia ser muito ampla, entretanto, trago aqui apenas alguns nomes que foram referências ao longo de meu processo de formação. Sem dúvidas, há em todas estas opções uma busca por afastar-se de estéticas previsíveis e, muitas vezes, distantes e frias. Os

artistas do Body Art tentaram múltiplas formas de se aproximar das condições mais íntimas, mais contraditórias, mais limitantes que muitas vezes repousam caladas no nosso inconsciente profundo. Assim, para a compreensão de cada ação, é importante observar e compreender os contextos nos quais cada uma destas obras é produzida.

Estes artistas se apresentam como modelos para nossos processos nascentes, entretanto, existe aqui uma profunda distância sobre o que é, ou o que significa o limite em cada contexto. Considerando as condições históricas de dominação que impõe a suas vítimas a imitação do modelo, a arte colombiana também recorreu a uma série de práticas que incursionavam em cenários liminais. Com vistas à europeização que foi característica das produções na Colômbia, chegamos a uma nova simulação, que brotou de uma história de fingimentos construída em um labirinto escuro que escondeu a complexidade de nossa identidade (QUIJANO, 1990). Assim, estas ações de simulação se converteram na careta do ocidente ante a vida no sul.

Outros tantos artistas trouxeram para nossos territórios práticas nas quais subjazia uma colonização de nossa experiência como material disparador. Essas práticas eram um tanto redundantes para uma realidade em seus limites. Deste modo, em 2002, o artista francês Pierre Pinoncelli apresentou no V Festival do Performance na cidade de Cali uma proposta intitulada "Um dedo para Ingrith". Sua ação consistiu em amputar, com uma machadada, uma falange do dedo mindinho de sua mão esquerda para, logo depois, colocar o dedo amputado em formol e, com sua mão sangrenta, escrever na parede, em frente ao impávido público que observava a cena como se ela se repetisse, comumente, da realidade nacional. O artista pretendia realizar um ato de protesto contra o sequestro de Ingrith Betancourt<sup>52</sup>, candidata à presidência, e para solidarizar-se em relação à violência que vivia o povo colombiano (O TEMPO, 2002).

De outro lado, a artista cubana Tania Bruguera levou a cabo uma proposta de "Arte de conduta", que consistiu em realizar, com três pessoas envolvidas, um foro do conflito armado colombiano, enquanto distribuía cocaína para que o público que assistia consumisse na sala (PERTUZ, 2009). Como é previsível em qualquer obra de

<sup>52</sup> Ingrit Betancourt foi a candidata à presidência da Colômbia que, em 2002, foi sequestrado pelas FARC e ficou em cativeiro por seis anos e quatro meses, sendo resgatada vivo por uma operação das Forças Armadas da Colômbia.

conduta, algo iria acontecer e de fato aconteceu: houve uma polêmica entre o público da obra e os responsáveis pelo evento que foi abordado pela artista com o cinismo próprio de quem tem o poder de manipular a situação ao responder dizendo, simplesmente, “muito obrigada por assistir”

Entretanto, o que ficou destas experiências na memória do povo colombiano? Um dedo mutilado, atores em conflito e cocaína, são apenas situações que se repetem dia a dia em nossa cotidianidade. As propostas destes artistas foram um espelho de nossa realidade, que, como um noticiário, repetia, uma vez mais, um roteiro conhecido que se funde sem deixar rastro.

Em nosso contexto, existir nos limites parece ser a regra e não a exceção. A prolongada guerra, a precariedade da vida, a extrema pobreza, as condições restritivas para um mínimo vital: tudo isso coloca a Colômbia em um cenário em constante estado liminal. O que para um artista europeu pode ser uma situação extrema, é a cotidianidade para uma quantidade de pessoas em nossos contextos. Excrementos, sangue, mutilações, dor, morte, não são exceções, uma vez que são a realidade de grande parte em nosso país. Nesse sentido, o que poderia ser o liminal, quando a liminalidade é a regra?



Figura 44: Performance: Un dedo para Ingrid. Pierre Pinoncelli. 2002. Disponível em: [http://helenaproducciones.org/festival05\\_14.php](http://helenaproducciones.org/festival05_14.php)Figura. Acesso em 2, outubro, 2017.

Figura 45: Sin título. Arte de conducta. Tania Bruguera. Bogotá, 2009. Disponível em: <http://calumniadeavena.blogspot.com/2009/08/mas-filas.html>. Acesso em 15, outubro, 2017.

### 6.3.1. O liminal cotidiano

O antropólogo francês Víctor Turner define a liminalidade como um estado de transição entre duas fases nas quais os indivíduos não são uma coisa nem outra. É um limbo, um tempo ambíguo (Turner, 1969). Se olharmos nosso cotidiano comparando-o com algumas das situações de que fala Turner (1969), a respeito de situações liminais em cenários rituais, encontramos muitas semelhanças entre as práticas rituais e a vida cotidiana. Por exemplo, em alguns rituais os iniciantes são separados fisicamente do conjunto social, com jejuns ou isolamento da pessoa. Poderíamos contrastar isto com situações como o desemprego ou a falta de escolarização, situações em que os seres humanos estão submetidos ao isolamento e à separação social. Neste ponto é importante ter em conta que, em sociedades como as latino-americanas, as situações de desemprego e de falta de escolarização são um fato comum. Uma alta percentagem da população se encontra neste estado, sendo a separação social um elemento permanente em nossa cotidianidade. Outros elementos associados aos processos de liminaridade, citados por Turner a respeito dos iniciados são: ausência de nomes, proibição do consumo de determinados alimentos, obrigatoriedade de vestir roupas padronizadas, situações que procuram gerar um anonimato estrutural (Turner, 1969, P. 221). Todas estas situações que o autor assinala, não estão longe da experiência que vivem as pessoas no decorrer da vida: somos cifras, a falta de alimento para grande parte da população mundial hoje é normal, a moda e os padrões de vida são a regra, já não a exceção. É justamente esse anonimato social e estrutural, o modelo em que se instaurou nossa vida cotidiana.

Cada vez mais, no seio da cotidianidade, configuram-se outros modelos sociais. Exemplo disso é a atual formação das famílias, não obstante a ideia generalizada de que família é uma formação de casal homem, mulher e filhos, nada mais afastado da realidade. As práticas, na verdade, vão além disso e criam variados modelos que incluem as famílias monoparentais, famílias ensambladas<sup>53</sup>, famílias homoafetivas ou de grupos de pessoas como tios, primos e avôs. As novas composições familiares acontecem também pelas dificuldades econômicas que confrontam cada vez mais pessoas, o que as leva a

<sup>53</sup> As famílias ensambladas são aquelas compostas com pais com filhos de casamentos anteriores, compondo todos eles um novo grupo familiar.

procurar diferentes soluções. Uma das mais comuns é a de conviver vários núcleos familiares em uma só casa para compartilhar os custos cada vez mais altos dos serviços públicos, da moradia e da alimentação. Estas redes configuram-se como novas estruturas que foram modificando, paulatinamente, as ordens sociais em vários aspectos tem tido um grande impacto nas estruturas sociais, levando à mudanças nas leis e nas formas de vida.

Na rotina, permanentemente se estão subvertendo as regras sociais de maneira quase microscópica. Poderíamos falar que a vida cotidiana se faz de permanentes estados de liminalidade. Nesses pequenos espaços indetermináveis e improvisados da vida cotidiana, facilmente aparecem inversões da ordem social, provocando estados de transição que dificilmente podem ser observados já que carecem de estrutura, pois eles, em si mesmos, são uma ruptura da estrutura. O fato de a vida cotidiana decorrer em situações de permanente liminalidade faz dela um cenário próprio para a transformação. As situações liminais podem ser espaços nos que novos modelos, símbolos e paradigmas emergem (TURNER, 1969), assim a vida cotidiana contemporânea, cada vez mais invadida pela incerteza, se transforma em cenário de múltiplas mudanças e transformações.

### 6.3.2. Vidas em fraturas

Nos limites produzem-se fraturas, deslizamentos em seus vazios, histórias perdidas e humanidades desgastadas, mas, também, oportunidades de criação de outros nortes ou sul: passos para ver aquilo que tentamos ocultar. Voltar a nos ver a partir de memórias novas e abrir caminhos ocultos no espesso daquilo que nos foi negado ou quisemos negar é, em grande medida, a história de nossa América. São fragmentos de mil cores que nos compõem e, com isso, é importante fazer uma viagem pelas negações, de modo a retomar os pontos cegos e os gritos contidos, posicionando-se justamente nas disfunções, nos pensamentos perdidos ou nos enganos escondidos e observar suas formas de operar (VALENCIA CARDONA, 2015).

Manobramos nos limites e nas periferias, e habitamos as rupturas não pelo prazer de nos deslocar. O processo modernidade e a colonialidade nos lançou a estes limites, à dominação de classe, à discriminação por cor, à exclusão de gêneros e à violência sobre nossas práticas culturais. Uma vez ali, lutamos por desmarcarmo-nos através

de uma luta desigual que foi gerada em meio a uma dominação que ainda não cessou. Neste panorama, os novos trânsitos requerem outros passos, dentre os quais “devolver a honra a tudo o que essa cultura da dominação desonra” (QUIJANO, 1990, p. 70). Além disso, é relevante compreender profundamente as circunstâncias nas quais estão inscritos nossos contextos e seguir tecendo organizações sociais em afinidade com estas realidades, considerando que nossas histórias estão constituídas de opacidades (VALENCIA, 2003). Longe de voltar para nós, para nos visibilizar em sistemas dos quais suspeitamos, a tarefa é a compreensão das forças que circulam nestas fraturas, das energias que se alimenta permanentemente de nossos movimentos e consciência vitais. Dito de outra forma, nas palavras do Aníbal Quijano, é necessário “assumir, em soma, o processo de re-originalização da cultura, e trabalhar com ela os materiais que devolvam para a festa seu espaço privilegiado na existência” (QUIJANO, 1990, p. 741).

Hoje, a história é constituída por múltiplas histórias que se deixaram ver e, em paralelo às profundas crises do chamado primeiro mundo, a presença dos dominados se tornou mais evidente. Transcendidos alguns cenários, foram-se construindo trânsitos das dependências às exigências e “se faz mais viva e mais forte a presença dos dominados na reconstituição do universo intersubjetivo na América Latina” (QUIJANO, 1990, p. 740). Assim, outras lógicas são a matéria da vida nas fraturas: tecidos solidários são parte fundamental da força e da sabedoria que se opõem à dominação. Ou seja,

Pelo menos, a complexidade e os enfoques planos aparecem como propostas viáveis para superar duas das características mais prejudiciais da teoria moderna: os onipresentes binarismos e a redução da complexidade, as quais são parte e terreno da colonialidade da natureza, do gênero, do saber e do poder; elas nos indicam a necessidade de reintroduzir a complexidade em nossos enquadramentos intelectuais, do real, em maior grau que a maioria das outras propostas (ESCOBAR, 2010, p. 345).

Sensibilidades em colaboração, constituídas de experiências e olhares heterogêneos, interconectam-se e se fortalecem pela força da soma. Estes cenários periféricos, além de serem a consequência de sistemas hierárquicos nutridos da exploração, são universos complexos, por isso, produtores permanentes de novas realidades e sensibilidades. Poderíamos dizer que, neste contexto, surgem movimentos sociais de sensibilidades “outras” que, abandonado o olhar do centro,

se interconectam produzindo outros corpos. Reinventamo-nos com partes dissimiles capazes de produzir sensibilidades novas. Compreendendo, deste modo, que não é possível circular pelos limites como indivíduos pré-fabricados, a opção se torna renascer como corpos coletivos.

## 6.4. ARTE NAS INTERFACES

A ideia de circular pelas interfaces é comum em muitas produções artísticas, bem como transitar por lugares intermediários e testar nos limites. Joseph Beuys fez muitas contribuições para o campo da arte, quebrado muitos dos limites da arte institucional. Trago, aqui, uma obra dele que tem a ver com o tema de meu trabalho, mas o aporte de Beuys a minhas práticas é muito profundo. Por outro lado, o trabalho do coletivo *Mapa Teatro* na Colômbia tem se dado na interface entre arte hegemônica e diversas populações.

### 6.4.1. Terremoto in palazzo, Joseph Beuys

*Terremoto in palazzo* foi uma ação elaborada e executada por Joseph Beuys. Ela foi desenvolvida a propósito de um terremoto na Itália e recorre à palavra Palazzo, usada para nomear a sede do governo, se referindo, assim, a um terremoto no topo da sociedade. Em sua execução, Beuys colocou mesas sobre garrafas, utilizando os vidros para evocar a fragilidade. Além disso, ele funcionou como uma espécie de sismógrafo, localizando-se embaixo de uma mesa, enquanto fazia desenhos em um papel de eletrocardiograma (GERMANO, 2016).

Nesta perspectiva, Beuys empregou a metáfora do terremoto para pôr em evidência que a origem do desastre, longe de ser um fenômeno natural, esconde-se no seio mesmo da estrutura social. O artista, portanto, coloca na alma humana o risco para determinar o que acontece na sociedade: é a consciência humana que pode desenhar o ritmo da sociedade, uma vez que, nas palavras do Beuys “não se precisa ter uma capacidade genial por alguma parte [...], a capacidade que alguém tem neste momento é a que tem que causar efeito” (BEUYS NO BODENMANN-RITTER, 2005, p. 23), Dito de outra maneira, diante das fraturas causadas pela desestabilidade dos sistemas que habitamos, fica a responsabilidade de cada ser humano de tomar em suas mãos a formação da sociedade.



Figura 46: Terremoto a Palazzo. Joseph Beuys. (Madeira, cristal) 1981. Disponível em: <http://www.prundercover.com/it/blog/104/Venezia-i-tappeti-ed-il-vetro.html>. Acesso em 15, setembro, 2017.



Figura 47: Terremoto in palazzo. (Madeira, cristal). Joseph Beuys. 1981. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/452893306258764603/>. Acesso em 15, setembro, 2017.



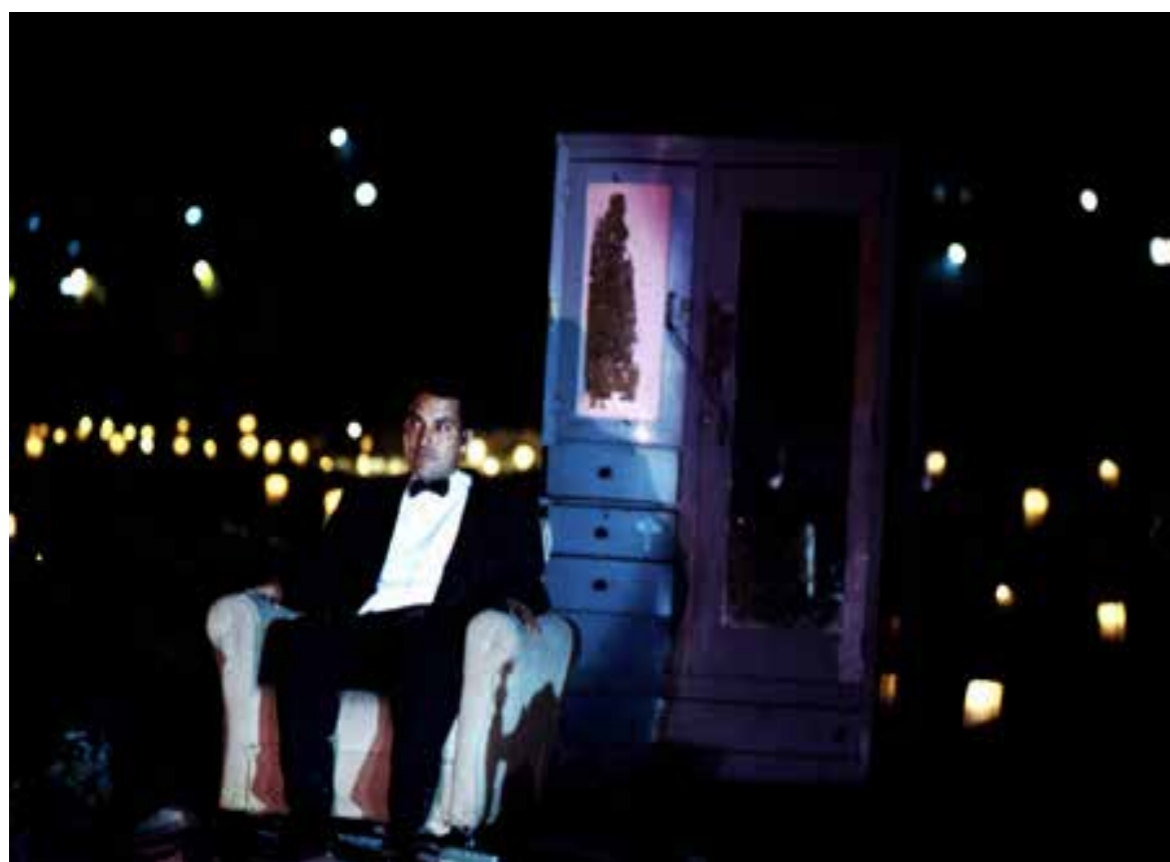


Figura 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54: Mapa Teatro. Performance: Prometeo I y II Acto. 2002. Disponível em: <http://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>. Acesso em 30, setembro, 2017.



#### 6.4.2. Mapa teatro e Prometeo

*Mapa Teatro* é um coletivo que atua como laboratório de artistas na Colômbia. Em 2002, ele realizou uma intervenção no bairro Santa Inés, que foi demolido para dar lugar à construção de um parque. Este bairro, originalmente um bairro de classe alta com grandes e formosas casonas, foi deteriorando-se paulatinamente ao ritmo da deterioração social, se tornando o cenário que melhor registrou as fraturas do país. Chamado popularmente de “O Cartucho”, Santa Inés estava localizada no coração da cidade de Bogotá e passou a ser um território para o tráfico de drogas. Com um alto índice de criminalidade, esta zona foi povoada por habitantes de rua que perambulavam permanentemente pelo setor. A prefeitura de Bogotá decidiu demolir o bairro e em seu lugar construir o que se chamaria o parque Terceiro Milênio<sup>54</sup>.

O coletivo Mapa Teatro, desenvolveu para a prefeitura de Bogotá uma instalação teatral denominada “Prometeo, Primeiro Ato”, cujo tema girava em torno das histórias de vida de quinze pessoas que moravam neste bairro. O trabalho se propunha como um documento que registrava o processo de desaparecimento de Santa Inés e, para isso, consistiu na instalação de telas de vídeo no lote já vazio onde repousava anteriormente o bairro. Ali se projetavam pedaços de histórias de vida dos antigos habitantes e, paralelamente, as pessoas apresentavam relatos vivos. O coletivo propunha uma reconstrução poética dos lugares antigamente habitados, articulando tudo isso ao mito de Prometeu e finalizando-o com um baile que convidava todos a revisar as formas que a cidadania tinha de perceber esse lugar. Posteriormente, no ano 2003, foi apresentado, no mesmo espaço, “Prometeo, Segundo Ato”, com o objetivo de dar continuidade ao relato das dinâmicas de vida das pessoas vinculadas ao projeto que se deram posteriormente, depois da demolição do bairro (MAPA TEATRO, 2002).

#### 6.4.3. Minha entrada na colaboração - Figurín<sup>55</sup>

No ano de 1999 tive minha primeira incursão em uma prática colaborativa com um grupo da corregedoria a Virginia, no Calarcá – Quindío. Queríamos conectar experiências, dialogar um pouco, for-

<sup>54</sup> O Parque *Terceiro Milênio* está localizado no centro de Bogotá e possui áreas verdes, além de locais de recreação e comércio.

<sup>55</sup> Revista de modas

talecer os laços e configurar uma comunidade sólida que permitisse levar a cabo um processo de construção de moradias, porque estas famílias perderam suas casas no terremoto acontecido na região uns meses atrás.

O trabalho se desenvolveu sem metas prévias. O pároco da corregedoria nos dispôs um salão para levar a cabo os encontros. Decidimos, coletivamente, desenvolver oficinas de corte e costura e os materiais foram surgindo da disposição e criatividade das pessoas: uma máquina de costura muito antiga, que nós mesmos adequamos; uma quantidade de tecidos que foram recuperadas de roupas usadas; fios; agulhas; tesouras; botões e outros materiais de acordo com o que cada um de nós queria contribuir. Uma vez elaboradas as roupas, o figurino era montado, com imagens e histórias das pessoas participantes.

Com isso, costurar não foi apenas a metáfora. Foi, também, a prática para recriar-nos. Estes velhos tecidos que conservavam milhares de histórias e que foram lavadas inúmeras vezes para tirar deles o indesejável, foram desfeitos amorosamente, fio a fio e convertidos em matéria prima de novos sonhos e de novos casacos para fazer frente ao frio produzido pela nudez de quando se perde tudo, de quando se está só, de quando a existência não é mais que corpo e ar.

Este processo foi a abertura para estabelecer uma relação entre minhas próprias práticas, sendo o ponto de partida para apagar as disciplinas que me desembrulhavam e, somando pedagogia e arte, encontrar possibilidades mais abertas, não excludentes, que servissem, especialmente, como resposta oportuna às tensões dos contextos próximos. Tudo isto foi feito em torno das poéticas humanas e de suas sensibilidades particulares, neste caso, a partir de uma situação limite na qual as pessoas perderam suas moradias, como ocorre com as consequências de um terremoto.



Figura 55, 56: Figurín. (Panos). Elizabeth Garavito López. 1999



## 7. DOS CIRCUITOS

### 7.1. PARA EL RELLENO DE LOS DÍAS RAROS

Soy incolora, no lo sabía. Sucedió que me fui como desmanchando; había algo en mi color que ya no estaba, era parecido a una bruma que me cubría y tenía el poder de desteñirme. Curiosamente esta era mi gran virtud: podía escuchar conversaciones, ver gestos y descubrir secretos; podía estar tan cerca de la gente sin ser vista que, muchas veces, estuve tan próxima a sus orejas que percibía el aroma que se desprendía de sus cuellos.

Este fenómeno, que era entre físico y químico, también se reflejaba en mi voz que, siendo muy sonora, se volvió como un eco difuso, un murmullo más entre el bullicio de la gente. De igual manera, tampoco nadie podía hacerme daño. El mayor riesgo de la incoloridad es que la gente te atropelle y pase por encima de ti; sin embargo, sucede que los daños son menores porque nosotros los incoloros estamos hechos de un material tan leve que difícilmente puede ser alcanzado; pero, si alguna vez los otros logran tocarte verdaderamente, el daño es eterno, es irreversible.

Soy artista y tuve indicios de mi decoloración justamente porque en este territorio la luz y el color definen las cosas, construyen unos mundos y ocultan otros en sus sombras. Decolorarse aquí significa la inexistencia total; es decir, los artistas son magos del color, ellos se definen a sí mismos como luz; sin embargo, es fácil desvanecerse cuando muchas luces brillan y bien sabemos que la exposición permanente a la luz acaba paulatinamente con el color de las cosas.

Al final me declararon oficialmente incolora en una gran reunión que tuvimos en el lugar donde trabajo. Me citaron allí porque todos discutían acerca de esta forma de aparecer sin apenas ser vista, y fue justamente un profesor, quién padece una dolencia opuesta a la mía porque quizás su visibilidad le representa conflictos, el que entendió perfectamente de lo que se trataba mi problema y quien usó la mejor frase para definirme: "...Es que ella es como un cero a la izquierda".

Luego, gradualmente, comenzaron a suceder una serie de acontecimientos. Un día, por ejemplo, alguien entró en mi cama y tomó mi lugar sin que nadie se percatara. Ocurrieron, además, otros pequeños sucesos: una voz que no retorna, un vacío al otro lado de las cosas, un diluirse la propia historia. El siguiente paso fue romperme, hundirme, degustar el sabor de la fragilidad, abandonarme en la debilidad y, finalmente, descubrirme habitante de la vulnerabilidad total.

Este, mi viaje de incoloridad, me dejó fundirme en ciudades al ritmo de sus calles y conocer variados universos, hasta que un susurró del mar me permitió comprender que el color del mundo solo estaba en las tarjetas postales y no en los objetos, y que, para encontrarse con el alma de los otros, era necesario apagar sus destellos y deslizarse suavemente por sus oscuros túneles.

## 7.2. PARA O CHEIO DOS DIAS ESTRANHOS

Sou incolora, mas não sabia. Fui, de certo modo, desmanchando: havia algo em minha cor que já não fazia mais parte de mim e era parecido com uma bruma que me cobria e tinha o poder de me desbotar. Curiosamente, esta era minha grande virtude: podia escutar conversações, ver gestos e descobrir segredos; podia estar tão perto das pessoas sem ser vista por elas, de forma que, muitas vezes, estive tão próxima a suas orelhas que percebia o aroma que se desprendia de seus pescoços.

Este fenômeno, algo entre o aspecto físico e o âmbito químico, também se refletia em minha voz que, sendo muito sonora, tornou-se um eco difuso, um murmúrio a mais entre o ruído emitido pelas pessoas. Além disso, ninguém podia me machucar: maior risco da incoloridade é que as pessoas te atropelam e passe por acima de você, entretanto, os danos causados são menores porque nós, os incolores, somos feitos de um material tão leve que dificilmente pode ser atingido. Por outro lado, se alguma vez os outros conseguem te tocar verdadeiramente, o dano é eterno e irreversível.

Sou artista e tive indícios da minha descoloração justamente porque, neste território, a luz e a cor definem as coisas, constroem alguns mundos e ocultam outros em suas sombras. Descolorir-se, aqui, significa, portanto, a inexistência total, ou seja, uma vez que os artistas são magos da cor, eles podem definir a si mesmos como luz. No entanto, é fácil desaparecer quando muitas luzes brilham e bem sabemos que a exposição permanente à luz acaba paulatinamente com a cor das coisas.

Ao final deste processo, me declararam oficialmente incolor numa grande reunião que tivemos no lugar onde trabalho. Citaram-me ali porque todos discutiam a respeito desta forma de aparecer sem ser visto e foi justamente um professor que padece de uma doença oposta à minha – já que, possivelmente, sua visibilidade lhe representa conflitos – que entendeu perfeitamente do que se tratava meu problema e, com isso, usou a melhor frase para me definir: “ela é como um zero à esquerda”<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> “Zero à esquerda” significa uma pessoa “inútil”, que “não serve para nada”.

Logo, gradualmente, começaram a acontecer uma série de situações. Um dia, por exemplo, alguém entrou em minha cama e tomou meu lugar sem que ninguém percebesse. Ocorreram, além disso, outros pequenos sucessos: uma voz que não retorna; um vazio do outro lado das coisas; uma diluição da própria história. O seguinte passo foi me quebrar, me afundar, degustar o sabor da fragilidade, me abandonar na debilidade e, finalmente, me descobrir habitante da vulnerabilidade total.

Esta minha viagem de incoloridade, deixou-me me fundir em cidades ao ritmo de suas ruas e conhecer universos variados, até que um sussurro do mar me permitiu compreender que a cor do mundo só estava nos cartões postais e não nos objetos, e que, para encontrar-se com a alma dos outros, era necessário apagar seus brilhos e deslizar-se brandamente por seus túneis escuros.

## 7.3. PERCURSOS CIRCULAIIS

“Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la Liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos: Que no son, aunque sean. Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica Roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.” (Galeano, E. 1993, p. 52)

Logo depois de ter transitado por alguns elementos constitutivos dos meus processos poéticos, assuntos pelo qual me aproximei com um olhar crítico, é importante falar sobre os circuitos nos quais usualmente transitam as práticas artísticas.

Os circuitos para a mobilização das produções artísticas são ferramentas de socialização e visibilização que cumprem um papel determinante nas redes de significação das culturas. Estas plataformas representam, nas poéticas humanas, o trânsito do privado ao público. Cada cultura e cada contexto histórico utilizou diferentes estratégias de circulação para suas produções, sendo estas reflexo de interesses, de políticas e de estratégias que muitas vezes operam de maneira invisível no seio destas estruturas.

Os circuitos oficiais de circulação para as artes na Colômbia foram regulados historicamente pela matriz modernidade/colonialidade, que determinou algumas das condições específicas para toda nossa produção. Como já mencionado anteriormente, este padrão parte da noção de princípios estéticos universais como ideais e referentes de uma arte “verdadeira” que apelam à fatura, à limpeza, ao acabamento, à coerência e à pertinência, entre outros conceitos usados como sistemas hierárquicos de classificação, através de um olhar supostamente puro (VALENCIA CARDONA, 2015). A partir deste olhar se estrutura e se estimula um sistema de competência e de seleção que opera marginalizando as sensibilidades e as práticas que não se encaixam nestes critérios. Assim, muitas poéticas periféricas se veem obrigadas a traduzir sua produção para uma linguagem internacional para conseguirem ser incluídas nos discursos globais que lhes garantiriam a participação no sistema e a circulação pelos circuitos reconhecidos por ele. Este regime fez com que as poéticas periféricas, muitas vezes, desejassem e se esforçassem para serem incluídas dentro do padrão, renunciando ao olhar sobre si mesmas e sua localização para ser validadas com os critérios de universalidade (VALENCIA CARDONA, 2015).

Uma vez dentro do circuito começa outra tarefa não menos complexa: a de manter-se vinculado, ativo e vigente dentro de uma programação global que ocupa a agenda anual. Assim os artistas do circuito transitam pela programação artística do globo, muitas vezes modificando mais do que seus trabalhos, uma vez que, como bem o expressa o crítico mexicano Cuauthémoc Medina, “a ansiedade por ser parte do calendário da arte global tem mais de aspiração a acompanhar o ritmo do frenesi atual, que com qualquer busca de interesse estético” (MEDINA, 2010, p. 6). Nessa perspectiva, o atual modelo piramidal e burocrático se distancia muito de abrir espaços que gerem novos sentidos para as distintas preocupações da vida contemporânea.

Observa-se, com isso, que estes padrões codificadores para as práticas artísticas conseguem uma unificação estética que elimina as diferenças e sua “consequência mais imediata é a homogeneização da arte que circula na cena internacional” (GIUNTA, 2011, p. 259), derivando em eventos padronizados que se repetem como um monótono eco, carregados de obras artísticas similares ano após do ano.

Estes circuitos são alimentados de múltiplas maneiras, criando um sofisticado sistema composto por numerosas disciplinas alinhadas em um só objetivo, que vão da mais concreta operação até a mais abstrata, conseguindo, na atualidade, vincular de maneira determinante a academia, que sincronizou-se de maneira eficaz, em muitos casos, outorgando um valor de “verdade absoluta” aos produtos aos quais dá respaldo. Assim, “de modo irresistível e aterrador, a sociedade capitalista contemporânea finalmente possui uma arte que se alinha com a audiência, as elites sociais que financiam e com a indústria acadêmica que serve como companheiro de rota” (MEDINA, 2010, p. 5). A academia, neste contexto, tem assumido um papel fundamental na construção do olhar, da solidificação dos regimes, da reiteração dos modelos de “verdade” e da circulação do discurso eurocêntrico, apesar da incorporação de novos atores e de novas práticas tanto dentro dos sistemas contemporâneos para as artes quanto a academia. Esta estrutura, portanto, “é funcional ao sistema”, possibilitando “que as estruturas de poder, históricas, profundas, vivam em suas concepções epistêmicas, sociais, econômicas, políticas, coloniais, dominantes, tenham ficado intactas” (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 68).

Uma vez compreendido isso, é possível perceber, portanto, que o arcabouço no qual se estruturam as práticas artísticas obedece às máquinas de controle que definem o olhar que emoldura a arte. Isto ocorre através de uma grande quantidade de categorias como a harmonia, a composição, a intenção, o significado, a produção, a escala e os materiais, conformando uma arquitetura colonial que determina as diferenças entre o que é e não é arte (VALENCIA CARDONA, 2015). O projeto modernidade/colonialidade, dentro do qual nascemos, formou e classificou, deste modo, nossa sensibilidade, impondo um padrão de prática apoiado no modelo e imitação que desclassifica outro tipo de produções sensíveis. Neste sentido, revive-se, permanentemente, a estratégia colonial, que absorve e incorpora o que coloniza, apresentando-o como novo, logo depois de submetê-lo a um processo de isolamento, decantação, assepsia e, ainda, outorgando-lhe um discurso acadêmico.

Com isso, é significativo questionar-se sobre o lugar das produções sensíveis que nascem desmarcadas desta pirâmide. Se o metar-

relato para as artes constrói uma pirâmide hierárquica com categorias de inclusão e exclusão, a tarefa não é visualizar o invisível para um sistema que nasce da discriminação, mas sim fortalecer o universo poético humano e percorrer seus caminhos com outros olhos, encontrando, por exemplo, paisagens diferentes, e sem desconhecer que estes novos caminhos também têm suas próprias questões.

#### 7.4. ARTE ALÉM DOS CIRCUITOS

Grande parte das práticas artísticas não hegemônicas se constituem como uma fonte de construção de subjetividades específicas que assinalam a diferença. Elas são potentes referências de identificação coletiva e, por isso, funcionam como dispositivos de coesão social e atitude política (ESCOBAR, 2008) que ocorrem desmarcadas de limites, obedecendo a circunstâncias diferentes das determinações históricas para as produções sensíveis. Assim, é importante recordar que o âmbito artístico não tem qualidades intrínsecas e que, ao contrário, reinventa-se permanentemente de acordo com seu contexto, com seu momento histórico e com suas condições de existência. O objeto artístico, portanto, não tem um valor particular, pois é o seu uso que proporciona seu sentido. Apesar de o projeto modernidade/colonialidade em nossos territórios ter excluído as poéticas locais dos estatutos das artes, "circulam em toda a América Latina autênticos universos de poesia visual e de sensualidade, reconhecidos mutuamente, entre povos e comunidades" (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 94). Estas práticas, com isso, fluem em uma espécie de pluralidade, multiplicando seus sentidos, já que não estão sujeitas às medições do sistema das artes.

Neste contexto, há vários anos, decidi entrar nos territórios que acolhem os meus contextos imediatos e a experiência resultante foi ampla e rica. Depois de passar longas temporadas distraída no meu local de trabalho, tentando pensar em assuntos de minha sociedade e produzindo objetos artísticos, vi-me entre a alternativa de continuar produzindo estes objetos ou de participar ativamente de processos sociais necessários para fazer frente às crescentes crises nas quais, como sociedade, nos vemos invadidos dia após dia. Embora o problema não estivesse concretamente nas peças artísticas, apontava às formas em que muitas delas se instalavam, tornando-se, em muitos

casos, objetos estéreis e mudos, que funcionam como ações neutras em épocas de crise. Isto de dava porque, como mencionei, esta despolitização das práticas artísticas obedece ao ideal euro-centrado, do olhar puro, universal, sem referentes geográficos, políticos, raciais, sexuais ou de gênero (VALENCIA CARDONA, 2015).

Desta maneira, posteriormente, a vida me levou a trabalhar com um grupo de pessoas na minha cidade natal reconstruindo suas moradias depois de um terremoto. O encontro com essas histórias, e a possibilidade de abraçar poéticas contidas nas pessoas, abririam um caminho que percebia como mais vital para o que eu compreendia sobre o que era ser artista. Logo, participei durante cinco anos, em um projeto de formação em arte para jovens, em pelo menos dez bairros marginais da cidade de Bogotá. Esse cenário, por muitos anos, me pôs na tarefa de entender e tentar conceber um projeto de vida que incluísse processos comunitários, pedagógicos e artísticos. Cada um destes encontros colocou-me diante de outras realidades e, nesse sentido, levou-me a acessar outras formas de agir e pensar. Assuntos como a velocidade e o tempo se relativizam enormemente quando nosso material é a própria vida: os produtos passam a ser deslocados pelos encontros e a existência toma forma quando nos dispomos a gerar relações e podemos cuidar de uns aos outros através de nossas poéticas.

Mais tarde, abordei as perguntas que surgiriam destas práticas no terreno acadêmico universitário, algo que continuo desenvolvendo na atualidade. Entretanto, é importante levar em conta que existe uma série de dificuldades e complexidades para aprofundar e entender poéticas na cotidianidade. Várias são as razões para isso, dentre as quais, é relevante destacar: a falta de estudo e de interesse, por parte da academia, em relação a produções não hegemônicas; a falta de ferramentas de análise na academia para a compreensão destas poéticas, usualmente categorizadas, de forma simplista, como "arte popular"; a reiterada fórmula que aplica e generaliza todo tipo de produção artística – um sistema leitura apoiado sempre em categorias do artístico e do estético ocidental que reforça a subvalorização do que se produz além destes padrões (ESCOBAR, 2008); e a complexidade para encontrar estas poéticas, dado que elas não estão agrupadas ou ligadas a instituições, mas estão desagregadas da própria vida e sua existência depende do ritmo dos dias.



As dificuldades em se compreender as poéticas cotidianas, contudo, não se resumem apenas aos quatro motivos citados anteriormente. Há, ainda, pelo menos três outras razões que explicam a questão: as dinâmicas de conformação e reconformação dos diferentes grupos humanos, resultando em uma produção que não estável e solidificada, visto que estas práticas nascem das quebras, dos erros, criam-se e recriam-se e às vezes se diluem sem deixar sinais concretos; o longo tempo requerido para envolver-se nestes processos, em contraste com as dinâmicas acadêmicas que demanda resultados em prazos concretos; e os inconvenientes logísticos que se apresentam, dado que estas práticas não têm um lugar e horário fixo. De qualquer forma, apesar destas dificuldades, é importante levar em conta que mesmo sendo difícil acessar a compressão destas poéticas, elas existem e não dependem da academia para serem possíveis.

A cultura hegemônica não é a única a olhar para si mesma poeticamente. Os seres humanos também possuem conhecimentos sensíveis que os conectam a sentidos profundos de sua existência e uma grande parte destes saberes são expressados através de poéticas. Se um dos maiores atos de resistência é tentar ser o que somos, estas práticas que se desmarcam de matrizes hegemônicas, são práticas insurgentes frente a regimes totalizantes; são atos políticos dos cidadãos frente aos sistemas que os limitam.

Embora na arte hegemônica e a academia coabitem o desacordo e resistência, de modo paralelo, elas reafirmam o sistema que as estrutura. Além disso, embora o pensamento científico moderno seja a matriz hegemônica da academia, ele não é o único: são múltiplas as contribuições que têm produzido uma série de teóricos, como os pensadores latino-americanos, que tem elaborado uma grande diversidade de formas alternativas de conhecimento. Estes pensadores têm feito, por exemplo, críticas ao caráter colonial e eurocêntrico do saber hegemônico, bem como do regime e das divisões que o fundamentam. Para isso, eles se focam na concepção de comunidade e de participação, na libertação através da prática, na redefinição do papel do pesquisador, na pluralidade epistêmica, na resistência e na revisão crítica dos métodos (LANDER, 2005), como elementos essenciais para a construção de olhares alternativos.

Com isso, vê-se que as discussões sobre colonização do ser, do saber, do pensamento, da academia, da sensibilidade e do olhar foram ferramentas fundamentais para repensar o papel da arte e a academia. Particularmente, para conhecer mais sobre esta discussão, tenho me nutrido com as contribuições de pensadores como Orlando Fals Borda, Ticio Escobar, Aníbal Quijano, Paulo Freire, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Silvia Rivera Cusicanqui, Mario Armando Valencia Cardona, Santiago Castro-Gómez, Néelson Maldonado-Torres, Enrique Dussel e Catherine Walsh os quais, tendo com perspectiva noções descoloniais, não-coloniais ou das ciências sociais latino-americanas, ajudaram a dar luzes a meus questionamentos.

Tendo isto em vista, fui ao encontro de poéticas da cotidianidade, compreendendo as contradições, os vazios e os desacordos como geradores de outros horizontes. Neste caminho, além de abordar estas buscas a partir de um olhar crítico com uma perspectiva do saber tecido em colaboração, busquei promover a pluralidade nas vozes da academia, tentando transcender o ideal puro ao poluí-lo com conhecimentos, práticas e poéticas que emergem de nossa realidade social. É meu propósito, neste sentido, contribuir para a construção de uma cultura livre do medo, capaz de superar as estratégias de manipulação e dominação, e fortalecer comunidades com consciência plena para decidir seu futuro.

#### **7.4.1. *Magdalenas por el Cauca***

O projeto *Magdalenas por el Cauca* desenvolveu-se entre os anos 2008 e 2012, em comemoração às vítimas das massacres do Trujillo<sup>57</sup>. Nele, os artistas Gabriel Posada e Yorlady Ruíz, acompanhados pela Associação de Familiares e Vítimas do Trujillo (FAFVIT) e pelas comunidades dos recantos do rio Cauca, criaram dez grandes balsas de bambu, nas quais foram dispostos enormes desenhos de mulheres das famílias dos desaparecidos, que durante anos, incessantemente, procuraram seus corpos (MAGDALENAS POR EL CAUCA, 2014).

<sup>57</sup> Trujillo é uma população do Valle del Cauca, nas margens do rio Cauca, um dos maiores rios da Colômbia. Nesta cidade, uma série de assassinatos seletivos, torturas e massacres cometidos pelos narcotraficantes ocorreram em conjunto com as forças de segurança do Estado, Polícia e Exército da Colômbia. O objetivo era semear terror na população para apoderar-se ilegalmente de suas terras, torturando e assassinando os habitantes com o pretexto de que pertenciam às guerrilhas. Em 1995, o Estado colombiano reconheceu sua responsabilidade, depois de se revelar um relatório da Comissão da Verdade.

Estas balsas navegaram um grande trecho do rio Cauca sendo acompanhadas por balseiros que habitam a região e que testemunharam o horror e a violência do massacre. Com isso, o projeto tenta visibilizar a tragédia de comunidades que durante muitas décadas viram centenas de pessoas serem assassinadas e jogadas no rio (EL TIEMPO, 2008). A água em movimento evidencia a magnitude da tragédia que cobriu várias gerações e que têm sido testemunhas da morte deslizando-se pelo rio, vendo corpos passarem sem o “amparo de nada, sem céu, sem roupa, sem pele, sem grito, afogados em outra morte, a da indiferença” (MAGDALENAS POR EL CAUCA, 2014). Nas populações afetadas, habitam as pessoas mais vulneráveis de nosso país, com limitado acesso à educação, escassas condições aos serviços sanitários básicos e com níveis socioeconômicos precários.

Neste contexto, o projeto desenvolveu uma série de oficinas com as comunidades e, ao redor das reflexões e percepções sobre a vida e a morte, tentaram promover o diálogo procurando exorcizar a dor e o luto que foram silenciados (MAGDALENAS POR EL CAUCA, 2014). Este processo apelou ao universo simbólico dos habitantes, ressaltando, de múltiplas formas, as sensibilidades dos habitantes. Deste modo, longe de ser uma mostra artística, as potentes imagens foram portadoras do poder de um povo que, atravessado pelas mais atrozes formas de violência, exige, até hoje, justiça e reparação contra o olhar frio de um país que abandonou seus irmãos a sua sorte.



Figura 57: Magdalenas por el Cauca. (Mixto sobre bambú).2008 – 2012. Disponível em: <<https://magdalenasporcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>>. Acesso em 23, janeiro, 2018.



Figura 58,59,60,61,62: Magdalenas por el Cauca. (MIXto sobre bambú). 2008 – 2012. Disponível em: <<https://magdalenasporcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>>. Acesso em 23, janeiro, 2018.

#### 7.4.2. Meus últimos processos - de Ignorâncias e Invenções

Tilín, tilín... Soa o clarim... 2 ovos Arroz ou miolos de torta de milho, óleo, sal Tilín, tilín, sonha o clarim... Com essa música, e acompanhada de um sonoro instrumento de percussão constituído por uma colher que golpeava uma bandeja de porcelana branca, dessas bandejas que existem há muito tempo em muitas casas colombianas, ovaladas e de uma estética simples, que consistia em uma nuvem azul bordeando o prato, com dois ramos de rosas vermelhas em seus extremos.

A bandeja continha arroz, dois ovos fritos, cheirosos e de gemas muito vermelhas. Mamãe nos acordava desta maneira, especialmente os sábados ou domingos. No meu sonho escutava o som da colher contra o prato; era o anúncio do café da manhã para mim e meus quatro irmãos. Sentados na borda da cama, não conseguíamos tocar o chão com os pés, e mamãe nos dava de comer dessa bandeja, uma colherada para um, logo outro e assim... era a festa mais esperada de meus dias e minha vida infantil. Hoje é uma das mais significativas lembranças evocadoras do amor e o calor de meu lar, calor que me alcançou para viver muitos anos e que ainda me acompanha quando o frio invade. Iniciando meu projeto me perguntava como mamãe fazia uma festa com tão só dois ovos. Então perguntei por que dois e não cinco (nós somos cinco filhos), ela respondeu que o dinheiro só dava para dois. Hoje sinto que meu corpo nunca se preocupou do déficit de um café da manhã com menos do meio ovo. Entretanto, é este ponto o que me faz refletir sobre o ser criador que se instala na vida cotidiana e que suporta o mundo com isso.

(GARAVITO, 2013, p.110)

Este projeto foi desenvolvido com três grupos de mulheres em Calarcá, Quindío, para observar a criação na ação de cozinhar. Risquei um caminho que ia entre a ignorância e a capacidade de criar, de forma que a proposta consistiu em uma malha de diálogo ente as vivências das mulheres com as que trabalhei, alguns trabalhos artísticos, teorias e minha própria história pessoal, como um jogo de vozes que se complementavam. Explorei como se produz conhecimento através da ação, neste caso tendo por base uma receita culinária que me abriu a porta das cozinhas destas mulheres – universos peculiares e únicos que cada uma delas construiu ao longo de sua existência.

Uma vez construído o diálogo em um material teórico, interpretei a partir do meu próprio olhar estas narrativas e, com elas, construí um grupo de instalações – algumas das quais eram interativas. Estes objetos instalados apelavam às poéticas de um mundo invisibilizado e marginal que é o fundamento da vida humana: nas cozinhas não só se preparam alimentos, ali se dispõem um conjunto de elementos materiais e imateriais em perfeita articulação, mesclam-se vapores com lágrimas, silêncios com fogo, palavras com sabores, afeto com condimentos. Tudo isto através de tempos em variados ritmos e um leque de ações sutis que demandam cada um dos sentidos.



Figuras 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69: De ignorancias e invenciones. (Sementes, Madeira, materiais mixtos, cristal). 2013. Elizabeth Garavito López. Foto Sebastián Yáñez.

Figuras 70, 71, 72: De ignorancias e invenciones. (Madeira, pele de cebola, cristal). 2013.  
Elizabeth Garavito López. Foto Sebastián Yáñez.





Figuras 73, 74: De ignorancias e invenciones. (Madeira, cristal). 2013. Elizabeth Garavito López. Foto Cristian Noriega.



## 8. BIBLIOGRAFIA



ALMEIDA SALLES, C; RIBEIRO CARDOSO, D. Crítica genética em expansão. **Ciência e cultura**. São Paulo: v.59 n.1, Jan/Mar 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100019](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019)>. Acesso em 21, junho, 2017.

AYALA, G. Eva Hesse, lo artesanal-visceral. **Cultura Coletiva**. 2013. Disponível em <<https://culturacolectiva.com/arte/eva-hesse-lo-artesanal-visceral/>>. Acesso em 13, junho, 2016.

BARRAGÁN ANTONIO, J. E. Los Lugares, los recuerdos y el regreso -Multifragmentos - Textos escritos desde Usmekistán. **Sugerente, letras informales**. Año 2008. Núm III. 7 / mayo – agosto. p. 34-39. 2008

BARRIENDOS, J. Regímenes de Visualidad: emancipación y otredad desde América Latina. Sistemas de visualidad, modernidad, euro-centrismo y globalización. **Revista Nómadas**. Colômbia: n. 35, p. 10-29, 2011.

BERGER, J. **Modos de Ver**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BODENMANN-RITTER, C. **Joseph Beuys: Cada hombre, un artista**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. S.A, 2005. (Conversaciones em Documenta 5-1972).

BONILLA DE RAMOS, E. La mujer y el sistema educativo en Colombia. **Revista Colombiana de Educación**, n. 2, 1978. Disponível em <<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/4961/4048>>. Acesso em 1, setembro, 2015.

BRIONY, F. **Eva Hesse Trabajos del estudio**, 14 de mayo – 1 de agosto de 2010, Sin titular (\$-93), 1967 De las obras de Eva Hesse: © The Estate of Eva Hesse (Cortesía de Hauser & Wirth), 2010, Disponível em: <[https://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/castella\\_Eva\\_Hesse.pdf](https://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/castella_Eva_Hesse.pdf)>. Acesso em 20, fevereiro, 2018.

CAMACHO, M., J. A. "Estado y religión católica en Colombia". **Derecho y realidad**. n. 12, 2008. Disponível em: <[http://revistas.uptc.edu.co/index.php/derecho\\_realidad/article/viewFile/5030/4099](http://revistas.uptc.edu.co/index.php/derecho_realidad/article/viewFile/5030/4099)>. Acesso em 16, janeiro, 2018.

CAPUTTO SILVA, L.A. La mujer en Colombia: educación para la democracia y democracia en la educación. **Revista Educación y Desarrollo Social**. Bogotá, v. 2, n. 1, 2008, p. 112-121. Disponível em <<http://www.unimilitar.edu.co/documents/63968/80131/RevNo1vol2.Art8.pdf>>. Acesso em 30, junho, 2015.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. In CASTRO-GÓMEZ, S; GROSGOUEL, R. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p 93 – 127.

**CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA**. Disponível em: <<http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Documents/Constitucion-Politica-Colombia.pdf>>. Acesso em 14, março, 2017. DATA.

COLOMBIA. Ley 48 de noviembre 20 1918. Sobre fomento de las Bellas Artes. **Diario Oficial**. AÑO LIV. N. 16550. 25, NOVIEMBRE, 1918. Disponível em: <[http://www.suinjuriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1602198?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suinjuriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1602198?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0)>. Acesso em 1, dezembro, 2016.

DUARTE, G; SANTANA, M. **Echando lápiz, proyecto colectivo y colaborativo**. Bogotá: Mincultura, 2015.

EL TIEMPO. El dedo acusador de pinoncelli. 11 de junio 2002. Disponível em <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/mam-1369822>>. Acesso em 14, fevereiro, 2018.

ESCOBAR, F. **Cotidianidad, espacio social, culturas y prácticas culturales: escolios al proyecto echando lápiz**. In: DUARTE, G; SANTANA, M. **Echando lápiz, proyecto colectivo y colaborativo**. Bogotá: Mincultura, 2015. p 27 – 38.

ESCOBAR, T. **El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular**. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2008.

ESCOBAR, A. **Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes**. Tradução de Eduardo Restrepo. Popayán: Enviñon editores, 2010.

GALEANO, E. **Los nadies, el libro de los abrazos**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1993.

GARAVITO, E. **De ignorancias e invenciones**: Generación de conocimiento en acciones creadoras a través de una receta de cocina. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2013.

GERMANO, B. **Bergamin & Gomide expõe Joseph Beuys 30 anos após a morte do artista**. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2016/03/bergamin-gomide-expoe-joseph-beuys-30-anos-apos-morte-do-artista.html>>. Acesso em 23, março, 2018.

GIUNTA, A. **Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y Latinoamericano**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. S.A., 2011.

HELENA PRODUCCIONES. V festival de performance de Cali, Pierre Pinoncelli, Un dedo para Ingrid, 09- 2011. Disponível em <[http://helenaproducciones.org/festival05\\_14.php](http://helenaproducciones.org/festival05_14.php)>. Acesso em 9, junho, 2016

HUERTAS, M. **Notas para una historia de la educación artística en Colombia en el siglo XX**. Disponível em <<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/notas-para-u>>

na-historia-de-la-educacion-artistica-en-colombia-siglo-xx>. Acesso em 15, outubro, 2017.

LANDER, E (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LANDER, E. ¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién?, Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos. **Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales**. Caracas v. 6, n. 2, 2000, p. 53-72. Disponível em <<https://www.tni.org/es/publicacion/conocimiento-para-que-conocimiento-para-quien>>. Acesso em 27, setembro, 2016.

LOZANO, A.M. **Sobre comunidades experimentales**. In: DUARTE, G; SANTANA, M. **Echando lápiz, proyecto colectivo y colaborativo**. Bogotá: Mincultura, 2015. p 27 – 38.

MAPA TEATRO. **Prometeo I Acto y II Acto**. Disponível em <<http://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>>. Acesso em 21, setembro, 2014.

**MAGDALENAS POR EL CAUCA**, 2014. Disponível em: <<https://magdalenasporcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>>. Acesso em 23, janeiro, 2018.

MEDINA, C. “Contemp(t)orary: Once tesis” **Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica**. v. 2, n. 1, 2013. p. 72-76.

MIÑANA BLASCO, C. **¿Tiene sentido hablar de políticas públicas en educación artística?**. Bogotá, Colômbia, jun. 2004. Apresentado al IX Foro Pedagógico Distrital. Disponível em <[http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2312/7248/4195/Articulos-politicas\\_eduartist\\_minana.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2312/7248/4195/Articulos-politicas_eduartist_minana.pdf)>. Acesso em 22, novembro, 2016

MIGNOLO, W. **Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento, sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica**. Tradução de Marcelo Expósito. 2011. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>>. Acesso em 22, setembro, 2016.

**MUSEO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL**. Disponível em <<http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2014/selva-cosmopolitica/abel-rodriguez.html>>. Acesso em 17 nov de 2017.

NOGUERA, I. Magdalenas por el Cauca, procesión para que el río no sea un cementerio e instrumento de muerte. **El Tiempo**, Bogotá, 01, novembro, 2008. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4638929>>. Acesso em 24, janeiro, 2018.

PEDRAZA, Z. La educación de las mujeres, el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia. **Revista de Estudios Sociales**. Bogotá, n. 41, dezembro de 2011, p. 72-83. Disponível em <<http://www.redalyc.org/pdf/815/81522362006.pdf>>. Acesso em 24, outubro, 2017.

PERTUZ, F. **En torno al performance de Tania Bruguera**. Disponível em <<http://esferapublica.org/nfblog/en-torno-al-performance-de-tania-bruguera/2009/09/08>>. Acesso em 14, fevereiro, 2018.

PESSOA, F. **O guardador de rebanhos, do livro de poemas de Alberto Caieiro**. São Paulo: Cultrix, 1988.

RISLER, J; ARES, P. **Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

RODRÍGUEZ, A. **Documenta 14**, 2017. Disponível em <<http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>>., Acesso em 22, maio, 2018.

ROLDÁN-ALZATE, O. **Un gran hombre con sombra de árbol. 2014**. Disponível em: <<https://www.revistaarcadia.com/impres/art/articulo/un-gran-hombre-con-sombra-de-arbol/39435>>. Acesso e, 15, fevereiro, – 2018.

TURNER, V. **Liminality and communitas in the ritual process: Structure and anti-structure**. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

VALENCIA CARDONA, M. A. **Ojo de jíbaro, conocimiento desde el tercer espacio visual: Prácticas estéticas contemporáneas en el Eje Cafetero colombiano**. Popayán: Sello Editorial Universidad del Cauca, 2015.

VIVEROS DE CASTRO, E. **Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena, o que nos faz pensar**. [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep 2004. Disponível em: <<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 11 Março 2018.

VIVEROS VIGOYA, M. **Equidad e Inclusión en la educación superior, Algunos aportes a la discusión desde la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia**, 2012. Disponível em <<http://bdigital.unal.edu.co/7409/>>. Acesso em 11, agosto, 2015.





# ECOLOGIA

em  
Práticas  
Cotidianas



ALGUMAS REFLEXÕES



ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

**ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS**

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO”, PARA DEFESA- DOUTORADO  
EM ARTES VISUAIS.

**Linha de Pesquisa: Processos e procedimentos**

**Orientador: Dr. Agnaldo Valente (Agnus Valente)**

São Paulo

2018

ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

**ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração Processos e procedimentos, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva)

Universidade Estadual Paulista UNESP – Orientador

---

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari

Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina PROLAM

---

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

FAAC - Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Profa. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864e López, Elizabeth Garavito  
Ecologia em práticas cotidianas: algumas reflexões / Elizabeth Garavito López. - São Paulo, 2018.

3 v. p 123 : il.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus Valente)

Co-orientador: Prof. Dr. José Spaniol.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade. 2. Construcionismo social. 3. Práticas Artísticas Colaborativas. I. Silva, Agnaldo Valente Germano da. II. Spaniol, José. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 700

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

São Paulo, julho 30 - 2018



## DEDICATORIA

A quienes comparten y circulan el conocimiento

A mi ser curioso y obstinado

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP quien, en convenio con la AUIP, Asociación Universitaria Iberoamericana de posgrado apoyaron mi trabajo durante cuatro años mediante una beca.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, quien me concedió una comisión de estudios para la realización del doctorado.

A Agnus, mi orientador por su mirada abierta y su apoyo.

A Brasil mi casa durante este tiempo, a mis amigos aquí por sus dosis dulces y solidarias en este trecho del camino, los llevo en el alma.

Al grupo de creadores con los que compartimos historias, soñamos y juntos inventamos multiversos.

A Dayana sus miradas críticas, su comprometido trabajo en este proyecto.

A mi familia sus visitas, compañía, ternura, confianza, su amor. Son mi raíz, mi fuerza.

A los amigos, la calidez de sus palabras, los puntos verdes, presencias del alma y cibernéticas que tanto significaron en estas lejanías.

## REALIZAÇÃO

### CORREÇÃO DE ESTILO

Júlia Souza

### DIAGRAMAÇÃO

Lady Dayana González

### FOTOGRAFIAS

Ligeya Daza Hernández

### TRADUÇÕES

Elizabeth Garavito López

“(...) es tiempo de aprender a liberarnos del espejo eurocéntrico donde nuestra imagen es siempre necesariamente distorsionada. Es tiempo, de dejar de ser lo que no somos”

Aníbal Quijano

## RESUMO

*Ecologia em Práticas Cotidianas* foi um processo colaborativo realizado a partir das poéticas cotidianas de um grupo de pessoas da cidade de Bogotá, na Colômbia. Ele foi desenvolvido a partir de uma perspectiva ecológica e utilizou alguns métodos do construcionismo social. As poéticas cotidianas, tratadas neste trabalho, são os espaços que permitem que a vida se manifeste fora de lógicas produtivas e mecânicas e, entre elas, se encontram os *microuniversos*: pequenos relatos construídos em um vaso de barro, com plantas e objetos. Concentrei-me neles para compreender melhor estas poéticas, para isso, entendendo que um processo colaborativo só pode ser lido a partir de sua complexidade, apresento aqui um panorama amplo e relacional do processo em que se inscreve a elaboração destes *microuniversos*.

Partindo deste processo, realizei uma reflexão crítica tendo por base uma perspectiva descolonial sobre a gênese de meu processo criativo, gestado em uma matriz colonial e de um olhar individual, com o propósito de compreender as condições que podem determinar seu suceder como prática artística colaborativa. Posteriormente a tese apresenta uma série de reflexões que surgiram de um diálogo que formulava perguntas aos diferentes conceitos sobre artes relacionais, colaborativas e dialógicas, as quais nomeei de práticas *ecolaborativas*, as poéticas que estão associadas às dinâmicas da vida cotidiana e suas realidades, as que formam parte de um conjunto de ações humanas para cuidar da vida, que não estão ligadas aos sistemas hegemônicos, nas quais convivem e se articulam diferentes tipos de saberes e, sobretudo, que surgem de um tecido de saberes coletivos.

## RESÚMEN

*Ecología en Prácticas Cotidianas* fue un proceso colaborativo realizado a partir de las poéticas cotidianas de un grupo de personas en la ciudad de Bogotá – Colombia, el cual fue desarrollado desde una perspectiva ecológica utilizando algunos métodos del constructivismo social. Las poéticas cotidianas son los espacios que permiten que la vida se manifieste por fuera de lógicas productivas y mecánicas, entre ellas se encuentran los *microuniversos*, que son pequeños relatos construidos en una materia, con plantas y objetos. Me concentré en ellos para comprender mejor estas poéticas, sin embargo, entendiendo que un proceso colaborativo sólo puede ser leído desde su complejidad, presento aquí un panorama amplio y relacional del proceso en que se inscribe la elaboración de estos *microuniversos*.

Partiendo de este proceso, realicé una reflexión crítica desde una perspectiva descolonial sobre la génesis de mi proceso creativo el cual se gesta en una matriz colonial desde una mirada individual, con el propósito de comprender las condiciones que pueden determinar su devenir como práctica artística colaborativa. Posteriormente realicé una serie de reflexiones que surgieron de un diálogo que formulaba preguntas a los diferentes conceptos sobre artes relacionales, colaborativas y dialógicas; así nombré *Prácticas ecolaborativas*, a las poéticas que están asociadas a las dinámicas de la vida cotidiana y sus realidades, que forman parte de un conjunto de acciones humanas para cuidar la vida, que no están adscritas a sistemas hegemónicos, en las que conviven y se articulan diferentes tipos de saberes y, sobre todo, que surgen de un tejido de saberes colectivos.

## ABSTRACT

*Ecología en Prácticas Cotidianas* was a collaborative process based on the daily poetics of a group of people living in Bogotá - Colombia, it was developed from an ecological perspective using some methods of social constructionism. Daily poetics are spaces that allow life to manifest itself outside of productive and mechanical logics. Among daily poetics are *microuniverses*, which are small stories constructed with plants and objects in a plantpot. I focused on them to better understand these poetics, however, understanding that a collaborative process can only be read from its complexity, I presented a broad and relational view of the process in which the elaboration of these *microuniverses* is inscribed.

Starting from this process, I made a critical reflection from a decolonial perspective on the genesis of my own creative process. The purpose was to understand the conditions that can determine its evolution as a collaborative artistic practice, because it arose in a colonial matrix from an individual perspective. Later I made a serie of reflections that arose from a dialogue that asked questions to the different concepts on relational, collaborative and dialogical arts. Thus I named as *ecolaborativas* the poetics that are associated with the dynamics of daily life and their realities, which are part of a set of human actions to take care of life, that are not ascribed to hegemonic systems, in which different types of knowledge coexist and articulate each other, and above all, that arise from a web of collective knowledge.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	21
2. PRÁTICAS COLABORATIVAS, CORPOS COLETIVOS .....	29
3. A COMUNIDADE SONHADA .....	41
3.1. Experiência na comunidade .....	47
3.2. Sistemas comunais .....	51
3.3. Poéticas comunitárias .....	53
4. O CRISTAL DA COLABORAÇÃO .....	59
4.1. Artistas e mercados .....	71
5. COLETIVOS, AÇÕES, OCUPAÇÕES EM TERRITÓRIOS AMPLIADOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA .....	78
5.1. Histórias radicais – Pessoas à margem .....	85
6. ECOLABORAR NA VIDA HUMANA .....	93
6.1. Arte e ecologia .....	101
6.2. Poéticas <i>ecolaborativas</i> .....	105
7. DILEMAS PARA CONTINUAR A VIAGEM .....	113
8. BIBLIOGRAFIA .....	119



## 1. INTRODUÇÃO

O livro *Ecologia em Práticas Cotidianas* consiste em uma série de reflexões apresentadas como ensaios, que surgiram ao redor de perguntas que foram emergindo durante o processo. Estas reflexões são diálogos abertos que não tem como foco a busca por respostas. O desenvolvimento de cada uma destas reflexões emergiu do processo e problematizam ou ampliam os campos de discussão frente às práticas artísticas colaborativas, dialógicas, relacionais, contextuais e suas definições ainda limitadas. Neste sentido, as reflexões têm o propósito de contribuir com mais ferramentas para o estudo e interpretação deste tipo de práticas e ampliar sua compreensão para além da arte hegemônica.

No início do projeto, alguns elementos fornecidos pelo construcionismo social foram uma contribuição importante. Isto porque, como identificou o pesquisador espanhol Lupicinio Íñiguez (2005), esta perspectiva permite a compreensão de que as pessoas e seu mundo social são o resultado de construções sociais específicas, não seres com uma essência predeterminada. Somado a isso, a partir do construcionismo social podemos refletir sobre a ideia de que o que cada pessoa denomina "realidade" depende diretamente do conhecimento e da descrição que produzimos sobre ela; e sobre a historicidade de nosso conhecimento e o caráter interpretativo que temos dos seres humanos frente a todos os assuntos da existência. Essa perspectiva permite, ainda, colocar em dúvida verdades hegemônicas que supostamente definem as formas como aprendemos a ver a nós mesmos e ao mundo que habitamos (ÍÑIGUEZ, 2005). Assim, tomei do construcionismo social alguns métodos que são derivaram desta proposta. Dentre eles, empreguei as práticas narrativas e alguns recursos dialógicos e colaborativos, os quais foram material fundamental para o desenvolvimento do processo.

Entretanto, é relevante mencionar que existem outros elementos que me afastam das posturas do construcionismo social. Dentre eles, a postura que poderia torna-lo pouco crítico quando posicio-



nada frente aos dilemas e rupturas do mundo social que habitamos. A esse respeito, Lupicinio Íñiguez menciona que a frequente postura acrítica deste pensamento está acostumada a resultar em uma falta de reflexividade nos pesquisadores. Por outro lado, o ponto de partida do construcionismo social é seu questionamento dos metarrelatos da modernidade e, com base nas ideias da pós-modernidade, a construção de seu corpus teórico. Contudo, os conceitos de modernidade e pós-modernidade originam-se na Europa e em sua história interna, desta forma, não são conceitos globais nem universais: foram conceitos locais usados para a submissão de outros povos (MIGNOLO, 2010), assim só utilizei do construcionismo social, algumas práticas que adaptei para meus contextos.

Neste ponto, é central advertir que as teorias que emergem dos centros de poder sobre artes colaborativas, dialógicas, relacionais e contextuais põem não ser aplicáveis para ler práticas artísticas de um contexto como o localizado em Bogotá, na Colômbia: uma cidade de um país da América do sul que não está tradicionalmente inscrita como participante ativo no circuito internacional das artes. Poderiam estes discursos dar conta suficiente do que acontece em um território específico como o colombiano? Para abordar esta reflexão, foi muito importante recorrer ao pensamento descolonial, que se expõe como um pensamento fronteiro e promove o comunal como alternativa. É um projeto que não pretende superar a ocidentalização e a desocidentalização, mas sim se propõe como outra força que, embora surja de ambos projetos, reclama seu lugar no processo de construção de futuros possíveis. Não sendo alheio aos paradigmas e epistemes dominantes, o pensamento descolonial deixá-nos de lado como referência de legitimidade para propor outras opções, emersas de outras realidades invisibilizadas historicamente (MIGNOLO, 2010).

Neste contexto, é significativo levar em consideração que a arte e suas definições também estão geralmente ligadas a estas epistemes dominantes, refletindo-se isto em uma complexa rede que envolve diferentes dimensões e circula dentro de um sistema com inúmeros desequilíbrios, fraturas e acordos, os quais incluem e excluem tanto pessoas como práticas. Procuo afastar-me da ideia da arte hegemônica e me focar em práticas particulares que, em alguns casos,

circulam dentro deste sistema, mas que, em muitos cenários, se movem e se articulam em contextos diferentes ao sistema das artes. Uma das dificuldades que estas práticas têm para serem incluídas dentro dos discursos contemporâneos tem a ver com as ferramentas de análise que são utilizadas usualmente para o estudo das artes. Elas são insuficientes para entender processos tão dinâmicos, dissimiles e variáveis. Assim, o que termina reconhecendo a existência destas práticas como práticas artísticas é sua vinculação com o sistema das artes e este sistema se apoia na exclusão e hierarquização como exercícios principais. Por estas razões, existe um infinito número de práticas que fica sem ser estudada, mas que, sem dúvida, tem uma ação concreta na poética do mundo e da vida.

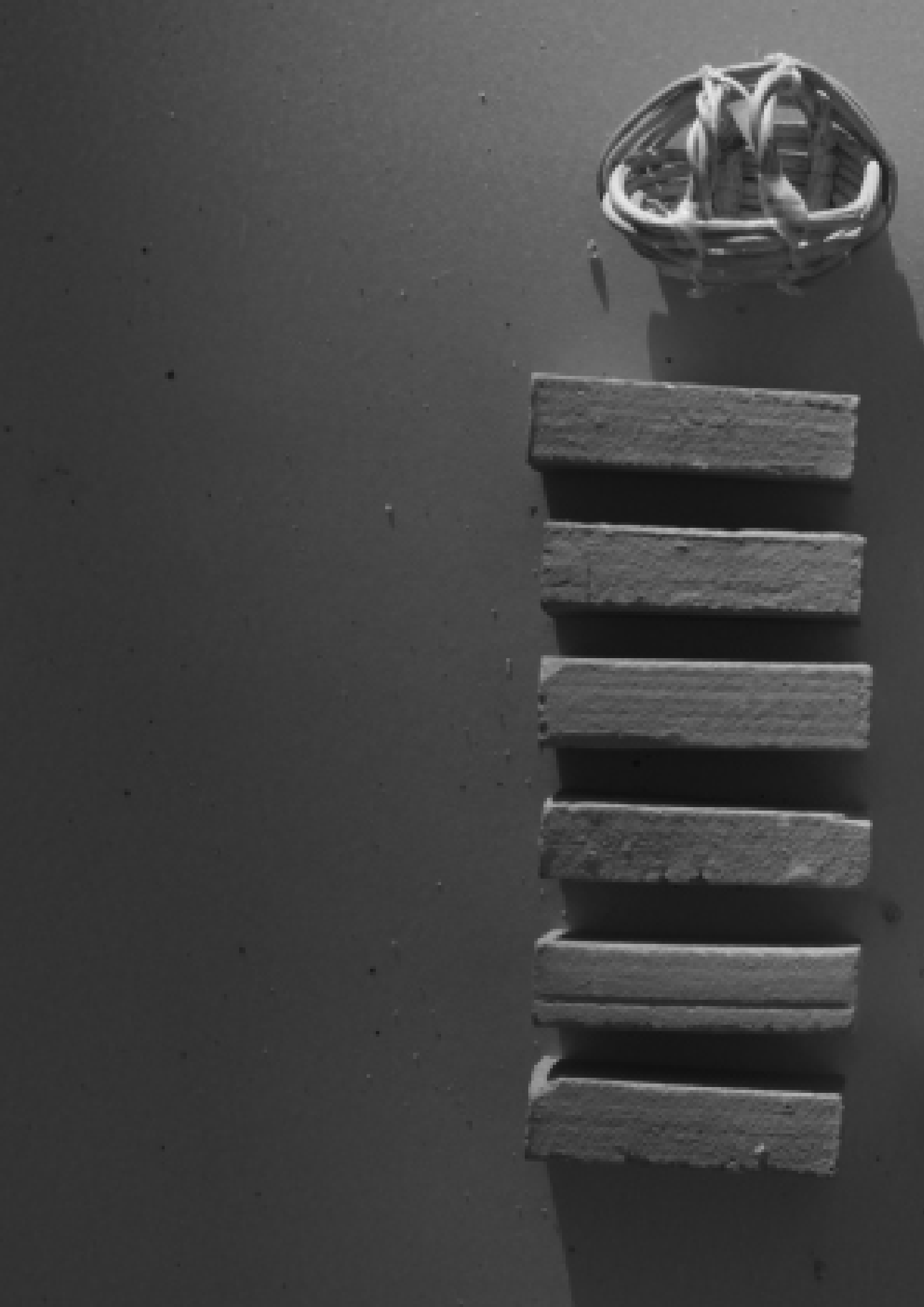
É importante reconhecer que as múltiplas realidades que compõem minha formação e minhas práticas artísticas se representam em ações e conhecimentos que vão e vem entre estruturas hegemônicas e outros cenários sem classificação. Deste modo, podem aparecer contradições permanentes que se originam nas movimentações que se dão ao se falar a partir de um lugar de privilégio com vozes dos lugares de exclusão, mas também de conhecer as forças e sensibilidades que circulam nos territórios excluídos. Esta polifonia de experiências não poderia ser mais que possibilidades, interfases dinâmicas que dão abertura para um olhar múltiplo, necessário neste tipo de processos.

Desenvolvi esta pesquisa com base em um paradigma ecológico, em sintonia com a perspectiva ecossistêmica articulando uma série de experiências, ideias, ações, processos, pensamentos e teorias que ressonam entre si. Desta forma, a experiência do processo de *Ecologia em Práticas Cotidianas*, foi co-construída com os participantes. Com isso, como coautoria, as decisões e rotas que íamos riscando nasciam dos bate-papos da cotidianidade. A partir desta experiência, estabeleci uma série de relações e cada uma delas ecoa nas outras. Com estas relações tentei construir um tecido que desse consistência a esta investigação e que interconectasse a base que deu origem a este trabalho: a experiência *ecolaborativa* de *Ecologia em Práticas Cotidianas* e as reflexões que se derivam dessas conexões.



A construção da tese, portanto, obedece concretamente as perguntas que surgem de uma prática artística *ecolaborativa*, as tensões, os diferentes discursos e posturas, as experiências que alimentaram esta prática, as influências de artistas e teóricos, meus próprios trabalhos de pesquisa e produções artísticas anteriores, bem como outras reflexões que se derivaram neste processo de *ecolaborar* – agir – refletir. Neste ponto, devo mencionar que não concebo a criação artística, ou mesmo a vida, como um processo linear, que pode ser lido a partir do passado, registrado no presente e com efeitos futuros. Ao contrário, entendo que as mesmas ideias sobre ações futuras, ou as ações presentes, afetam definitivamente nossas construções sobre o que consideramos nosso passado. Nesse sentido, não pretendi refletir um processo de pensamento que foi evoluindo, mas sim articular momentos, teorias e práticas que consigam mostrar de maneira clara, tanto em seu discurso como em sua estrutura, todos os elementos que deram origem à minha tese de doutorado.





Existe el silencio del ausente y desinteresado, al modo del inconsciente y despreocupado, del egoísta, o al modo del "ocioso", sabio helénico que se retira de la ciudad para alcanzar su perfección propia -sin solidaridad alguna con los "suyos"-. Es el "yo" que se aparta del "nosotros", sin saber que en verdad se aniquila a sí mismo, por cuanto el fundamento de la vida no puede ser sino la convivencia (DUSSEL, 1973, p14)

Apesar do reiterado direcionamento do mundo contemporâneo para que nos tornemos cada vez mais atomizados, não existe a possibilidade do isolamento total. A vida se alimenta de vida imensamente; somos convocados a ser parte deste planeta por atos de colaboração e sobrevivemos por isso. Neste intercâmbio permanente, vamos construindo um imaginário sobre quem somos e sobre os quem são os outros e a ação de colaborar nos conduz, necessariamente, a questionarmo-nos sobre estes outros e sobre nós mesmos. Cada momento histórico, cada cultura e cada pessoa cria matizes do eu, e a flexibilidade destas criações tem feito com que alguns povos construam identidades a partir de seu domínio sobre outros povos.

Ainda assim, observar as diferentes características culturais nos permite ver que colaborar implica uma atitude diferente em cada situação: há uma enorme diferença entre uma prática colaborativa em uma favela de Rio de Janeiro, outra em uma galeria de arte em Londres e outra na Praça Tiananmen, em Beijing. Não são práticas comparáveis, uma vez que respondem a regimes e contextos sócio-políticos muito diferentes. Em cada um destes lugares, a colaboração tem um significado muito específico. Por estas razões, o desenvolvimento de um processo artístico colaborativo requer disposição para compreender os contextos nos quais atuamos, as histórias, os imaginários e, especialmente, o olhar do qual se acessa a colaboração. Isto se dá porque, se o lugar do qual falamos está distante dos padrões de sensibilidade de outras latitudes que historicamente imitamos, é necessário conhecer a forma com que a modernidade fez

seu projeto na América para ter clareza sobre a necessidade desta distância.

Explicando de forma detalhada, observamos que o projeto moderno de origem centro-europeu trouxe consigo a colonização dos vastos lugares do planeta e foi baseado na classificação racial e étnica dos povos. A partir disso, este projeto teve a intenção de dirigir todas as dimensões materiais e subjetivas da vida. Assim, com a colonização da América, o capitalismo se pulverizou pelo mundo e a modernidade/colonialidade se posicionou como regime de poder (QUIJANO, 2007, p. 93). Este empreendimento foi-se fortalecendo com o enquadramento e a sintonização, em uma mesma via, das formas de conhecimento próprias dos colonizadores para responder às necessidades capitalistas. Neste contexto, levando em conta que um dos elementos fundamentais do projeto colonial foi a supressão da sensibilidade e da localização geo-histórica dos corpos colonizados, a arte formou parte do conjunto de conhecimentos e foi usada como substituta das sensibilidades locais (MIGNOLO, 2011).

O modelo colonizador, deste modo, instalou-se apesar das diferenças fundamentais entre a Europa e os povos invadidos, sobre: histórias, geografias, climas, conhecimentos e poéticas, cujas formas são tão diversas como descontínuas. Este sistema europeu, tem como único norte o capital, sendo o trabalho um elemento determinante através do qual se explorou a América desde seu início, através da escravidão, que passou por diferentes formas até hoje. Com isso, todos os âmbitos da vida dos colonizados foram transformados por estas novas lógicas "sob a primazia geral de suas formas chamadas de modernas: o 'estado-nação', 'a família burguesa', a 'racionalidade moderna'" (QUIJANO, 2011, p. 6).

Este eu moderno/colonial, que se concebe a si mesmo como uma consciência universal absoluta, nega o saber e a sensibilidade do "outro", desvanecendo sua existência e projetando-se nele. Ele impõe seus modelos universalistas a outros seres humanos em outros contextos e culturas diferentes, de maneira que "o sujeito estético moderno europeu acha ver o outro", mas "na realidade se olha a si mesmo" (VALENCIA CARDONA, 20015, p. 74).

Posteriormente, este "eu", único, central e dono de um grande poder, também se tornou condicionado, açoitado, espiado, culpado,

etc., pelas exigências de uma sociedade competitiva e insatisfeita. Surgiu, assim, uma forte obsessão por si mesmo e a permanente reiteiração da necessidade de conhecer-se, conduziu a uma onipotência do "eu" que adiciona a ele dimensões narcisistas, na busca da construção de identidade acima de uma interioridade vazia. O desgaste gerado por construir-se sobre um chão falso leva as pessoas desta era a verem o verdadeiro rosto e, também, à construção de discursos vazios, gerando frustração, depressão, ansiedade e agressividade (GERGEN, 2006). É uma época nas qual grande parte da população vive obcecada por si mesma e em que muitas das construções culturais reafirmam esta centralidade. Como afirmou Vilela (2014, p. 69), "o vocabulário do self sustenta práticas culturais específicas que impedem outras formas de construção identitária". Ainda que paralelamente existam identidades diversas, em muitos cantos do globo, elas são apagadas e, por isso, não constituem níveis de significação para o sistema hegemônico.

No campo da arte de matriz ocidental, é evidente esta reiteiração do "eu" das idealistas épocas clássicas até as manifestações modernas no século XX, o dualismo como a única forma para olhar o mundo, é refletido nas comuns práticas de confronto no modernismo as quais estão baseadas na oposição da sociedade e o indivíduo como formas antagônicas as quais só conseguiam desenvolver-se, uma explorando a outra, e vice-versa (GABLIK, 1995). O desenvolvimento de psicanálises, o qual teve foco nas dinâmicas do universo individual, e os dilemas existenciais das pessoas, acrescentou a ideia do um "eu" central sendo refletido no campo das artes em movimentos como o surrealismo<sup>1</sup>, que colaborou na construção da centralidade, autossuficiência e liberdade dos seres humanos. Assim a arte indubitavelmente tem tido um lugar central dentro das metanarrativas nas que foram sustentados os discursos da modernidade, por tanto goza duma comunidade legitimadora e umas práticas de legitimação baseada na autoria, a originalidade, o talento, a maestria, todas elas altamente subjetivas y supra- avaliadas por sus próprias comunidades, as obras artísticas produzidas não só versaram sobre as dimensões do "eu", também promoveram o imaginário sobre a ideia

<sup>1</sup> André Breton, precursor do movimento surrealista, interpreta em 1916 as teorias de Sigmund Freud e expõe a psicologia surrealista: o inconsciente é a região do intelecto onde o ser humano não objetiva a realidade, mas sim forma um tudo com ela. A arte, nessa esfera, não é representação, a não ser comunicação vital direta do indivíduo com o tudo.

da genialidade dos artistas, os quais "...se viram a si mesmos como a quinta-essência do agente livre perseguindo suas próprias metas". (GABLIK, 1995, P. 11), ideias que se acentuaram através do consumo e que, ainda hoje, permeiam a arte atual através de sua autoria, ego, valor no mercado, visibilidade, etc.

A não aceitação dos vínculos sociais que acontecem nas obras, gera uma grande distância entre os artistas e seus públicos, "O discurso da subjetividade, ao manter a separação eu-outro, afirma o modelo de relacionamento entre pessoas como de causa e efeito" (VILELA, 2014, P. 69). Assim, grande parte da produção artística permanece hermética e isolada dentro dos protegidos espaços de exposição. Entretanto, ao longo da existência, os artistas se nutriram de seus contextos. Suas obras, muitas vezes de maneira invisível, estão carregadas de participação e diálogo. É difícil se imaginar o que seria de Van Gogh sem seu irmão Theo<sup>2</sup>.

Desde o olhar eurocêntrico, com a finalização da segunda guerra mundial e posterior guerra fria, uma parte do planeta devastado e esperanças diluídas em imaginários de grandeza, o "eu" se tornou saturado e as identidades múltiplas e transitórias, os antigos espaços de consenso vão se diluindo com a crescente possibilidade que tem as pessoas para entrever outras experiências e pontos de vista, os médios de comunicação e o aproveitamento dos avanços tecnológicos ampliam as vozes e interrogam nossas grandes verdades (GERGEN, 2006). Entre os anos 45 e 70, acontece a independência de uma grande quantidade de países da África e Ásia, as ideias descoloniais abrem novos horizontes para o pensamento e a ação. Assim, a conferência de Bandung<sup>3</sup> promove favorecer pôr fim ao colonialismo, como um mal que se apoiou na violação dos direitos fundamentais da humanidade. Este foi um bom cenário para perguntar pelas consequências geradas pelas colonizações, as quais se fundamentaram nos discursos modernistas de um "eu" superior sobre um outro a ser

<sup>2</sup> Vincent Willem Van Gogh foi um pintor Holandês, expoente do pós-impressionismo. É importante ressaltar que uma figura central em sua vida foi seu irmão menor Theo, negociante de arte em Paris, quem lhe deu apoio financeiro, a grande amizade entre eles está documentada nas numerosas cartas que intercambiaram desde agosto de 1872, as quais se publicaram posteriormente no livro "Cartas ao Theo".

<sup>3</sup> La Conferencia de Bandung se dio entre un grupo de estados asiáticos y africanos, cuya mayoría acababa de obtener su independencia, se llevó a cabo el 18 de abril de 1955 en Bandung, Indonesia. Su objetivo principal consistió en defender la cooperación económica y cultural afroasiática, en contra del colonialismo y el neocolonialismo. Dentro de una serie de principios acordados se encuentra el Reconocimiento de la igualdad de todas las razas y de todas las naciones, grandes y pequeñas.

intervindo, modificado e escravizado. Pensadores, ativistas, artistas, grupos sociais, etc. se posicionam numa perspectiva não moderna, tentando erradicar as ideias do um "eu" individual com características próprias, e dotado de umas propriedades mentais exclusivas (GERGEN, 2006). Neste panorama pensamentos como o decolonial tornasse fundamentais para compreender desde outras epistemes a potência dos povos colonizados e valor do conhecimento que de ali surge; estas novas possibilidades de compreensão da existência e de des-ocultamento das forças de poder atrás das estruturas nas que estamos inseridos, abre outras discussões e posicionamentos; a respeito Walter Mignolo diz que o pensamento descolonial:

(...) requer uma prática do desprendimento e do pensar fronteiriço, para legitimar assim que outros futuros mais justos e igualitários possam ser pensados e construídos além da lógica da colonialidade constitutiva da retórica da modernidade (MIGNOLO, 2010, p. III).

Neste novo cenário a percepção de um "eu" com uma verdade absoluta sobre si mesmo, o ideal dos seres humanos livres e autossuficientes colapsa e a compreensão da construção social das identidades leva a aprofundar os estudos de cada uma das áreas e disciplinas de conhecimento sobre tais questões, nesse panorama de relativismo sobre o "eu"; no campo da arte alguns artistas substituem o individualismo, auto expressão e arte pela arte, por processos de colaboração, social e práticas de contexto (HARDING, 1995), dando passagem às novas práticas artísticas, que saem da caverna do "eu" e aventuram-se na busca de relações, conexões, diálogos e colaborações; esta nova atmosfera permitiu que:

(...) um número importante de artistas renunciasse a seu status e trocassem um marco de elitismo cultural por uma vinculação de seu trabalho nas problemáticas do contexto social em que se desembrulhavam suas vidas (PALÁCIOS, 199).

Assim, como a crítica a um "eu" inventado vai ecoando, outra invenção, não menos importante é desvelada: "o outro", construção conveniente para o discurso moderno. O outro, ser periférico e marginal, foi criado pelo pensamento europeu para diferenciar o estrangeiro de suas colônias e, com isso, despojá-lo de suas riquezas e logo rechaçá-lo como imigrante (MIGNOLO, 2010, P. III). A criação do "outro" possibilita o desenvolvimento de uma estratégia para inventar-se

a si mesmo, uma vez que esse “outro” distante, ao ser moldado, salvo e limpo, é criado no imaginário coletivo para tornar real e verdadeiro o poder imperial sobre os povos invadidos. Da mesma maneira, o conceito de terceiro mundo não foi inventado por seus habitantes. Ele foi concebido no imaginário de um suposto primeiro mundo com o intuito de manter sua distância dos povos colonizados (MIGNOLO, 2010).

A categoria “outro”, neste sentido, é um conceito de dominação, construído como estratégia para concentrar o poder sobre aquele que determina quem é – ou o que é – o “outro”. No processo de colonização da América, por exemplo, a questão central girava em torno de saber se os habitantes dos povos dominados eram ou não humanos, ou racionais. Depois de feita esta catalogação, os povos americanos foram subordinando a categorias inferiores, tirando deles os traços distintivos do que se considerava humano, de modo a justificar o poder sobre os povos colonizados. O ponto de partida “se não pensa, não existe” definiu o “outro” excluindo sua condição humana e, com isso, a ideia moderna de progresso e a aplicação dos Direitos Humanos não se empregava de igual maneira para todos os seres do planeta. A partir disto, se justificou o amparo de alguns ao custo da vida de outros, uma atitude imperial que fez com que os sujeitos colonizados fossem dispensáveis (MALDONADO-TORRES, 2007).

A compreensão sobre a construção destas categorias nos abre um espaço significativo para a reflexão sobre colaboração. Isto ocorre porque o pensamento decolonial reflete mais além do par dialético “eu-outro” e propõe pensar em um cenário integrador: o cenário “das relações”. Estes questionamentos, assim, dão passagem a outras reflexões que, com o pensamento decolonial, apelam a práticas como a comunalidade, próprias de culturas ameríndias, como realidades não hegemônicas que permitem compreender nosso mundo com outro olhar e outras formas de operar nele.

Estas ideias também ressoam com as propostas do construcionismo social que expõem que, “O conhecimento sempre é relacional, co-construído e recebe significações de acordo com a experiência das pessoas” (GERGEN, 2006). Para o construcionismo social, na contemporaneidade estamos conseguindo “Passar do que ocorre dentro das pessoas ao que ocorre entre as pessoas” (GERGEN, 2006). É neste

território onde ficam em jogo nossas vidas e são construídas outras vidas possíveis. Longe de ser espaço ideal do consenso, é um território de negociação em permanente transformação. É importante não esquecer que as construções sociais enriquecem nossa vida junto com outros, mas também têm limitações (GERGEN, 2006). Apesar disso, são estas mesmas limitações as que exigem uma atitude criadora nas pessoas, como o expressa Mcnamee, “Cada vez que nos engajamos com outros e com o nosso ambiente, a possibilidade de criar sentidos novos e, assim, visões de mundo novas, está sempre presente” (GUANAES-LORENZI, 2014, P.113).

Todo processo de construção de conhecimento é relacional, esta alimentado por redes de significações sociais criadas pelas comunidades, os saberes fazem sentido nas relações as quais implicam ações que retroalimentam e dinamizam o conhecimento, em mudança permanente e infinita. Assim muitas das práticas artísticas colaborativas, conetivas, dialógicas e relacionais são um tipo de “...arte que está enraizada em um “eu” atento, que cultiva o entretecido do “eu” e o outro, sugere uma experiência fluente a qual não está delimitada pelo “eu”, mas sim se estende dentro da comunidade através de modos de empatia recíproca” (GABLIK, 1995, p. 8), muitas das práticas colaborativas não tem seu foco na lembrança do passado, ou na construção futuro seu objetivo são as relações e o diálogo no tempo presente o qual tem a possibilidade de mudar as ideias que temos sobre nosso passado e futuro, poderíamos dizer que funcionam como possíveis portas para a permanente recriação do que imaginamos que somos e do nosso papel relacional no mundo que habitamos.

O princípio das práticas colaborativas que se instala na relação entre um “eu” um “outro”, apresenta direta o indiretamente uma forte crítica ao “eu” criador como o centro da obra artística, por isso é importante pensar as reflexões sobre a construção do “eu” e a ideia do “outro”. O construcionismo social, referindo-se ao pensamento ocidental, diz que “Hoje estão ameaçadas todas as premissas tradicionais sobre a natureza de identidade do ser humano” (GERGEN, 2006, p. 12), são muitos os fatores que estão levado nós a transitar da ideia de um “eu” individual com unas emociones, princípios, opiniões, gostos, pensamentos, etc. próprios herdeiros de uma determinada história imodificável; a uma concepção da existência de esse “eu”

determinada por o conjunto de relações e transformações feitas no mundo social, sempre acompanhadas de outros. Nesse sentido uma das discussões mais centrais, nas propostas do construcionismo social, se refere às ideias que temos sobre nós mesmos, pois, “O discurso construcionista social não considera que temos uma personalidade central, nuclear e coerente” (VILELA, 2014, p. 83). Nesta perspectiva, acredita-se que não se pode atribuir características particulares e específicas às pessoas, pois a dimensão humana está construída socialmente e damos sentido ao que somos de acordo a nossas relações (GERGEN, 2006).

Levando na conta que as práticas colaborativas, dialógicas, contextuais, comunitárias, etc., das que falamos, encarnam este novo espírito. É importante perguntar-se, qual es o outro do que falam estas práticas? O que coisas relacionam? para que o para quem colaboram? Temos aqui o ponto crítico destas propostas, e é que grande quantidade destas práticas ainda tem o foco no “eu-outro”, o centro continua sendo o artista que estabelece umas relações com “outro”, além dele, um estranho com o qual fazem relações muitas vezes de tipo pedagógico, a o respeito Kester fala das práticas de contexto nos Estados Unidos como apoiadas por diferentes políticas governamentais, foram processos evangelizadores estéticos, feitos desde uma perspectiva moral do neoliberalismo (Kester, 2004). Nestes cenários o “outro” precisa do conhecimento especializado dos artistas, o excluído que tornasse visível só pela ação artística, prevalecendo as hierarquias e as exclusões. São contextos herdeiros das lógicas coloniais, onde é preciso o “outro” para diferenciar-se dele. A abertura feita por ditas práticas copia os discursos descoloniais mas usa eles para continuar aprofundando no projeto colonizador; estes processos geralmente tem sido financiados por instituições, as quais tem estruturas hierarquizadas e exige deles visibilidade, resultados e centralidade dos artistas; convertendo-se em processos dialógicos sim escuta, que antecipa os desejos do “outro”, apagando seu conhecimento para reclamar o direito de lhe representar, a respeito Palacios afirma que “Una errónea interpretación das identidades, ideias, historias, narrativas e demais podem levarmos a instrumentalização dos grupos com os quais trabalhamos” (PALACIOS, 2009, p. 208).

Por estas razões é crucial compreender o lugar de onde olhamos,

dialogamos e interagimos, visto que, longe de uma compreensão instrumental e estatística das comunidades com as quais falamos, deve haver um entendimento das dimensões políticas de nossos contextos e das nossas neles. Dito de outra forma, não se trata de evitar o rastro colonial. Ao contrário, trata-se de entender como ele está instalado em nossa existência e de que maneira define nossas decisões e ações. Ou seja, não podemos nos despojar de nossas heranças históricas, mas devemos tomar uma atitude frente a elas. Um exemplo disso é que os povos colonizados herdaram as línguas europeias, o português, o espanhol, o francês e o inglês e têm a mesma gramática que a Europa. Entretanto nossa sensibilidade responde a um mundo diferente (MIGNOLO, 2010), a uma história montada com outras vozes, pois falamos com línguas que são memórias de outras vidas; na nossa pele se alojam outras cores; em nossos ouvidos ressoam sons de pássaros que só cantavam para nós.





*Puede ser que haya otro mundo dentro de este, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix (CORTÁZAR, 208, p. 540)*

Parece que o profundo desdém da vida produzido na solidão que às vezes nos invade é o que nos leva a juntarmos, a ir ao encontro de outros, a desejar participar de algum tipo de comunidade. Ao longo destes anos realizando processos coletivos, tive curiosidade de compreender o que procuramos nestes encontros e o que, sem estar de maneira evidente na superfície de cada um, parece urgente e inadiável. A partir desses processos, passou a flutuar uma sensação de que além da necessidade de construir um tecido coletivo, está a urgência de ser/existir. Assim, possivelmente o problema concreto não é a solidão, mas sim este iminente desvanecimento de nossa presença no mundo.

Paradoxalmente, e quase de maneira oposta, é comum que a ideia de comunidade, geralmente idealizada, passe por cima das individualidades específicas que formam qualquer grupo e das nuances particulares de cada um dos indivíduos, fundamentais para a existência de uma comunidade. Vivemos em um cenário de individualidade globalizada. Deste modo, globalmente se impõem regimes para nossos corpos, formas de habitar o espaço e formas de vida. Individualmente cada ser humano se debate em resolver sua própria existência em limites restritos de possibilidades. É justamente nessa ação de tornar invisível que o desejo de ser alguém se vê limitado pelo olhar com que idealmente homogeneizamos um grupo, olhando para ele como um coletivo sincrônico, que se nutre conjuntamente em harmonia, sem precaver-se de que as diacronias, fraturas e diferenças fazem parte da comunidade. O sociólogo alemão Norbert Elías encontra ambiguidades na expressão comunidade, entre outras coisas porque se opõe à ideia de indivíduo. Contudo, indivíduo e comunidade são dois termos em co-dependência exata, uma vez que o primeiro alimenta o segundo, tanto quanto a sociedade alimenta-se de indivíduos. Geralmente não há um projeto social claro nas intenções individuais e cada indivíduo é substituível, entretanto, é pela ação dos indivíduos

que existem as transformações sociais (ELIAS, 1994).

Existem muitas definições sobre o que é comunidade formadas por disciplinas que contemplam o conceito dentro de seus objetos de estudo. A sociologia, a geografia, a história, a psicologia social e a antropologia são exemplos de áreas de concentração que tratam sobre o tema. Algumas delas definem comunidade como um grupo geograficamente localizado, regido por instituições com problemas coletivos. Outras visões, no entanto, como a do pesquisador galês Raymond Williams, formulam que uma comunidade se concebe a partir do conjunto de significados e intenções compartilhadas que nascem de suas práticas cotidianas (WILLIAMS, 2015). Este olhar permite uma aproximação da compreensão das comunidades a partir de outros ângulos, entendendo-a através de suas práticas, relações sociais, hábitos, tipos de trabalho, gostos, etc.

Embora estas definições assinalem rotas para o conhecimento dos grupos humanos, o uso que damos à palavra comunidade está carregado de ilusões, suposições de uma vida feliz em harmonia coletiva, ante condições cada vez mais precárias da vida no planeta. Estas ilusões fazem com que o significado da vida em comunidade torne-se um assunto ao mesmo tempo decisivo e incerto, de forma que a comunidade passa a ser, no imaginário, o que em outras épocas entendia-se como paraíso perdido (WILLIAMS, 1997). Tendo isto em vista, podemos considerar que “comunidade é ou tipo de mundo que não está, lamentavelmente, a nosso alcance, mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir” (BAUMAN, 2003, p. 9). Em condições de incerteza, a comunidade real apresenta uma possibilidade de segurança e amparo exigindo lealdade e incondicionalidade, o que resulta, necessariamente, em um sacrifício de nossa própria liberdade, diluindo as possibilidades de agir de maneira individual. A tensão entre o individual e o coletivo, com isso, é constante, nos levando a transitar permanentemente entre o sonho ideal de uma comunidade que nos receba e proteja, mas ao mesmo tempo rechaçando parte do que somos e nos exigindo uma militância nela. O mesmo sonho nos subjuga em um jogo permanente, uma vez que “sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la” (BAUMAN, 2003, p. 11).

A ideia de comunidade tem sido usada historicamente como um mecanismo que apaga quantidades de diferenças, tensões e quebres nos grupos de pessoas. O filósofo polonês Zygmunt Bauman defende que o capitalismo moderno tem substituído uma comunidade fundamentada na tradição por uma comunidade artificialmente construída (BAUMAN, 2003). São construções comunitárias que nascem e se diluem permanentemente, e podem ser grupos de pessoas que ocupam o mesmo espaço físico, ou no caso das práticas artísticas comunidades criadas para a realização dos projetos artísticos, pessoas com interesses comuns, etc. (PALACIOS, 2007); nestas comunidades im-permanentes constantemente ecoa o “eu” que ainda se resiste a desaparecer. Neste panorama a tarefa das pessoas envolvidas nos processos colaborativos, requer dum olhar crítico para suas próprias posturas, dum pesquisa muito profunda sobre as propostas e os contextos ao ser desenvolvidas e dum compromisso ético além dos lineamentos institucionais.

Dentro de um mundo cambiante, a noção de comunidade tem diversos significados. Em alguns lugares esta noção é tida como diretriz de estado; em outros contextos, como o colombiano, pode ser entendida como uma prática de resistência. A permanente transformação da existência faz com que se criem comunidades novas e plurais, que enfrentam não só as mudanças do mundo, como também o caos em movimento que gera rupturas constantes, e com estas, formam-se comunidades efêmeras que nascem para enfrentar as vicissitudes do mundo contemporâneo. Assim, passou a ser mais difícil de encontrar as comunidades na vida real, de maneira que o termo começou a se tornar vazio e foi substituído por uma identidade que exige aparecer e ser diferente. Contudo, a partir dessa individualidade, surgiram a ansiedade e a solidão e, para superar isso, surgiu, também, a necessidade de identificação com outros, sempre tendo como referente o eco da comunidade (BAUMAN, 2003), constituindo-se, assim, comunidades aparentemente sólidas, cujo tempo é tão fugaz como um gol.

Cada vez mais, esquecemo-nos de que somos seres humanos heterogêneos circulando por lugares diferentes, em uma grande multidão de estranhos em permanente mudança. Passamos a ter experiências sensoriais cada vez mais empobrecidas, tentando nos normalizar, de forma quase automatizada, aos ideais das comunidades para as quais os "outros" são corpos extraviados, errados, desencaminhados, diferentes, enfermos, desumanizados que devem ser expulsos às fronteiras dos espaços, na suposta busca por comunidades saudáveis e prósperas.

### 3.1. EXPERIÊNCIA NA COMUNIDADE

Diante estas realidades que assediam-nos, muitos artistas optam por focarem-se nas poéticas das práticas dos humanos em relação. Entretanto, frequentemente acessamos este território com ideias pré-concebidas de que as comunidades são cognoscíveis (WILLIAMS, 1997). A partir de então, passamos a oferecer soluções de antemão para o que imaginamos que acontece nesses lugares, sem nos precaver de que acessamos os territórios tendo, previamente, um olhar moderno/colonial. Este olhar, que nasce da subjetividade individual separada da subjetividade coletiva, isola o artístico, liberando-o de responsabilidades éticas (VALENCIA CARDONA, 2015). Como efeito disso:

(...) o sentido e o valor estético são o resultado da desagregação de forma e função, da desagregação de realidade ontológica do objeto e seus usos, com o resultado lógico da desarticulação da prática estética da totalidade da vida social (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 82).

Com isso, muitas das práticas que incluem a experiência da comunidade mantêm a separação entre a subjetividade do artista e a da comunidade que terá que corrigir ou transformar. Neste sentido, os processos desenvolvidos convertem-se em projetos nos quais os artistas assumem o papel de salvadores de uma humanidade em crise, desconhecendo as potências e poderes dispersos e invisíveis que possuem as comunidades às quais acessam.

As últimas décadas se caracterizaram pela emergência de comunidades diversas não hegemônicas, como o movimento negro, os

coletivos feministas, a comunidade LGBTBI, os grupos de imigrantes, o de indígenas, as organizações de sem teto, as associações de vítimas, etc. Esta grande afluência de novas comunidades implicou em uma importante presença da arte como visibilizadora e reivindicadora de suas causas, e também como um mecanismo que tem usado estes cenários em busca de material para destacar a sensibilidade individual dos artistas e posicioná-los dentro dos sistemas artísticos hegemônicos. Assim, é significativo questionar os benefícios ou impactos reais das práticas artísticas colaborativas, sobretudo quando se leva em conta que muitas delas têm contribuições de dinheiro público (PALACIOS, 2009).

Observando este panorama, é fundamental considerar estas observações e situar-se sempre numa atitude crítica frente ao próprio trabalho. É necessário, ainda, compreender que as práticas artísticas que envolvem comunidades são ainda territórios em construção bastante dinâmicos os quais requerem posturas éticas muito sólidas e em permanente disposição de observação sobre a própria prática. Deste modo,

(...) este tipo de processo tem mais possibilidades de constituir-se como um interlocutor sólido para o artista e garantir desta maneira um projeto artístico construído sobre um diálogo bidirecional real e afastado de incompreensões, mistificações ou instrumentalização (PALACIOS, 2009, p. 208).

Tendo isto em vista, quando desenvolvemos este tipo de processos, é preciso tomar distância de um olhar pré-fabricado, de uma atitude que dirige, aprova e pretende multiplicar-se através das pessoas que constituem as comunidades. É preciso superar a ideia sobre a comunidade como algo estável, com sujeitos coletivos únicos e questionar os estereótipos que subjazem em nosso olhar sobre as comunidades.

Neste sentido, empreender a tarefa de desarticular nas nossas ações da postura colonial é um passo necessário para abordar as práticas com comunidades. Uma atitude emancipada da matriz hegemônica que corresponda às dinâmicas contextuais e que veem no diálogo a entrada para as poéticas humanas ampliadas ao território da vida. Além disso, é relevante decodificar o ponto de vista privilegiado para acessar um olhar ético em sintonia com o ser/fazer coletivo, apoiado em ações sem hierarquias nem controles de nenhum

membro do grupo. Isso deve ser feito com vistas a acessar estes territórios, onde o essencial está na “dinâmica social de circulação de imaginários e sensibilidades dos povos” (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 95).

A experiência que tive com este tipo de processo faz-me pensar que existe uma particularidade na maneira como abordamos estas práticas em um contexto específico como o da Colômbia que habito. Trato sobre esta questão porque existem milhares de versões desta terra emanadas da forma em que cada um experimenta o território. Na Colômbia sobre a qual me refiro, os processos colaborativos se dão espontaneamente. São uma expressão da cultura, de forma que aprendemo-los desde nossa infância e eles fazem parte da cotidianidade. Paradoxalmente, apesar de ser um país com um alto índice de violência, conseguiu desenvolver contramedidas a essa realidade apoiadas na solidariedade e no cuidado. Assim, são justamente destes saberes dispersos em pequenas ações humanas de que se nutre um processo colaborativo.

### 3.2. SISTEMAS COMUNAIS

Algumas comunidades originárias da América têm muito para contribuir em relação à compreensão de uma vida desindividualizada cujo norte está em cada membro da comunidade. Para muitos povos dessa região, comunal coletividade tem sido possivelmente um dos mecanismos mais eficazes para enfrentar séculos de subjugação, exploração, marginalização, homicídio cultural e extermínio. Nestes sistemas, a assembleia é a máxima autoridade e nela participam todos sem distinção de sexo ou do tipo de trabalho desempenhado. A eleição de seus representantes está apoiada no prestígio conseguido pelo desempenho que se no trabalho em harmonia com todos os espaços da vida. Os cargos de representação não são remunerados, sendo, com isso, um tipo de serviço à comunidade e, embora esta organização política se encaixe na do Estado-nação, ela tem autonomia na escolha de seus representantes. A terra é sagrada e coletiva: é considerada como a mãe para estes grupos. O que é individual é o trabalho que se faz sobre ela (MARTÍNEZ LUNA, 2009). O sistema comunal, nesta perspectiva, é uma proposta alternativa e de

resistência ao mundo capitalista. Isto porque diferente das sociedades modernas, no mundo comunal os campos político, econômico e cultural funcionam como um único sistema que relaciona o privado e o público (PATZI PACO, 2009). Com isso, um dos maiores desafios da vida comunal é a autodeterminação, a qual só é possível através de uma identidade comunitária que é a força dos povos originários (MARTINEZ LUNA, 2009).

Existem diversos sistemas de base comunitária vividos pelos povos originários da América, não só por conta da proximidade geográfica, mas também porque muitas de suas práticas ainda subjazem na nossa realidade cotidiana. Nesse sentido, para a prática artística contemporânea na América Latina apoiada nas comunidades, as experiências mais imediatas, sem dúvida, têm muito mais a contribuir do que um olhar ocidental que pretende olhar o coletivo a partir do ponto de vista da individualidade.

### 3.3. POÉTICAS COMUNITÁRIAS

Na atualidade, o olhar para o poder do comunitário converteu-se em um tema recorrente em diferentes disciplinas acadêmicas. Entretanto, é comum que muitas delas funcionem como uma espécie de salva-vidas para as ideias de um mundo globalizado. O problema aqui tem por base o pensamento de uma ordem moderna global que cobre cada canto do planeta. É um raciocínio de matriz eurocêntrica emanada de centros hegemônicos de poder (ESCOBAR, 2003) que não contempla outro tipo de ordenamentos e desconhece as lógicas, práticas, sensibilidades, saberes de outras culturas que, embora tenham sido afetadas pela modernidade, não necessariamente operam com esta ótica. Neste ponto, é importante diferenciar um olhar que entende os processos comunitários, a colaboração e o cuidado como a saída para uma crise planetária produzida pela modernidade, das práticas comunitárias e comunais de resistência de muitos dos povos que padeceram com a modernidade em sua forma colonial.

Esta diferença é fundamental quando empreendemos um processo artístico com comunidades, pois é radicalmente diferente olhar para uma comunidade como a concebia Zigmund Bauman. Isto porque, segundo ele

Se vier a existir uma comunidade no mundo dos indivíduos, só poderá ser (E precisa sê-lo) uma comunidade tecida em conjunto a partir de compartilhamento e do cuidado mútuo; uma comunidade de interesse e responsabilidade em relação aos direitos de sermos humanos e igual capacidade de agirmos em defesa desses direitos (BAUMAN, 2003, p. 134).

Assim, é significativo considerar uma comunidade pensada para fazer frente ao colapso de um mundo individualizado que, há algumas décadas, começou a evidenciar seus efeitos especialmente e de maneira profunda nos chamados países desenvolvidos. Por isso há a necessidade da arte ocidental de produzir poéticas para fazer frente a esta crise. Contudo, para o lugar de enunciação do qual falo, a modernidade foi imposta através de uma colonização violenta – não foi o projeto nem o sonho dos habitantes destas terras. A América Latina, deste modo, se constituiu deslocada da modernidade, produzindo acadêmicos, artistas e estadistas latino-americanos que tentaram se adaptar ao padrão promovido pela colônia. Nesse sentido, a modernidade se configurou como um ideal a alcançar e não como um projeto da colonialidade do poder (MIGNOLO, 2003). Neste cenário, os sistemas comunitários, a colaboração, o cuidado e a solidariedade são práticas de resistência frente a estes regimes totalitários e globalizantes. Assim, empreender a tarefa das práticas artísticas de promover um olhar não colonial implica em promover, também, uma clareza profunda do olhar coletivo para as práticas comunitárias.

O trânsito por caminhos não coloniais precisa de um “olhar limpo” como o que foi definido pelo pesquisador Mario Valencia Cardona (2015), ao se referir a uma vida social mediada por valores comunitários, composta por sujeitos coletivos, com predomínio das subjetividades coletivas. Mais do que isso, é importante fazer uma abertura para a possibilidade de pensar outros mundos, conhecer de “outros modos”, construir novos espaços para gerar o conhecimento, questionando as origens espaciais e temporais da modernidade para construir mundos locais e alternativos (ESCOBAR, 2003).

Porém, todas estas observações são feitas com o propósito de aprofundar o compromisso que temos quando abordamos um processo colaborativo, não só a aplicação das práticas com métodos colaborativos é suficiente para reestruturar nossos hábitos individualizados. “Precisamos cultivar o eu relacional e compassivo tão conse-

quentemente como cultivamos, em compridos anos de pensamento abstrato, a mente estruturada para a neutralidade científica e estética” (GABLIK, 1995, p. 11). A mudança do paradigma da individualidade requer um complexo e profundo processo, que vai do mudar nosso foco sobre o que acontece dentro de nós para o que acontece entre nós.

A tarefa ainda está por ser feita, as práticas artísticas que promovem colaborações e relações longe de estar em crise tem um amplo horizonte de ação, porque de facto tem sobre seus ombros a responsabilidade do trabalho desde os universos de sentido da humanidade, único lugar possível para o início da mudança do paradigma. Ir além da ideia de que qualquer tipo de conexão, relação a colaboração feita na arte é automaticamente uma grande aportação e focarmos nas ações com perspectiva ecolaboradora com uma profunda ética das relações para a construção de sentidos mais acordes com a nossa atual existência.

Indubitavelmente, todas estas palavras precisam de um lugar para ser. A sensação de inexistência que assinei no início deste texto e a história da invisibilidade têm seu reverso. Nossa existência tem duas histórias paralelas: a que circula na superfície, filha do drama contemporâneo e outra que quase sempre está oculta, filha da história perdida que resiste a desaparecer. Esta dupla condição é nosso lugar e é a partir daí que nossos olhos percebem um espectro possivelmente ampliado da paisagem. Iniciado o trânsito, o deslocamento tende a ser doloroso, pois desaprender a própria existência nos deixa vulneráveis. É no fio da fragilidade, contudo, que nascem outras poéticas, sem medo do fracasso, uma vez que já não há troféus, ou padrões a se copiar porque já não há mais modelos. Estas novas práticas, portanto, são as que nascem de dentro. Elas são os conhecimentos disseminados na cotidianidade, são as poéticas das comunidades falando através de muitas vozes. Elas emergem das realidades contendo todo seu desequilíbrio, sua heterogeneidade, sua falta de pureza. Estas práticas são o que somos, procurando compreender que é isso o que somos.



Toda criação artística necessita de colaboração. Até a mais simples proposta requer algum tipo de cooperação e, apesar de a participação geralmente ser invisibilizada nos objetos artísticos, ela é frequentemente convertida no material das práticas artísticas colaborativas. Este tipo de prática se apresenta como a queda de um pano de fundo que cobria os objetos artísticos, pois representa o desvelamento de toda a participação que ocorre por detrás das imagens. Isso é, portanto, o que coloca em xeque o modelo do artista único, padrão da arte hegemônica ocidental, expondo as complexas tramas de colaboração nas quais se baseiam as obras.

Pensamentos, opiniões, ideias, mãos, intenções, trabalho e conexões são formas variadas de interação humana que saem à superfície neste tipo de trabalhos. O material destas obras é, deste modo, como um cristal que deixa ver o vigaamento social que estrutura as obras artísticas. Considerando estas ideias é imprescindível traçar um breve percurso por alguns movimentos definidos dentro do discurso artístico hegemônico, como: artes conectivas, artes relacionais, práticas colaborativas, arte com comunidade, práticas dialógicas, etc. Entretanto, devemos esclarecer que existe uma grande dificuldade para definir cada uma destas práticas e, possivelmente, definir não seja a melhor estratégia para a compreensão deste universo de atividades do campo artístico, tão ricas como complexas. Dada sua amplitude, muitas destas práticas se bifurcam, outras se mesclam, outras se transformam: por sua natureza dinâmica acontece que, no momento de serem definidas, já são outras. Não obstante, é possível abordar alguns aspectos dentro do contexto histórico que nos ajudem a entender o porquê da aparição destas novas práticas.

A modernidade, um período histórico em que "(...) as metanarrativas tendem a se instituir como "o melhor modo de pensar" e como "a compreensão mais verdadeira da realidade" (GUANAES- LORENZI, MOSCHETA, CORRADI- WEBSTER, VILELA E SOUZA, 2014, p.33), suscitou uma grande quantidade de reflexões críticas. Isto, unido a um início de século convulsionado por guerras, é, entre outras muitas situações, cenário para a emergência de projetos como a democratização da arte, que foi tanto ambicioso, como político. No espaço acadêmico, encontramos contribuições de instituições dedicadas à formação em



artes, como a Bauhaus<sup>4</sup>, que se geraram a partir de perguntas sobre a relação arte-sociedade e propostas para diminuir a distância entre artesãos e artistas, de forma que se propunha retornar ao trabalho manual para liberar-se da arrogância que dividia, em classes sociais, os artesãos dos artistas.

Nos anos 1950 do século XX, a arte, vista como uma ferramenta para a formação humana, é abordada por pedagogos, como John Dewey (2010) com a proposta de uma arte para a vida, em que se tenta estabelecer uma educação que contenha a arte como disciplina essencial para o desenvolvimento dos seres humanos, afirmando que toda atividade prática contém dimensões estéticas. Herbert Read (1995), outro pedagogo a tratar sobre o tema, expõe que a função mais importante da educação é a psicologia, a educação estética ou educação dos sentidos para a conservação e coordenação de todos os modos de percepção e sensações. De outro lado, Paulo Freire, na América Latina, propôs uma pedagogia resistente, crítica e participativa, convidando a viver uma educação como uma obra de arte, onde o educador é um artista que refaz a existência redesenhando, repintando, recantando e redançando o mundo (CÁTEDRA PAULO FREIRE ITESO, 2000).

Nos anos 1960, emergem práticas artísticas que, basicamente, se apoiam em duas ideias principais: a primeira, que deve-se procurar o significado da arte no contexto no qual estão inscritas as obras e deixar seu enfoque nos objetos denominados artísticos; e, em segundo lugar, a necessidade de criar uma nova relação do processo artístico com os espectadores (PALACIOS, 2009). Os artistas contribuem com fortes mudanças, tanto em suas práticas, como em seus produtos. É o caso de Joseph Beuys, que expôs que todo ser humano é um artista e propunha uma arte na existência como cenário de transformação humana. O grupo Fluxus<sup>5</sup>, do qual Beuys fazia parte, assim como a

4 Staatliche Bauhaus (Casa da Construção Estatal), a Bauhaus, foi uma escola de artesanato, desenho e arte fundada em 1919 por Walter Gropius em Weimar (Alemanha) e fechada pelo Partido Nazista. Suas propostas partiram da ideia de uma reforma dos ensinamentos artísticos como ponto de partida para uma transformação da sociedade burguesa da época. Entre suas propostas, está a de que os escultores, arquitetos e pintores retornassem ao trabalho manual e iniciassem um novo grupo, que rompesse a barreira entre artesãos e artistas com o propósito de se liberar da divisão entre classes sociais.

5 Fluxus (fluxo) é um movimento artístico das artes, música e literatura. Destacou-se nas décadas dos sessenta e setenta do século XX. Declarou-se contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e se proclamou a si mesmo como um movimento artístico sociológico. Pretendeu fazer um uso distinto dos canais oficiais da arte procurando a interdisciplinaridade e a adoção de meios e materiais procedentes de diferentes campos. A linguagem não é o fim, a não ser o meio para uma noção renovada da arte, entendida como arte total.

crescente aparição de *happenings*<sup>6</sup>, *performances*<sup>7</sup> e intervenções, fizeram do cenário artístico um espaço de diálogo com seus públicos, que tirou a barreira entre artista individual e um público observador.

Neste percurso temporal, em meio a sociedade, cresce para o mundo chamado desenvolvido, uma profunda desconfiança sobre os mitos que fundamentam a modernidade e uma revisão sobre utopias, que desenharam um mundo melhor, converteram-se em desgosto e medo, em angústias profundas que impregnaram, cada vez mais, a vida humana. Esta outra dimensão de mundo dá passagem ao momento histórico que o filósofo francês Jean-François Lyotard (1987) denominou de pós-modernidade: a não aceitação das narrativas que atuam com verdades universais legitimando práticas do poder. De acordo com Lyotard, os intelectuais pós-modernos deveriam procurar diferentes modos de comunicação e compreensão, fazendo resistência consciente às narrativas dominantes, incluindo o dissenso como espaço central nesta tarefa.

Neste cenário, muitos artistas fizeram uma mudança para focarem-se na arte como ferramenta fundamental para a transformação social (PALACIOS, 2009): o questionamento do objeto artístico como elemento problemático, dada sua relação tangível com o mercado; a crítica frente ao imaginário de um artista "gênio" que se isola, cada vez mais, da realidade que lhe circunda; bem como, as fortes discussões em torno das ideias da "arte pela arte", como princípio do sistema de mercado artístico. Nessa paisagem, nasce uma série de propostas, que se articulam com as diferentes comunidades nas quais as obras crescem e que questionam, da prática, a ideia de um espectador contemplativo. Algumas práticas artísticas, abandonam a segurança e certeza do cubo branco (Galeria de arte) e se lançam ao dinamismo da vida, sendo o processo, as ações humanas, as relações, os sentimentos, os sonhos, etc., o novo material que daria vida

6 Happening (acontecimento, ocorrência, sucesso) é toda experiência que parte de uma provocação, participação, improvisação. Origina-se na década de 1950 e é uma manifestação artística multidisciplinar. O happening artístico foi uma tentativa de produzir uma obra de arte que contasse com a participação dos «espectadores» (abandonando, assim, sua posição de sujeitos passivos e para que se liberassem através da expressão emotiva e a representação coletiva). Pretende a participação espontânea do público e, por isso, está acostumado a ser efêmero. Por este motivo, os happenings são apresentados em lugares públicos, irrompendo na cotidianidade.

7 Performance é um anglicismo que provém do verbo to perform que significa fundamentalmente: representar, interpretar, atuar. Na década dos 1960 se difundiu e evoluiu como Performance Art. Os artistas utilizam seu próprio corpo como suporte e como a própria obra. Exploraram as capacidades do corpo e suas ações se apresentaram como obras efêmeras que necessitam fotografia e vídeo para seu registro.



às obras artísticas. A este respeito, nas práticas artísticas, Moscheta disse que a pós-modernidade está interessada no efeito de sua proposta, e não nas coisas que tais práticas podem significar, "seu método de trabalho não segue prescrições controladas e racionalizadas, mas emerge do diálogo com os contextos de investigação dos quais se ocupa" (GUANAES-LORENZI, MOSCHETA, CORRADI-WEBSTER, VILELA E SOUZA, 2014, p.36).

Os efeitos produzidos por este tipo de obras artísticas, mais à frente do êxtase contemplativo dos espectadores, seriam algo como a sutil transformação que ocorre em uma alma humana quando é tocada, ou a invisível metamorfose de uma sociedade quando é movimentado por novas formas de relação. Nessa direção, esta nova e intangível arte não produziria típicos objetos avaliáveis e quantificáveis. As novas obras artísticas seriam tão indetermináveis como a infinidade de transformações que se produziram em cada um dos humanos que fossem alcançados por estes projetos. Estas obras transcendem seus níveis de objetos de consumo e os artistas e intelectuais se localizam em relações horizontais, onde a autoria se apaga para abrir a porta da participação, dando passagem a um "(...) pesquisador-artista que assume seu lugar e interesse, e uma pesquisa-obra que expõe sua contingência e incompletude" (GUANAES-LORENZI, MOSCHETA, CORRADI-WEBSTER, VILELA E SOUZA, 2014, p.36).

A relação arte e comunidade ocorre de diferentes maneiras, por exemplo: comunidades que colaboram com o processo de elaboração de obras artísticas a partir de propostas próprias dos artistas; comunidades de lugar em que participam e são consultadas para a instalação de obras artísticas dentro de seu entorno espacial; grupos que configuram-se para a realização de projetos artísticos; comunidades que procuram fortalecer-se ou abordar seus problemas através de projetos artísticos; grupos ativistas que usam o discurso artístico como ferramenta comunicativa e de diálogo em torno de uma causa específica, etc. Poderia-se dizer que cada grupo ou comunidade tem características muito particulares e que as práticas artísticas se configuram de formas múltiplas, ampliando, cada vez mais, a gama de possibilidades destas interações. São obras que se localizam mais no campo da ação que nos objetos, por essa razão, chamam-se de práticas artísticas. O papel do público ou espectador deste novo tipo de

trabalho é transformador e o diálogo se torna direto e participativo. Nesse sentido, "(...) nos vemos menos contemplativos e mais participantes, menos espectadores e mais co-autores das obras. Se essas mesmas obras, parecem se tornar cada vez menos completas e autoexplicativas, nós, complementariamente, nos tornamos cada vez mais responsáveis por seu sentido" (GUANAES-LORENZI, MOSCHETA, CORRADI-WEBSTER, VILELA E SOUZA, 2014, p.28).

Falarei de algumas definições teóricas que foram desenvolvidas por diversos pensadores para aproximar-se um pouco destas práticas, tendo em conta que não seriam as únicas, que tem um olhar eurocentrado e que, possivelmente, ainda fique por fora uma quantidade muito rica de novas formas da arte que, embora estejam fluindo pela vida, não estão documentadas.

Iniciemos com as estéticas relacionais. As práticas artísticas que apontam à participação coletiva, bem como à geração de laços e redes, foram definidas pelo filósofo francês Nicolás Bourriaud como estéticas relacionais, sendo elas um "conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social (...)" (BOURRIAUD, 2006, p. 142). Embora as artes historicamente tenham tido um caráter relacional, dado que complementam seu sentido na interação social gerando laços que preexistem historicamente e que nos conectam com séculos de existência, é a arte relacional que toma as mesmas relações como material de sua proposta, propondo-se como um interstício social que produz relações entre as pessoas e o mundo (BOURRIAUD, 2006). As práticas relacionais dirigem seus trabalhos dentro da esfera das relações humanas e seu contexto social, criando e problematizando, em lugar de concentrar-se nos objetos artísticos, parecendo superar, assim, o problema da inserção no modelo mercantil. Dentro deste marco, são incluídos os trabalhos que utilizam plataformas virtuais como potenciais geradores de novas relações que cobraram uma grande visibilidade no campo artístico, concentrando-se nas relações como matéria prima das obras. Entretanto, além da atividade artística respaldada por instituições no transcorrer da vida cotidiana, as estéticas relacionais produzem, por artistas ou não artistas, situações que fazem emergir novas formas de nos relacionarmos. A magnitude de sucessos que compõem nossas vidas e que são transfor-

madores da existência nos fazem ver que "(...) a utopia se vive hoje na subjetividade do cotidiano, no tempo real dos experimentos concretos e deliberadamente fragmentários" (BOURRIAUD, 2006, p. 54), e são as relações as que conectam, cada vez mais, o que conhecemos como arte com as práticas humanas na cotidianidade.

Também existe uma necessidade dos artistas de se afastarem das galerias e dos museus porque estes são espaços formais e definidos, limitantes da criatividade. Nessa busca, emolduram-se as artes contextuais. O crítico de arte francesa, Paul Ardenne se refere à arte contextual como uma arte do acontecimento, diferenciando-se das formas convencionais da arte. Nesse sentido, estas práticas se distanciam da possibilidade do simulacro, da descrição figurativa, das aparências, enfim, de elementos característicos da arte tradicional. Há uma relação direta entre a obra artística e a realidade, visto que "(...) a obra é a inserção direta na malha do mundo concreto..." (ARDENNE, 2006, p. 11). O artista, em vez de representar, escolhe a realidade para apoderar-se dela. O trabalho do artista se converte no universo em si: de uma vez social, político e econômico (ARDENNE, 2006).

Estas práticas artísticas optam por um distanciamento dos cenários tradicionalmente usados para circular e exibir peças artísticas, tentando gerar uma relação nova do artista com o mundo. Neste caso, os artistas se transformam em agentes produtores de acontecimentos. Ardenne (2006, p. 15) define as práticas artísticas contextuais como: "(...) todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de 'tecer com' a realidade". O artista aqui se expõe como um ser em proximidade com seu entorno e rechaça os objetos de contemplação estética. Ele centra-se no processo e faz um convite a todos que participem ou dialoguem com ele, a serem artistas criadores de mundos. Nesse sentido, também existe, de fundo, uma proposta a que se replantem os critérios históricos do estético. O artista mais que um criador é um ativador de circunstâncias "a obra autêntica, na verdade, é o 'obrado' e seu tempo real, não a eternidade possível de sua exposição, a não ser o momento de sua elaboração" (ARDENNE, 2006, p. 37).

Estas práticas são focadas em uma arte que possa quebrar as barreiras entre criação e percepção da obra, procurando uma relação mais próxima entre o artista e seu público. Neste sentido, apa-

rece uma concepção nova do que se definiu historicamente como artista. Entretanto, existem algumas críticas que apontam a um medo de que o artista se confunda com sua obra e desapareça no tecido social (ARDENNE, 2006, p. 17). A arte contextual procura revisar e reavaliar as noções que construímos sobre o que é a sociedade e as formas que temos de operar nela; pretende ir além da ideia abstrata de sociedade e busca atuar nela. Por outro lado, este tipo de práticas pretende gerar um diálogo entre iguais, assim como modificar a vida social, contribuindo ao melhoramento de nossa forma de habitar o planeta, desmascarando convenções e colocando o papel dos artistas em seus papéis de cidadãos. É uma estética comunicativa que lê cada sociedade como um texto e tenta redefinir a noção de sociedade (ARDENNE, 2006).

Além disso, existem, ainda, as práticas dialógicas. O historiador da arte americana Grant Kester usou este termo, "práticas dialógicas" para se referir ao desenvolvimento de um tipo de ações comuns que deixa de considerar que as diferentes comunidades estão constituídas a partir de fragmentações identitárias. Neste contexto, se referem a estas práticas como espaços de diálogo que se iriam definindo pelos participantes "por cima ou além de seus papéis e identidades particulares" (KESTER, 2004, p. 155).

Estes espaços de colaboração são territórios nos quais ocorrem interações entre diferenças culturais e identitárias, capazes de gerar novas estruturas dialógicas. São corpos de diálogo não necessariamente globais que tampouco visam a perdurar e, em muitas ocasiões, não ocorrem. Entretanto os participantes reconhecem que pretendem conseguir uma consonância e dialogam para que seja possível. Nesse sentido, poder-se-ia definir o espaço estético neste tipo de projetos a partir, justamente, do poder de gerar novas formas discursivas além da experiência individual e das subjetividades de cada um dos participantes. Neste caso a subjetividade é a que é formada a partir do novo diálogo (KESTER, 2004). Estas práticas tiveram um ressurgimento nos últimos dez anos e fazem presença praticamente no planeta inteiro. São projetos que têm uma dimensão pedagógica explícita e desenvolvem oficinas como espaços de mediação, que se multiplicam através de gestos, processos e trabalho compartilhado (KESTER, 2006).

Igualmente, existem as práticas de arte colaborativa que se introduzem na paisagem para modificá-la e não retrata-la. Elas põem ênfase na experiência e nos processos de colaboração coletiva e procuram reorientar a prática artística afastando-a da técnica e da produção de objetos artísticos. Seu enfoque está centrado nos processos de transformação intersubjetiva, dirigindo-se à construção de modelos tangíveis de sociabilidade (KESTER, 2006). Uma prática colaborativa requer uma disposição aberta sem prejuízos e sem ideias *a priori* sobre os resultados que querem obter. Os artistas aqui procuram inundar-se em possibilidades de participação, abrindo-se às ideias e colaborações das outras pessoas. São projetos que se afastam da produção de objetos museáveis, para se centrarem na ação de colaborar. Neste sentido, seu princípio é abandonar o *self* criador e propiciar que a ação artística seja possível mediante a colaboração.

Na estética conectiva, a ideia de *criar comunidade* (a partir da multiplicidade que compõe a malha social) é, possivelmente, o. Segundo a artista e crítica americana Suzy Gablik (1995), são estéticas que procuram a descentralização do eu, dando lugar para as vozes dos outros e nelas “a interação se converte no meio de expressão, um modo empático de ver através dos olhos alheios” (GABLIK, 1995, p. 7). Nessa dinâmica, o mundo é visto como um paciente com necessidade de cuidado. A estética conectiva, com isso, tenta dissolver a divisão que a modernidade manteve entre um eu criador e o mundo que lhe rodeia. Por outro lado, a estética moderna manteve uma visão de uma arte afastada da vida, colocando o espectador-observador como uma pessoa separada do fato artístico. Nessa dimensão a arte não poderia construir comunidade (GABLIK, 1995).

A arte socialmente responsável cria comunidade quando deixa ouvir as vozes de todas as pessoas envolvidas no processo, utilizando a interação como forma de deslocar o olhar do centro para tentar ver com os olhos do outro. Gablik considera as ideias da artista Suzanne Lacy, cujo trabalho se inscreve neste tipo de estética, e diz que “o artista ingressa no território do outro e se converte em meio para suas experiências. O trabalho sucede em uma metáfora sobre a relação, a qual tem um poder reparador” (GABLIK, 1995, p. 7). Desta maneira, a arte socialmente responsável é vista como um espaço da arte que atua nas rupturas de uma sociedade quebrada, abatida

por suas próprias intervenções, uma sociedade que necessita cura, ou seja, “converte a arte em um modelo para a conectividade e a cura, abrindo a existência a sua completa dimensionalidade, não só ao olho des-corporizado” (GABLIK, 1995, p. 11) A estética conectiva pensa a atividade artística como um fluxo curador, que em seu movimento faz desaparecer a distância entre artista e espectador, expondo-se como um ecossistema recíproco e em fluxo.

Sobre as estéticas da emergência, o crítico argentino, Reinaldo Laddaga (2006) faz uma revisão de uma série de formas sobre as quais a globalização contribuiu às práticas artísticas contemporâneas, como as dinâmicas de descoletivização e o mandato cada vez mais imperante da construção do sujeito. Estes aspectos foram direcionando os seres humanos a sentir a necessidade de construção de suas próprias vidas, pois geraram uma perturbação do indivíduo contemporâneo no sentido em que, cada vez mais, pessoas se encontram em encruzilhadas, onde são absorvidas e quase invisíveis. Este panorama aumentou a individualização da humanidade, esquecendo-se completamente da experiência de convivência com o outro.

Uma vez arraigada esta solidão na vida humana, surgem novas formas de organização, que aparecem como dispersas, variáveis e móveis. Estas possibilidades, são um tipo de desorganizações que vão além da norma e estão articuladas por valores. São menos hierárquicas e são anti sistêmicas, já que se encontram permanentemente expostas as interações, as interferências e as invasões do ambiente no qual se desdobram. Além disso, seu foco de interesse não é se reproduzirem como os sistemas. Assim, as estéticas da emergência poderiam se identificar mais com este tipo de desorganizações. São estéticas que se interessam mais por saber as regras de jogo social, do que pelo domínio técnico da obra artística. Elas vinculam-se ao universo da arte de forma tal que tentam trazer para si a afirmação de seu público, atraí-lo e mantê-lo ativo na malha que oferece. São novas formas de organização estética que surgem nos últimos anos para propor outras maneiras de inventar a vida.

Esta emergência de umas novas estéticas se apresenta como a possibilidade de fazer frente ao esgotamento do paradigma moderno e é *exposta* como “a capacidade das artes para propor-se como o lugar da indagação das insuficiências e potencialidades da vida

comum em um mundo histórico determinado" (LADDAGA, 2006, p.8). São, com isso, estéticas que se inserem na vida como uma saída para uma crise coletiva que precisa construir-se a partir de "ecologias culturais" (LADDAGA, 2006).

Por fim, temos as artes comunitárias. É difícil definir esta denominação, já que nela podem-se englobar práticas institucionais de apoio a diferentes grupos humanos denominados comunidades e, também, pode ser um projeto artístico que envolve grupos de pessoas. "Arte comunitária" pode, ainda, se referir a um tipo de animação cultural ou a práticas como desenvolvimento cultural comunitário, desenvolvimento cultural apoiado nas artes ou arte apoiada no desenvolvimento comunitário. Sua promoção pode ser dada pelas instituições ou, ao contrário, pode surgir de artistas ou de grupos humanos (PALACIOS, 2009). Também este termo pode envolver diversas disciplinas artísticas como artes plásticas, visuais, dança, artes cênicas, etc. e, pode, inclusive, se referir às expressões artísticas de identidade cultural dos povos como as festas tradicionais, os artesanatos.

De qualquer maneira, as diferentes abordagens sobre arte comunitária têm em comum a ideia da criatividade como uma força real transformadora da sociedade. A arte comunitária, assim, pertence a um grupo de práticas que estão na busca de se envolver de maneira direta com o contexto social, indo além de seus lucros estéticos e se interessando por melhorar os contextos sociais em que se desenvolvem. Mais do que isso, as artes comunitárias procuram a participação ativa dos grupos humanos para a realização das obras. (PALACIOS, 2009).

A arte comunitária surge, deste modo, em uma junção na qual os artistas precisam escapar das estruturas institucionais e dos espaços destinados para a arte que depositam nos objetos artísticos. A grande dose de idealismo que envolve este tipo de práticas leva os artistas a transitarem afastados da realidade circundante, em um universo distante e imaginário. Por estas razões, as propostas comunitárias se encontram na perspectiva de serem conectoras de presenças e transformadoras de realidades mais próximas, em perspectiva da construção de outros mundos possíveis.

Desta forma, são processos dirigidos a transformações sociais concretas e ampliam o campo da criação artística para as estraté-

gias dos grupos com os quais os artistas atuam. Uma característica da arte comunitária, neste sentido, é sua ambição política e cultural a longo prazo, como ferramenta social e objeto de ensino, geralmente com grupos sociais marginais e suas necessidades (PALACIOS; 2009): nestes cenários, o artista deve contar com a comunidade de uma maneira efetiva. Além disso, não é possível separar as práticas da arte comunitária de uma perspectiva alinhada ao desenvolvimento humano, à educação e à emancipação social, pois, "se a arte comunitária for algo, é a manifestação de uma ideologia" (MORGAN, 1995, p.18).

Todas as práticas artísticas mencionadas abrem, portanto, múltiplos cenários que representam novas provocações para sua compreensão. Neste sentido também contêm dilemas e contradições. Como já mencionei, estas práticas nascem de fatores como o cansaço dos artistas em estarem atados aos interesses e diretrizes das instituições que dizem representar o campo artístico. Entretanto, estas práticas são cooptadas pelas próprias instituições e readaptadas ao mercado, que se flexibiliza e abre estratégias como laboratório artístico, artistas em residência, práticas artísticas de lugar, etc. As práticas artísticas, assim, são reabsorvidas e tornam-se muito funcionais para o mercado capitalista.

## 4.1. ARTISTAS E MERCADOS

Nos anos setenta do século XX, a arte comunitária era um movimento radical, separado de instituições. Com o correr dos anos, ela passou de ser uma ferramenta de ativismo político a estar incluída como objeto de ensino da arte. Deste modo, apareceram em diversos lugares do globo novos cursos que tinham como foco a arte social e seus contextos, a arte comunitária. Surgiram, também, uma série de programas cujos conteúdos tinham relação com o tema social, o ecológico, o comunitário e seus processos. Desenvolveram-se metodologias de participação e colaboração, as quais iriam configurando e definindo este campo, com suas particularidades. Isto aconteceu em diversos âmbitos, uma vez que estas propostas foram sendo absorvidas pelas políticas públicas e também pelas instituições privadas (PALACIOS, 2009), de maneira que algumas empresas privadas fize-

ram negócios com o estado, patrocinando diversos programas culturais que incluíram projetos com comunidades e, com isso, beneficiando-se de isenções de impostos. A partir disso, tornou-se cada vez mais frequente os países incluírem dentro de suas políticas públicas este tipo de programa, instalando-os cada vez mais no cenário da cultura oficial.

Têm sido décadas com grandes movimentações sociais, o que resultou na utilização destas novas práticas artísticas nos processos de ativistas das comunidades invisibilizadas, mas esses espaços também funcionaram como plataforma de visibilidade de inúmeros artistas militantes das ideias mas que não renunciaram a o status dentro do sistema das artes. Com o tempo ao longo de todo o planeta vão se criando políticas públicas que absorvem para as instituições ditas práticas posicionando elas como cultura oficial e o investimento é cada vez maior para o apoio a os diversos programas destes tipos de práticas artísticas, "O princípio das práticas colaborativas na Europa e nos EEUU foi inicialmente melhorar os espaços onde moravam as pessoas da classe trabalhadora" (PALACIOS, 2009, p. 203), desenvolvendo-se logo a outros lugares da sociedade que precisam de apoio. No início muitos artistas resistiram o fato de que suas práticas foram vinculadas com as instituições, justamente pelo carácter de liberdade que elas proponham, achavam que institucionalizar os trabalhos trazia consequências negativas, porém foram vinculando-se no campo da arte como objetos de estudo e de ensino. Hoje o artista residente e procurado com frequência pelas mais variadas instituições como escolas, hospitais, bairros, igrejas, etc. e faz aparição este novo circuito para este tipo de artistas, circulando por o planeta inteiro nesta plataforma de múltiplas ofertas.

A cada vez mais crescente incorporação desta perspectiva nos diferentes currículos universitários tem feito com que o campo da arte amplie seus atores, o quais expandem-se para diversos cenários fora das instituições em que usualmente a arte circula. O sistema hegemônico das artes, neste sentido, se nutriu também com diversas visões dos profissionais que têm aportado no campo com outras perspectivas. Deste modo, o auge de variados tipos de profissionais das artes foi capitalizado pelo sistema que, sem deixar de lado a ideia do artista gênio, utilizou este capital humano para desempenhar múltiplas

funções ao redor da apresentação de obras de artistas altamente reconhecidos pelo circuito. Exemplo disso foi a exposição antológica Terra Nostra, de Marina Abramovic, que teve lugar no SESC Pompeia de São Paulo. Neste evento, além da exposição, ocorreram vários bate-papos com a artista, em um local com capacidade para 774 pessoas, e uma série de cinco oficinas diárias durante os dois meses da amostra, com uma capacidade para 90 assistentes a cada oficina (PAREJA NORBIATO, 2015). Este grande desdobramento ocupou grande parte da mão de obra artística em São Paulo, entre assistentes, montagem de obras, organizadores, mediadores, arte-educadores, guias, etc. Enfim, milhares de pessoas com formação em áreas artísticas e afins foram mobilizadas ao redor de um ícone da arte contemporânea para atuar na exposição e do que se deu em torno dela. Assim, nestes grandes eventos, utilizam-se inúmeros artistas invisibilizados com o intuito de incrementar o prestígio de artistas reconhecidos pelo meio, reafirmando um sistema de classes dentro das artes e ampliando cada vez mais as brechas entre estas classes.

Neste contexto, observa-se que a figura do artista residente é cada vez mais comum. No caso da Colômbia, o Ministério de Cultura convoca uma série de residências de artistas tanto nacionais quanto internacionais. Através da circulação por estadias, laboratórios e residências, os artistas são convocados para desenvolver processos a partir de experiências com diversas comunidades. Isto converteu-se em outra plataforma de trânsito artístico, extinguindo pouco a pouco o compromisso destas práticas com as comunidades, uma vez que elas se tornam mais um de muitos circuitos com o qual o artista entra em contato sem profundo conhecimento dos contextos. As práticas artísticas com comunidades, por outro lado, podem deixar um rastro, impactando de muitas formas os contextos nos quais atuam e promovendo que os integrantes destes grupos acessem a suas próprias poéticas e as circulem. No entanto, na medida que vão se tornando parte das políticas públicas e vão sendo articuladas a instituições, vai se exigindo que as práticas artísticas apresentem resultados tangíveis e geralmente a curto prazo (PALACIOS, 2009).

De outro lado os processos que geralmente encontramos documentados, são aparentemente exitosos, muitos de eles estão emoldurados nos informes de instituições que adoçam e romantizam as

experiências, o que fecha a possibilidade de ter conhecimento do acontecido, os erros, as dificuldades, os quebres, os preconceitos, comuns neste tipo de trabalhos, ficam apagados e só conhecemos os resultados positivos. Um exemplo disso vem de minha própria experiência: trabalhei durante cinco anos em diversos bairros da cidade de Bogotá - Colômbia, em oficinas de escultura para a população, na localidade de Cidade Bolívar<sup>8</sup>, as pessoas moradoras deste lugar expressavam que ficavam esgotadas da grande quantidade de programas de formação que o estado e as diferentes instituições ofertavam lá, achavam que muitos não tinham objetivos precisos ou abriam e fechavam sem mediar com os grupos as decisões. É muito evidente neste caso que os preconceitos baseados em que as populações pobres precisam de qualquer coisa que levemos para eles, somado a nosso imaginário de ter o poder sobre eles, são grandes problemas na realização dum trabalho colaborativo, relacional ou dialógico.

Grande parte das práticas que surgem como oposição crítica aos modos de fazer que sustentam a arte hegemônica estão sendo feitas como uma revisão do olhar moderno/colonial, e desenvolvem-se em oposição a ele. Entretanto, estas práticas nem sempre se desapegam da lógica do desenvolvimento centro-europeio, desconectado de contextos socioculturais, raciais e de gênero emoldurados em histórias concretas (VALENCIA CARDONA, 2015). Não se trata de evitar acessar neste tipo de práticas, mas de não perder de vista qual regime reproduzimos, com quais imaginários pre-construídos acessamos as comunidades, qual é nosso papel frente aos outros e quais são os elementos que constituem nosso olhar.

Enquanto isso, apesar da atividade artística respaldada por instituições não transcender na vida cotidiana, as poéticas colaborativas se produzem por artistas ou não artistas e em situações que fazem emergir novas formas de nos relacionarmos. A magnitude de sucessos que compõem nossas vidas e que são transformadores da existência é infinita e são as relações que conectam, cada vez mais, o que conhecemos como arte com as práticas humanas na cotidianidade.

---

<sup>8</sup> É a localidade N 19 de Bogotá - Colômbia, uma alta porcentagem da localidade é considerado ainda zona rural, porém uma das maiores, está caracterizada por ter o maior índice de pobreza da capital colombiana. Abundam as favelas e os bairros marginais.



Apesar de todas as dificuldades e das novas provocações que implicaram na saída da arte do cubo branco, da independência das instituições tradicionais da arte e da renúncia a representar o papel do artista criador genial, é indubitável que muitas práticas artísticas se reinventam permanentemente gerando um interessante e muito produtivo leque de experiências, que, muitas vezes, transbordam as próprias definições da arte. As práticas artísticas dos tempos atuais se expandiram para múltiplos cenários. Assim, uma vez fora do museu, passaram a circular por variados lugares, não só nos centros urbanos, mas também nas regiões camponesas e no universo digital. É cada vez maior a proliferação de artistas cujos territórios de ação são as paredes, as ruas, as casas, o espaço público, o espaço íntimo, as redes sociais, os hospitais, os cárceres, as escolas e as periferias. Certamente esta presença de tão variadas práticas artísticas, em tão diferentes espaços, está transformando a existência em suas dimensões menos visíveis. Hoje, existem milhares de artistas decididos a caminhar além das fronteiras que o próprio campo da arte construiu zelosamente, acionando sentidos múltiplos, diversos e dinâmicos. Os artistas, com isso, se deram à tarefa de acessar os limites de sentido da humanidade, conectando diversos mundos e criando outros. Entretanto, é importante considerar os desafios enfrentados pelos artistas em relação à noção de pureza estética ou com os limites disciplinadores como forma de resistência, porque apesar do desejo de explorar a relação entre a arte hegemônica em contato com cultura vernácula, o objetivo final se tornou a ampliação das linguagens do próprio sistema das artes (KESTER, 1998).

Existem variados âmbitos por onde circulam estas práticas, entre elas temos as que se interessam por refletir sobre a natureza do ser humano em seu entorno e sobre as relações que, como humanidade, temos com o planeta e os seres viventes. Com isso diversos artistas e coletivos se preocuparam em abordar problemas do meio ambientais e questões urbanas como uso de lixo ou o consumo de plástico. Com esta perspectiva em mente, surgiu a prática de convocar as pessoas a semente coletivas, ou de fazer campanhas através da arte para conscientizar sobre o amparo que se deve dar aos animais (THOMPSON, 2012).





Despontaram, ainda, um grande número de práticas que, refletido sobre as crises na comunidade e na responsabilidade coletiva, dirigem-se, especialmente, ao campo político criando, por exemplo, ações focadas nos direitos das comunidades afrodescendentes, de mulheres, da comunidade LGBTI, dos camponeses e dos indígenas, entre outros. Estas práticas se manifestaram de várias formas, como a publicação de fanzines, de revistas ou de histórias em quadrinhos subversivas. Foi realizado, também, o empoderamento sobre direitos das comunidades, através de oficinas populares de serigrafia e sua utilização como instrumento político (THOMPSON, 2012).

Outras práticas se concentraram em perguntar pelo sentir humano e intervir através de experiências diretas com seus públicos. Assim, encontramos ações como as de oferecer espaços cotidianos para que as pessoas participem promovendo jantares, dispendo música para que as pessoas escutem, dialogando, fazendo cortes de cabelo, ou brincando. Outros artistas oferecem psicanálise pública e gratuita; plantio de ervas medicinais e vegetais sem químicos, para abastecer centros de pacientes com HIV; trabalhos em cárceres e com famílias de pessoas privadas da liberdade; experiências reais incorporando públicos; rituais coletivos; ou sessões interdisciplinares de cuidado para diversas populações. Um coletivo dispõe uma unidade acondicionada para ajudar a fazer abortos em países em que esta ação é ilegal; outros elaboraram variados dispositivos de arteterapia, ou em uma comunidade de 350 habitantes, junto com uma artista, planejam um dia no qual todos fazem exatamente o mesmo nas mesmas horas (THOMPSON, 2012).

No campo econômico, estas práticas também têm contribuído de forma criativa para desenvolver uma visão sobre um mundo capitalista cooptado pelo mercado e totalmente desigual. Com isso, coletivos de artistas têm atuado com propostas para fugir do sistema capitalista, por exemplo, hackeando empresas multinacionais, ou propondo economias solidárias de intercâmbio e outras formas mercantis possíveis. Há artistas que vivem em situação de privilégio econômico, financiam artistas sem recursos; outros criam moedas que permitem circulação de bens fora dos sistemas oficiais. Alguns coletivos promovem ações para demonstrar que o sistema tem falhas, aproveitando estas brechas para boicotá-lo; desenvolvem sistemas de pirataria na

rede; ou comercializam produtos originários de camponeses, indígenas ou afrodescendentes circulando-os em negociações sem intermediários (THOMPSON, 2012).

Além disso, um número importante de artistas se preocupa em promover acesso à arte criando museus itinerantes e nômades que circulam por espaços sem acesso aos circuitos oficiais da arte. Eles produzem, ainda, festivais de arte frente a temas de desigualdade, violência, etc., e festivais locais, em variados meios, como cinema, performance, vídeo, entre outros. Outras práticas usuais consistem na organização de feiras de arte gratuita; no desenvolvimento de softwares de livre acesso; e na elaboração de circuitos artísticos para mulheres, entendendo sua histórica discriminação no campo da arte (THOMPSON, 2012). É igualmente relevante citar os artistas que investigam e teorizam sobre as afirmações, as implicações e os problemas da arte de participação e socialmente comprometido (BISHOP, 2006).

Da mesma forma que a circulação da arte, e muitas vezes ao mesmo tempo, alguns artistas se preocuparam em assinalar assuntos sobre a educação, espacialmente no que se refere a se acesso e sua circulação. Tendo isto em vista, eles montaram sistemas de educação pública alternativa, através de seminários, de aulas abertas, de cursos, da capacitação para comunidades sem acesso à educação, da formação de comunidades Web ativas e da criação de escolas comunitárias de formação em artes (THOMPSON, 2012).

Um dos cenários que mais comumente faz parte da vida dos artistas é o que tem relação com os temas sociais, dado que a restauração do vínculo social através de uma elaboração coletiva de significado foi um dos principais impulsos detrás das artes participativas (KESTER, 1998). Deste modo, tiveram lugar múltiplas práticas como a pintura de bairros periféricos com a colaboração dos habitantes da região; a oferta de bibliotecas nômades ou de intercâmbio de textos; a elaboração de arquiteturas apoiadas em sistemas mais humanos, de acordo com as necessidades dos habitantes; a formação de centros culturais com residências artísticas interdisciplinares; a realização de grafitis com as cidades como tecido; a execução de múltiplas performances em diversos cenários; a realização de trabalhos coletivos de arte com populações; rádios comunitárias; a construção de estratégias para cidades do futuro, influentes para os grupos

marginais (THOMPSON, 2012). Para além destas práticas, é possível pensar, também, em outras atividades participativas como a convocação de pessoas de comunidades diversas para criar imagens ao redor de suas problemáticas (FERRARI, 2013). Incluem-se nestas atividades, processos apoiados na relação entre contextos locais e temas sobre mobilidade contemporânea como turismo, migração ou deslocamentos humanos; abordagem das contradições que afetam a convivência, nos âmbitos político, social e econômico, entre o que significa as noções de local e de visitante em um bairro; trabalho pelo direito à cidade (PARRAMON, 2015); ou a troca do papel de visitantes consumidores para o papel de visitantes produtivos, em um bairro, aprendendo sobre um lugar e sua gente, como visitantes que escutam (BENDINER-VIANI, 2015).

Em muitos lugares do globo, sobretudo nos centros de alta incidência capitalista, move-se de maneira surpreendente uma arte apoiada em coletivos, com o ideal de imaginar outras realidades sociais. Esta arte funciona como agente transformadora do real, através de um desafio político que incide sobre os mecanismos instrumentalizadores do sistema de arte e suas estruturas econômicas ao propor projetos de reflexão individual e coletiva (MESQUITA, 2008). Indubitavelmente, estas práticas são bastante relevantes nos cenários da cultura em que se gerou a arte hegemônica e no qual ela não está isenta de ser cooptados por estes mesmos sistemas. Hoje, esta proliferação de coletivos também tem formas de operar que são comuns, dentro de circuitos particulares e com linguagens compartilhadas. É importante, neste ponto, perguntar-se se, para muitos destes grupos, a arte em si mesma é pensada como uma forma de resistência, ou uma atitude característica da proposta moderna/colonial (MALDONADO-TORRES, 2017), sem aprofundar na dinâmica circular das sociedades capitalistas que reincorporam qualquer desvio do sistema como novas formas de mercado.

Como uma alternativa a estas inquietações, no contexto latino-americano, alguns pensadores, têm proposto transcender o término de uma estética de resistência, para estéticas da “re-existência”<sup>9</sup>, entendendo que não se trata só de resistir a um modelo imposto, mas sim de inventar poéticas ajustadas às realidades que nos correspon-

<sup>9</sup> O pesquisador colombiano Adolfo Albán Achinte aborda o termo em seu livro “Pedagogias da re-existência, artistas indígenas e afro-colombianos”.

dem. A este respeito, o pesquisador porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres expõe que a “re-existência” não se faz através de fórmulas, mas sim é de “uma irrupção que envolve o pensamento, a ação, o sentir e a percepção” (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27).

## 5.1. HISTÓRIAS RADICAIS – PESSOAS À MARGEM

Geralmente, os coletivos tratados anteriormente ostentam uma representatividade no campo da arte. Desta maneira, se opondo ao sistema, operam como propostas artísticas e percorrem os circuitos que lhes dão visibilidade. Não obstante, existem milhares de poéticas que tomam lugar em ações de pessoas afastadas dos sistemas das artes. Como exemplo disso, é importante lembrar os casos de Carolina María do Jesus e de María Vila – uma escritora, a outra pintora –, que tinham muitas coisas em comum: ambas eram mulheres que não tinham relação com a arte hegemônica. Elas eram mulheres comuns com profundas histórias por contar.

Carolina, brasileira, e María, colombiana, encontram em seus espaços vitais janelas poéticas muito particulares que lhes permitiram usar suas próprias sensibilidades para falar de seus mundos. Carolina foi uma mulher que, entre os anos 1955 e 1960, escreveu a história de sua vida em cadernos que posteriormente foram editados e publicados por Audálio Dantas, sob o título “Quarto de Despejo”. Catadora de papel e residente da favela Canindé de São Paulo, Carolina era uma mãe de três filhos que, como a maioria em sua condição, tinha pouca formação acadêmica. Ela encontrou na escrita uma janela poética de sua realidade e a de muitos brasileiros que enfrentam a fome e a escassez das coisas mínimas para a subsistência. Carolina deixa ver um Brasil oculto para muitos e seus textos são uma voz dos marginados do Brasil (JESÚS, C.M, 1992).

De forma similar, María encontrou seu interesse pela pintura aos 60 anos. Empregada doméstica, vendedora em lojas e drogarias, a artista descobriu sua fascinação pela cor em sua própria casa. Sozinha usava materiais de trabalho de seu esposo pintor e, com eles, plasmava suas poéticas. Ela escondia suas pinturas, vivendo, com isso, uma viagem solitária aos mundos que a habitavam. Em suas pinturas sem prejuízos, sem limites, ricas em matizes e desprendidas de

aprendizagens prévias, plasmava o mais fértil universo de imagens. Referentes de seu entorno, suas crenças e seus vizinhos foram o material que se multiplicou em sensibilidade e cor, nas mãos sem medo de uma mulher com um olhar de muitos tempos e com uma poética vital que encontrou seu lugar na pintura (MELO, 1995).

Normalmente, conhecemos estes trabalhos porque foram transladados e difundidos em circuitos de circulação. Entretanto, eles não estão isentos de uma exotização apoiada no fato de que este tipo de poética, em um contexto de pobreza e falta de formação acadêmica, é exceção, desde esse olhar, é completamente improvável que uma pessoa pobre tenha uma poética e mais ainda, tenha uma sensibilidade de acordo com a estabelecida pelo sistema. Estas classificações da sensibilidade em castas e classes excluem muitas práticas sensíveis. Não obstante, a emergência deste tipo de propostas gera eco em outros espaços que também têm feito uso de suas próprias poéticas para processar as realidades em que algumas comunidades estão imersas, como diaristas sem fronteiras, mulheres tecelãs Mapuján e as ações de Luz Marina Bernal.

Neste contexto, o grupo de teatro "*Jornaleros sin fronteras*", composto por um conjunto de trabalhadores ilegais em Los Angeles decidiu criar uma série de histórias que abordam as questões de abuso e violência de seus empregadores. Segundo eles, "em resposta a um ambiente de trabalho muitas vezes degradante e hostil e um clima cada vez mais anti-imigrante em âmbito nacional, a companhia utiliza o teatro, a música e o diálogo para educar os trabalhadores imigrantes sobre os seus direitos" (TJSF, sim data). Assim, eles apresentam sua obra nos lugares em que se encontram para procurar trabalho. A ideia surgiu de um treinamento em teatro comunitário que alguns deles tiveram anos antes. A partir disso, eles passaram a criar os seus roteiros e cenas, procurando um lugar de encontro para muitos imigrantes que sofrem discriminação extrema em um país que os rejeita, mas usam-os como mão de obra barata, violando todos os tipos de direitos, mesmo considerando sua condição ilegalidade. Sobre o seu trabalho eles dizem que não pretendem fazer "a melhor apresentação, não pretendemos fazer projetos perfeitos, nossa missão é compartilhar nossas histórias reais sobre o fenômeno da migração, com amor e respeito por todos" (MORAN, 2018). Deste modo, este grupo

de pessoas encontrou na arte uma forma de defender seus direitos, enviando uma mensagem tanto à sociedade como a outras pessoas que estão na mesma situação. Eles expressam que não importa quão pobres sejam, não estão dispostos a deixar-se pisotear de outras pessoas (HOY, 2011).

Tecedoras do Mampuján<sup>10</sup>, de maneira similar, é um projeto de um grupo de mulheres em uma comunidade do norte colombiano. Elas tiveram a ideia de tecer suas próprias histórias a partir da necessidade de narrar os acontecimentos violentos que fustigaram a comunidade: em 2000 houve uma incursão paramilitar na região e foram assassinados todos os homens da vereda as Brisas<sup>11</sup>. Esta violência persistente deslocou mais de 245 famílias. Um dia as mulheres do Mampuján decidiram realizar uma prática comum das famílias afrodescendentes, que consiste em costurar o que elas denominam de "*sábanas de tiritas*"<sup>12</sup>. Assim, começaram a narrar o horror e a violência, desvelando, entre outras coisas, os abusos sexuais de que padeceram muitas mulheres e que permaneciam calados embaixo do avassalador conflito. As mulheres comentam que querem recuperar a malha social através destas ações que são a reconstrução de suas memórias (PRESIDENCIA DA REPÚBLICA, 2014).

Luz Marinha Bernal é uma líder social colombiana que decidiu usar a arte para comunicar contundentes mensagens a uma sociedade indolente, surda e, muitas vezes, cúmplice. Vítima de uma das mais atrozes violências na Colômbia, fez o trânsito de uma mãe a quem o Estado assassinou o filho a uma líder que lutou em tribunais, uma representante da comunidade de mães que perderam seus filhos em similares condições, através de conferências, ações performáticas e peças de teatro. Em um depoimento para o jornal *El Espectador*, Luz Marinha diz que "como vítima, apesar da dor, contribuo com tudo para o processo de paz. O dia que deixei de reviver a meu filho na palavra ou no teatro, ele morre e eu também. Somos a história, somos a memória" (SATIZÁBAL, 2016). Luz Marinha representa, com isso, as mães vítimas de execuções extrajudiciais, que formaram parte de uma prática que se foi impondo na Colômbia: o Exército Nacional, amparado pelo Estado, assassina pessoas inocentes de baixos recur-

10 A vereda de Mampuján está localizada no departamento de Bolívar, no norte da Colômbia.

11 A vereda as Brisas está do lado de Mampuján

12 As sábanas de tiritas, são cobertores tecidos com panos coloridos.

sos econômicos, as fazendo passar por guerrilheiros, com o fim de mostrar resultados “positivos” ao país. As vítimas destas ações foram, especialmente, indígenas, afrodescendentes, camponeses, raizales<sup>13</sup> e população de municípios ou bairros pobres (RAMAJO, 2016). Estima-se que entre os anos 2002 e 2010, sob este sistema, foram assassinadas ao redor de 10.000 pessoas para melhorar as estatísticas frente à guerra contra os rebeldes (DANIELS, 2018). Foram, além disso, anos durante os quais foi ministro da defesa o atual presidente da Colômbia e prêmio Nobel de paz, Juan Manuel Santos, e como presidente da República o atual senador Álvaro Uribe Vélez, ambos impunes e até hoje gozando os privilégios de seus poderes. Por estas razões o trabalho de Luz Marinha é altamente significativo. É a luta de um poder invisível contra o grande peso do Estado. Neste sentido, ela afirma em uma de suas entrevistas que

O dia em que eu me calar será porque já não tenha forças. Enquanto eu falar, meu filho estará vivo, estará na memória de todo o mundo. Eu pari a meu filho, mas meu filho me pariu para uma luta, para toda a luta de um país (RAMAJO, 2016).

É chave, então, considerar a multiplicidade de poéticas que hoje preenchem a existência, bem como seus lugares e suas buscas. Entender em que lugar não nos situamos e para onde dirigimos nossas vozes, reconhecendo quantas dimensões de nossa sensibilidade ainda estão capturadas pela matriz moderna/colonial. Neste ponto, é significativo recordar que quando concebemos uma poética como a de re-existência, não se trata somente de negar o poder do opressor, mas sim de criar possibilidades de existência, através de insurgências que afetem nossas formas de sentir/pensar/acionar o mundo, convertendo-a em um lugar mais humano (MALDONADO-TORRES, 2017).

---

<sup>13</sup> Pueblo ancestral e originário de uma região



*Por eso, el arte de lo espontáneo es uno de los pocos aliados que quedan de la transparencia. Algo que solo acaba de entenderse, si es que se llega a entender, cuando nos ponemos delante de un bosque y acabamos deseando ser boscosos y tendernos a nosotros mismos una emboscada de sensibilidades participativas (ARAUJO, 2007, p. 239).*

Muitas vezes habita em nós o desejo de que nossa experiência vital única e transcendente, esta confabulação cósmica de estar aqui e agora respirando e palpitando em sintonia universal, seja sublime, ou, pelo menos, leve. Contudo, passam-se os dias e parece que este tipo de sonho tem sido posposto para grande parte da humanidade. O paradoxo entre saber que somos parte participante de tudo, mas também que temos uma humanidade tão limitada, que não afeta de maneira visível a malha da vida, deixa-nos muitas vezes em uma sensação de estar jogando tudo na inocuidade da existência.

A malha vital não é homogênea. Tem se quebrado em muitos pontos e endurecido em outros; mantém-se uniforme em pequenos espaços e é frágil em outros. Assim, como podemos nos tecer consistentemente? Como fazer uma malha suficientemente flexível? Como evitar que a malha se endureça e nos asfixie? E como destecer o necessário sem risco de colapsar?

Ao longo dos ensaios anteriores refleti sobre o eu, o outro e o comum. Neste ponto seria importante pensar em como acionar todos estes conceitos, como passar da reflexão à vida e como tecer todas estas ideias em atos vitais sem excluir, sem esticar muito os fios, sem perder o compasso. Sentir o ritmo do universo, este caos em movimento sincrônico é uma resposta possível. *Ecologia em Praticas Cotidianas* foi um espaço para refletir sobre estes assuntos, assim, consideramos as ideias de alguns pensadores que se preocuparam com estas questões, como Edgar Morin (1996). Este sociólogo francês propõe um pensamento ecologizado como um novo paradigma, no qual os seres humanos se concebiam a si mesmos como auto-eco-organizadores. Esta ideia de um pensamento ecologizado se propõe como uma forma de estar no mundo; de agir em nossa cotidianidade. Neste sentido, a magnitude de acontecimentos que compõem nossas



vidas e que são transformadores da existência e os microscópicos acontecimentos que inundam nossos segundos foram desvelando-se através das práticas que desenvolvi no projeto Ecologia em Práticas Cotidianas. Assim, tiveram importância nestes contextos atividades cotidianas e esquecidas que às vezes passam despercebidas, como escutar crescer as flores, falar com as abelhas, deixar-se abraçar pelas árvores, transformar-se em vento, saber que nosso corpo se transforma a ritmo de montanha, transferir para outro o amor com os dedos dos pés, entre muitas outras coisas, formando paisagens infinitas em nossas poéticas cotidianas que nas palavras de Nicolás Bourriaud (2006, p. 54), fazem-nos ver que "(...) a utopia se vive hoje na subjetividade do cotidiano, no tempo real dos experimentos concretos e deliberadamente fragmentários" (2006, p. 54).

Propusemos este processo a partir, portanto, a partir do pensamento ecológico, entendendo-o como um processo de redes em que tudo e todos afetamos e somos afetados. A ecologia é uma disciplina que data do final do século XIX e está encarregada do estudo das relações entre os seres vivos e seu entorno. Ela é a primeira área do conhecimento que observa de maneira complexa a organização dos indivíduos no planeta e foi organizada a partir do estudo das relações que existem entre os membros do nosso Lar Terra. Assim, a palavra ecologia vem do grego *oikos*, "casa", termo definido em 1866 pelo biólogo alemão Ernst Haeckel. Posteriormente em 1909 o biólogo – filósofo, alemão báltico Jakob von Uexküll desenvolveu o termo *umwelt*, "entorno" para referir-se à inter-relação entre seres e seu entorno, entendendo que a vida é possível por uma relação de efeitos e recepções de todos os seres que compõem o planeta. Deste modo, desde suas origens, as comunidades ecológicas se pensaram como entidades formadas por organismos organizados em redes através de relações nutricionais, reflexões que prevaleceram durante o século XIX (CAPRA, 1998).

Esta nova disciplina foi um fértil adubo para diversos conceitos que ampliaram outras áreas do conhecimento, gerando novas perguntas nas diferentes comunidades de pensadores, uma vez que passou-se a considerar que esta nova perspectiva obrigava as pessoas a pensarem-se de maneira sistêmica e interconectada. Por outro lado, não se tratou apenas de uma contribuição para reconhecer-

-nos como seres partícipes de complexos sistemas, demasiadamente interativos e ativos consigo mesmos. Com base nela também foi possível entendermo-nos como seres intermediários de organismos menores, que se hospedam e interagem permanentemente com cada um de nós. Assim não só construímos comunidades através de nossos sonhos e projetos, mas também a partir de nossas bactérias, fungos, vírus e germes.

Neste contexto, Edgar Morin se refere ao ecossistema como um conjunto eco organizado de todos os seres do planeta, no qual absolutamente todos somos co-autores, cooperadores e programadores de nosso próprio desenvolvimento. Além disso, existem, no ecossistema, múltiplos tipos de relação, que podem ser de associação, de complementariedade, de hierarquia, de regulações, etc. (MORIN, HULOT, 2008), produzindo, por sua vez, ciclos, processos, inícios, finais, bem como a vida, os dias, os desejos, as paixões, os sonhos e todas as emoções e os sentimentos: o que às vezes acreditamos ser único e eterno vai deslizando-se nestes movimentos cíclicos, que aparecem e desaparecem, às vezes sem sequer deixar rastro.

É no ecossistema que podemos entender nosso processo evolutivo e compreender claramente que os seres humanos são apenas uma pequena parte da natureza junto a todos os seres vivos (NOVO, 2007). Este conceito nos permite deixar por alguns momentos nosso olhar a partir do centro e nos distanciar um pouco de nosso ego ditador, para nos entender como uma parte que, ao mesmo tempo, nos necessita e, também, prescinde de nós. Desta maneira, nos atentamos para o fato de que "ao longo de milhares de milhões de anos de evolução, múltiplas espécies foram tecendo comunidades tão estreitas que o sistema se assemelha a um enorme, multicriatural organismo" (CAPRA, 1998, p. 44), do qual não escapamos e somos parte fundamental.

Com base na ecologia, se lê a vida no planeta como um conjunto ecossistêmico que, segundo Morin, é combinatório e inclui ciclos, determinismos, probabilidades e contingências – algo que pode ser considerado tanto em pequena escala quanto em escala planetária (MORIN, HULOT, p. 2008). Neste ponto, é relevante considerar que depois de ser difundido o pensamento ecológico teve e continua tendo diversas aproximações, tais como a ecologia social, a ecologia

feminista – ou o ecofeminismo. Todos eles abordando de diferentes maneiras e enriquecendo o paradigma ecológico, ainda que existam debates opostos ao interior dos mesmos e entre eles (CAPRA, 1998).

Quanto à ecologia social, o psicólogo norte-americano Urie Bronfenbrenner (1987) propõe que para compreender as estruturas sociais é preciso vê-las a partir de um modelo ecológico, no qual a capacidade de formação de um sistema está sujeita às interconexões sociais entre esse sistema e outros. Complementando esta ideia, segundo o filósofo Felix Guattari (2008, p. 33), “a ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do socius”. Neste sentido, qualquer processo social requer a participação conjunta dos diferentes contextos e da interação entre eles, e o desenvolvimento de qualquer ser integrante do sistema sempre será afetado pelo ambiente no qual se desenvolve. Estes complexos sistemas, que não são mais do que os cenários nos quais transcorre nossa cotidianidade, estão em permanente transformação e se constituem a partir de suas próprias mudanças, de modo que justamente “o caráter autorreorganizador espontâneo é a força do ecossistema” (MORIN e HULOT, 2008, p. 13).

Muitos dos pensadores da psicologia social apontam que é importante revisar o caráter antiecológico de nossas estruturas sociais, que se faz evidente nas práticas do patriarcado, do imperialismo, do capitalismo, do racismo, da xenofobia, entre outros (CAPRA, 1998). As desigualdades, cada vez mais profundas, em todos os cenários e em todas as dimensões da vida são um claro exemplo de que esta sincronia ecológica está desequilibrada e isto produz, necessariamente, enormes brechas na vida social, que são incorporadas e quase naturalizadas em nossa cotidianidade. É possível que em cada um dos dias de nossas vidas nos encontremos lutando com as encruzilhadas produzidas pelas reiteradas práticas de desigualdade, lideradas por avassaladores sistemas de dominação. Neste panorama desolador, não é suficiente a criação de normas e leis para a aplicação de ações ecológicas no contexto social, uma vez que “tornou-se igualmente imperativo encarar seus efeitos no domínio da ecologia mental, no seio da vida cotidiana individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal” (GUATTARI, 2008, p. 33). Desta maneira, a construção de nossos próprios universos de pensamento, a partir de uma perspectiva ecológica, é fundamental.

Dentro da ecologia social também poderíamos encontrar o ecofeminismo, que parte de uma análise da relação entre patriarcado e ecologia. Com isso, é importante assinalar que as relações entre feminismo e ecologia aprofundam e ampliam os marcos da ecologia social, porque o ecofeminismo encontra, no domínio patriarcal, um arquétipo de toda dominação e opressão, expressando que a exploração da natureza, historicamente, esteve vinculada à exploração das mulheres. Nesta direção, o ecofeminismo afirma o saber feminino como um princípio para abordar o pensamento ecológico (CAPRA, 1998). Um pensamento e atitude ecológicos são possíveis quando surgem outras vozes, quando incorporamos o silêncio e o silenciado na trama de sentido e construção vitais.

A inclusão da perspectiva ecológica dentro da modernidade capitalista se apresenta como uma proposta dissidente, em consequência um pensamento que, embora como discurso pareça incorporado em cada uma das agendas políticas, sociais e humanas, em sua prática ainda dista muito de estar inserido na vida e de ser uma opção que nos permita fluir em equilíbrio. Em um mundo desigual e dividido

(...) a ecologia profunda assinala profundas questões sobre os próprios fundamentos de nossa moderna, científica, industrial, desenvolvimentista e materialista visão do mundo e maneira de viver. Questiona seu paradigma completo a partir de sua perspectiva ecológica, desde a perspectiva de nossas relações com outros, com as gerações vindouras e com a trama da vida da qual fazemos parte (CAPRA, 1998, p. 29).

Nesse sentido, e no panorama atual dentro do denominado capitalismo selvagem, o paradigma ecológico se opõe às práticas e pensamento próprios deste pensamento, sendo incorporado, em muitos casos, às conveniências, para disfarçar processos de dominação.

O pensamento ecológico está no fundamento de diferentes culturas, entretanto a ideia de incorporar este pensamento nos novos cenários sociais permanece nos discursos, porque estas inclusões não trazem a não ser o eco de um pensamento profundo, derivado muitas vezes de práticas milenárias e localizado politicamente no tecido e repartição dos poderes. A esse respeito o antropólogo colombiano Arturo Escobar diz que:



(...) a conexão duradoura das pessoas com a terra resulta de uma ativa engrenagem com ela; em vez de ser um reflexo da 'tradição', é uma parte integral da vida moderna contemporânea destas comunidades, ainda nos casos em que esta conexão pode ser um veículo para exercer poderes sobre eles (ESCOBAR, 2012, p. 111).

Nestas condições, as contribuições do Sul ao tema da ecologia não são novas, pois se referem às próprias práticas de existência de diversos povos indígenas e nativos de diferentes lugares. Deste modo, o tema converte-se em outro descobrimento e posterior colonização do Norte, fazendo-o se reapropriar dos conceitos e das práticas, através de linguagens próprias dos sistemas hegemônicos, para serem apresentados de novo como salvadores das crises atuais. Neste ponto, não se deve esquecer que, como afirma a investigadora espanhola Teresa Román, “a responsabilidade fundamental da crise ecológica recaí no Norte minoritário, que é quem impõe as condições de intercâmbio comercial ao sul e depreda seus recursos para o consumo desmesurado nas sociedades opulentas, com menos pessoas” (ROMÁN, 2007, p. 118). Nesta perspectiva, as ideias sobre um pensamento ecológico diferem profundamente do Norte em relação ao sul, já que, de forma paradoxal, embora os atores sociais do Sul conservem e proponham práticas ecológicas de existência, sua luta não consiste tanto em sua inclusão dentro da sociedade globalizada, mas sim em encontrar um caminho pelo qual estas visões de mundo garantam condições dignas para a vida (ESCOBAR, 2012). Isto se dá porque as condições atuais de vida para comunidades de seres humanos que foram cada vez mais marginalizados, são cada vez mais estreitas e, como define o filósofo francês Felix Guattari (2008, p. 27), “não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito no sentido de esmagar sob uma camada de silêncio as lutas de emancipação das mulheres e dos novos proletários que constituem os desempregados, os 'marginalizados', os imigrados”.

O pensamento ecologizado acontece reciprocamente em nós e, por sua vez, naquilo que afetamos. A partir dele percebe-se que toda a existência vibra através de uma mesma rede delicadamente interconectada, de maneira que “a mudança de paradigma inclui, portanto, a mudança de hierarquias das redes, da organização so-

cial” (CAPRA, 1998, p. 32), o que implica um complexo processo de reestruturação da sociedade, não só reconhecendo o valor e a responsabilidade individual, mas também afetando diretamente os sistemas atuais. Nessa direção, quando reconhecemos e assumimos um lugar nesta rede de interdependências, isto estará refletido em nossa vida cotidiana e dela surgiria uma ética radicalmente nova (CAPRA, 1998, p. 32).

## 6.1. ARTE E ECOLOGIA

Esta nova forma de estudar e compreender nossa existência, baseando-se num paradigma ecológico, fez com que outras disciplinas, entre elas a arte, problematizem suas próprias práticas e métodos. Assim, o século XX, especialmente, viu-se enriquecido por uma série de contribuições de artistas que participaram da transformação de diferentes contextos e que dirigiram suas práticas artísticas concretamente como dispositivos eficazes para o desenvolvimento social. Estes artistas tentaram converter a arte em modelos de conectividade e cura do mundo. Para isso, eles deixam de lado a primazia do olho e vão para os contextos sociais na busca de tecer em conjunto “criando um fluxo no que não tem distancia espectral, nenhum imperativo antagonista, a não ser quase como a reciprocidade que encontramos em jogo em um ecossistema” (GABLIK, 1997, p. 11). Estas aberturas representam um espaço para gerar uma nova arte que se incorpora de uma forma mais sistêmica às dinâmicas da existência e que está mais sincronizada com uma cultura de foco ecológico e interativo (GABLIK, 1997).

A evolução rumo a este novo paradigma é um processo que requererá um longo fôlego, pois não se apresenta como uma saída mágica e salvadora aos problemas e rupturas do mundo contemporâneo, mas sim nos deixa uma tarefa a ser feita em coletivo, que implica um alto grau de compromisso individual e ao mesmo tempo uma mudança no foco com o qual assumimos nossa individualidade. A proposta do artista alemão Joseph Beuys vai nessa direção, propondo a prática artística muito além dos objetos ao focar-se em uma poética humana, na qual nos assumiríamos como seres criadores, capazes de autodeterminarmos-nos, “(...) isso quer dizer que eu tenho que assumir

uma responsabilidade agora. Tenho que participar, cooperar. Já não posso viver egoicamente só para mim mesmo" (BODENMANN-RITTER, 2005, p. 57). Embora as artes, historicamente, tenham tido um caráter relacional e conectivo, dado que complementam seu sentido na interação social gerando laços que previvem historicamente e que nos conectam com séculos de existência, são estas novas práticas as que tomam as próprias relações como material de sua proposta, posicionando-se como um interstício social que produz relações entre as pessoas e o mundo (BOURRIAUD, 2006). Se ampliarmos esse território de análise delimitada por estes autores especificamente à esfera da atividade artística respaldada por instituições, encontramos que no suceder da vida cotidiana se produzem, por artistas ou não artistas, propostas de novas formas de relacionarmo-nos. São estas mesmas propostas, que pareceram emergir do nada, as que põem em conflito o que um conjunto social define como arte, reiterando que a poética humana não reconhece só os espaços dedicados para a arte, sino que ao contrário circula em outra esfera da vida, gerando sentidos de existência.

Agora, embora o pensamento ecológico se apresenta como um novo paradigma, em debate com as condições atuais de vida, é importante não esquecer que "o problema ecológico não só nos concerne em nossas relações com a natureza, mas também em nossa relação conosco" (MORIN e HULOT, 2008, p. 25). A existência em harmonia com um pensamento ecológico questiona radicalmente nossa forma de ver-nos, de crescer, de sentir, de nos transformar. É como um eu único que construiu uma história particular, que possui uma memória específica, se relativiza e se dilui quando está em relação com o mundo – e esta experiência modifica drasticamente cada um de nossos relatos. Isto se fez muito evidente durante o transcurso do projeto *Ecologia em práticas Cotidianas*, quando nossas narrativas tomaram forma em *microuniversos*, geraram diálogos que, por sua vez, reordenavam e recriavam permanentemente nosso olhar sobre nossa própria história, nossas formas de pensar e interagir com a vida, assim como revelava novas reconfigurações sobre nosso estar na vida e nossas projeções futuras.

## 6.2. POÉTICAS ECOLABORATIVAS

É possível ter relações que conectem cada vez mais o que conhecemos como arte com as práticas humanas da cotidianidade, deixar fluir nossas poéticas para territórios novos, não focados em produzir, mas sim em um leque de sensibilidades que nos permitam aprofundar o significado de estar juntos, nos relacionar como postura política, ante uma realidade que nos dissolve permanentemente a possibilidade do encontro. Uma parte de nossa história lembra-nos que fomos muitos seres compartilhando uma só alma, outra escondendo-nos a alma no infinito bosque de nossa interioridade e individualidade.

É comum que reunamo-nos para fazer coisas juntos. A proposta de *ecolaborar*, ao contrário, é fazer coisas juntos para nos encontrar. A ideia, com isso, é inventar o encontro, recriá-lo, reconhecê-lo como potência esquecida e permitir fluir outras formas de colaborar que não conhecemos. Não é um encontro fácil, já que ver os olhos de outro que é igual é ver o espelho profundo de nossos medos. Chegamos, com isso, à compreensão de nossa própria humanidade, aos limites do que somos e à precariedade das possibilidades nas quais nossa viagem pela vida se torna mais real e profunda.

Uma vez com a humanidade exposta, com as diferenças na superfície, mas com a certeza de um espírito universal compartilhado, o sentido da comunidade adquire força. Neste ponto, a busca pelo comunal não é o consenso. Trata-se de sensibilidades em diálogo cujo sentido é "uma utopia que faça ser possível um futuro comum, pela recuperação da totalidade no seio da comunidade" (VALENCIA CARDONA, 2015, p. 253).

Neste contexto, a tarefa requer uma ética do cuidado do coletivo, um olhar crítico sobre nossos próprios interesses e uma exposição honesta e verdadeira sobre aquilo que nos leva a propiciar o encontro; a compreensão de que vamos entrar em um território com diferenças, oposições, outros tempos, outras formas de conhecimento e outras subjetividades. Compreendemos, ainda, com o encontro, que nosso trabalho não é unificar, nem corrigir, nem eliminar as diferenças. Trata-se de recriar a existência a partir de uma consciência coletiva; de esquecer alguns modos de operar e agir no mundo; de

reinventar novas comunidades de prática, participativas, diversas e sólidas; e re-existir em todos os níveis. Só assim as poéticas deixarão de ser o reflexo sempre imperfeito de um ocidente que está do outro lado da nossa realidade, e se tornarão a via das nossas sensibilidades insuspeitas e ocultas.

Para abordar as práticas que denomino *ecolaborativas*, proponho levar em conta alguns princípios e noções que possibilitem concretizar em ações as reflexões desenvolvidas até aqui. Assim, é fundamental considerar que a participação nestas práticas requer incorporar tanto nossas ignorâncias quanto nossos saberes, nos separando de categorias de conhecimento predeterminadas e estratificadas. Não apenas isso, é necessário, também, entender a ignorância como um estágio necessário para o conhecimento, deixando-a fluir para reinventar outras possibilidades de existência (GARAVITO, 2013).

Além disso, ao caminhar para as práticas *ecolaborativas*, permitimos a coabitação de conhecimentos numa ecologia de saberes diversos, para a abertura de novos sentidos e experiências que atuam como possibilidade de práticas e saberes contra-hegemônicos (VALENCIA CARDONA, 2015) e que se constituem como conhecimento dinâmico em permanente construção.

Do mesmo modo, é preciso, ainda, abandonar a concepção linear do tempo para que práticas e agentes de diferentes epistemes sejam concebidos em simultaneidade e contemporaneidade (SANTOS, 2007). Dito de outra forma, não existem práticas que não possam ser usadas por sua antiguidade ou por estarem associadas com falsas ideias sobre o primitivo.

Neste sentido, se requer a construção de um olhar limpo, como recuperação da consciência visual do mundo através de um ponto de vista livre de prejuízos que impedem o vínculo saudável entre a memória e o olho. Isto requer o abandono do olhar puro instalado pelo ocidente, normalmente, a-histórico, que só reconhece a si mesmo (VALENCIA CARDONA, 2015).

Pensar a comunalidade como forma do coletivo através da desindividualização e da compreensão de uma subjetividade comunal (MARTÍNEZ LUNA, 2009), é uma das tarefas fundamentais neste propósito, mas também uma das mais complexas, uma vez que estamos

inseridos em um modelo que reitera permanentemente a individualização como estratégia para o consumo.

A articulação consciente de conhecimentos práticos, sensíveis, teóricos, intuitivos e outros, como um conjunto em suas dimensões necessárias, sem privilégio de apenas um tipo de conhecimento (GARAVITO, 2013), é uma necessidade nestes processos, sem esquecer de refletir, reiteradamente, sobre a participação de todas as nossas dimensões.

Soma-se a isso, neste processo, a importância de não se perder a curiosidade pelo aprendizado, bem como o aprofundamento na compreensão de que todas as formas de conhecimento são incompletas e de que esta incompletude é uma potência – algo que deve ser feito para evitar interpretar tudo através de um só tipo de pensamento (SANTOS, 2007).

Com isso, caminha-se para o desenvolvimento de um pensamento pluralista e propositivo baseado na Intersubjetividade, levando em conta que em um cenário no qual coabitam distintas práticas de conhecimento, os tempos e os espaços acontecem em diferentes escalas. Nesta perspectiva, é importante estar disposto a atuar em sintonia com estas diferenças (SANTOS, 2007).


É significativo mencionar, igualmente, a *re-existência* como uma reinvenção cotidiana da vida, tirando as lógicas hegemônicas de uma posição central, e mergulhar na profundidade das culturas para dignificar a vida, reinventá-la e transformá-la o tempo todo (ALBÁN ACHINTE, 2009).

Finalmente, reforça-se a necessidade de se ter uma disposição crítica permanente frente ao processo, que permita refletir e estar em mudança permanente, bem como ter desapego pelo saber através da prática do des-aprendizado, para dar lugar a saberes que se articulem de acordo com cada circunstância.

Tendo isto em vista, é possível afirmar que na *ecorelação* des-cansa o eixo destas poéticas. Apesar de que uma prática *ecolaborativa* seja respaldada por qualquer espaço institucional, do bairro ou comunitário, é relevante ter em mente que isto é só uma característica, pois é o coletivo e suas realidades que definem os tempos, os ciclos, os produtos, as formas do processo.

Pensar em práticas artísticas *ecolaborativas*, deste modo, é pensar a possibilidade de nos desprendermos do fio narrativo tecido com olhos alheios. É, ainda, desaprender as limitações que nos ensinaram a não ser, construir algo ao fim de um caminho do que pouco sabemos e atuar através de poéticas que não respondem à necessidade criada de pertencer a algo que não existe, mas que dão conta de universos e de sensibilidade coletiva como poder vital e potência para a existência.





Para finalizar este trecho do caminho, deixo algumas reflexões abertas que poderiam ser insumos do passo seguinte. Um dos primeiros dilemas que veem as pessoas que trabalham no território das práticas artísticas com comunidades é a relação com nossos discursos e sua configuração como realidades refletidas em ações. Temos recebido contribuições teóricas bastante lúcidas e informação suficiente para compreender como operam os sistemas hegemônicos e como eles cooptaram a vida em todas suas dimensões. Entretanto, estes esclarecimentos nem sempre terminam tomando um lugar em nosso mundo prático. Por isso, um aspecto a se considerar é que, além da compreensão teórica das circunstâncias que nos dominam, a tarefa não é apenas recriar condições práticas que consolidem outros mundos possíveis, mas também transformar tudo o que para nós é claro em sentimentos. Nossos alcances teóricos não significam nada, se são uma vantagem a mais em nosso currículo. Estes só adquirem seu verdadeiro valor quando se configuram em sensibilidades através das quais conduzimos nossas formas de viver.

Estamos vinculados a instituições e determinados por práticas como a seleção, a valoração e o julgamento através de escalas pré-desenhadas e sistemas de competência como única possibilidade de inclusão. a tradução para termos acadêmicos de linguagens consideradas menores; a purificação das poéticas de outros para conseguir um lugar dentro do circuito; e milhares de micro práticas discriminatórias, enfrentamo-nos permanentemente a um sem-número de perguntas entre as que encontramos: Com quais alternativas estamos contribuindo de maneira concreta para superar estas armadilhas e transitar por outras formas de operar e de sentir? Como superar a dupla militância entre reprodutor e resistente do sistema hegemônico, criando outras possibilidades? O que finalmente estamos entendendo por arte dentro dos contextos consagrados à arte hegemônica? O que significa estar debatendo dentro de uma estrutura da qual desconfiamos? Como incorporar o que no território da academia considera-se marginal e excluído, sem representá-lo, sem visibilizá-lo, sem usá-lo, sem manipulá-lo, sem subestimá-lo, sem romantizá-lo e sem exotizá-lo? Todas estas perguntas devem ser respondidas para que seja possível promover uma transformação estrutural de forma efetiva.

Temos muitas práticas incorporadas como hábitos inconscientes. Além disso, as normas e os regulamentos dos sistemas com os quais trabalhamos nos limitam, de modo que temos um forte controle social relacionado com o valor do que fazemos, com exigências de produção que definem nossa vida prática, em salários e oportunidades. Soma-se a isto o fato de não existirem muitos recursos ou possibilidades de desenvolver propostas atreladas a perspectivas não coloniais. Contudo, é importante ter claro que estas são as circunstâncias nas quais nos movimentamos, que cada um de nós deve reconhecer suas limitações, mas que isto não é o impedimento para permanecer com uma atitude crítica/reflexiva e com uma disposição a transformar e transformar-se.

É comum, no campo da arte hegemônica, práticas que têm como tema o descolonial. O complexo é encontrar prática artística feita descolonialmente. Existe uma demanda frequente de pessoas que trabalham à luz destes conceitos e buscam conhecer metodologias, técnicas ou modos de fazer concretos que possam levar a cabo seus projetos de uma perspectiva descolonial ou não colonial. Isto, no entanto, pode dar suporte a instrumentalização mecânica de muitas práticas e a perder de vista a possibilidade de aproximar-se de formas de sentir/pensar/fazer descolonialmente. Esta postura é, com isso, uma forma de vida que vamos ajustando no suceder de nossos processos, na reflexão e na ação permanente.

De outro lado, a tarefa de ir apagando, esquecendo, perdendo interesse por conceitos e elementos fundantes da cultura hegemônica, bem como a renúncia ao capital social, ao sistema de visibilidade e às supostas oportunidades que nos oferece esta estrutura, dificilmente seria imediata. Isto representaria uma ruptura que talvez não consigamos fazer prevalecer. Portanto, é fundamental compreender que se requer de um longo processo, que construir uma nova existência vai ser a tarefa de muitas gerações e que podemos nos focar no que, como humanos, conseguimos fazer nos contextos correspondentes.

Quando desenvolvemos projetos junto com outras pessoas e propomos a construção de uma sensibilidade coletiva, muitas das inquietações que existem não são facilmente resolvidas. Estas experiências nos levam a questionar o que podemos fazer quando temos conflitos com as pessoas? Quando vemos nossa comunidade sonhada se debater em ações mesquinhas, em violências, em raivas? O que

podemos fazer quando vemos dentro de nosso grupo atuações com olhos de ambição, discriminação ou egoísmo?

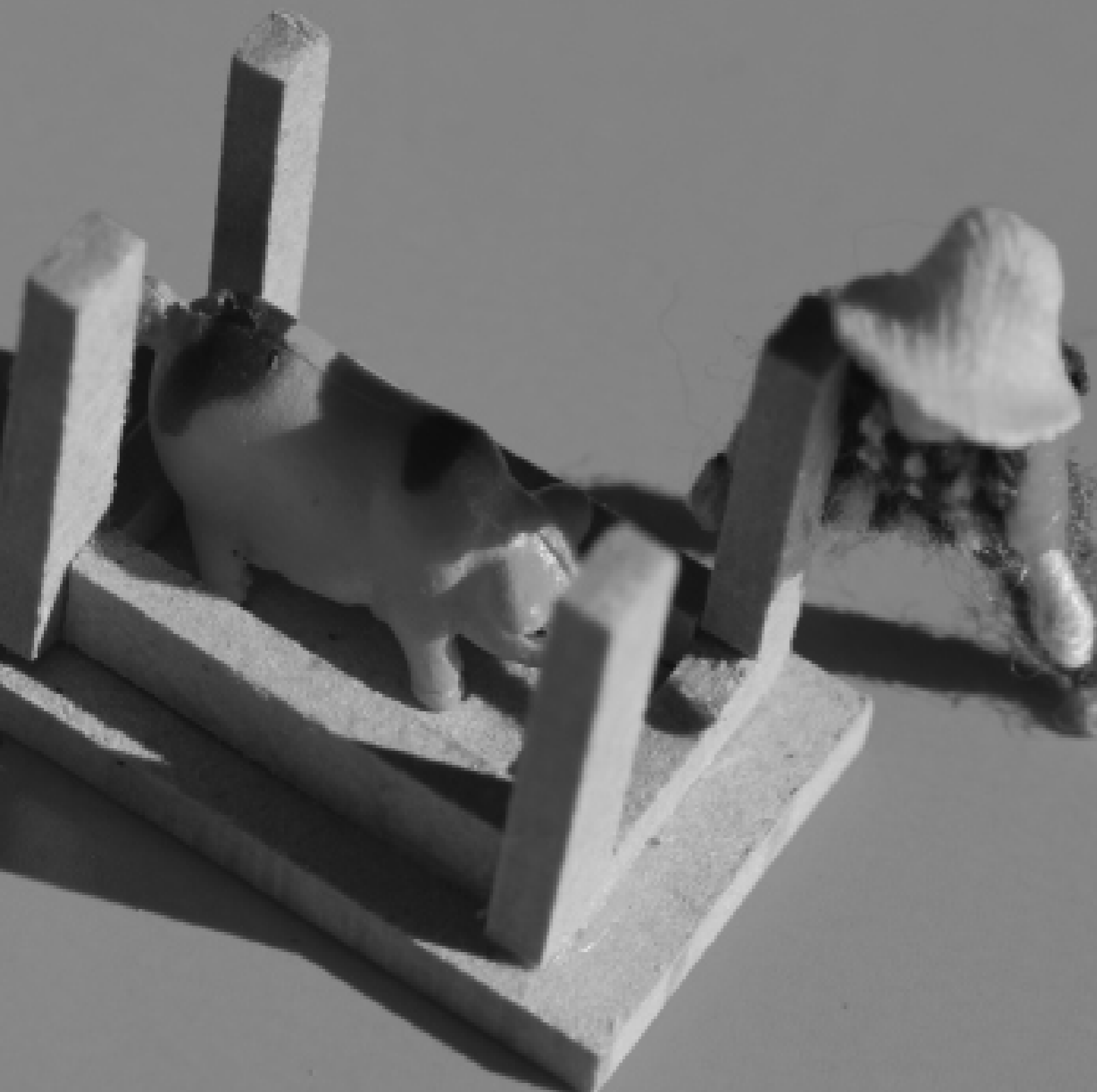
Estas vivências sempre estarão cheias de situações que não dimensionamos e para as quais não temos necessariamente uma resposta. Não obstante, todos somos luz com escuridões profundas. Vermo-nos em outro é reconhecer este outro em nós, de modo que compreendê-lo alivia o caminho. Para continuar, é indispensável a confiança em nossos processos, aceitar que não é sempre necessário que exista consenso. É igualmente significativo nos permitir expor as diversas formas de nos manifestar, procurar escutar de forma colaborativa e, ainda, promover a possibilidade de estabelecer acordos em qualquer momento do processo.

Encontrei com frequência dentro destas práticas formas de operar bastante alinhadas com os mercados contemporâneos. Desta maneira, são cada vez mais comuns as ofertas de espaços interdisciplinares para o cuidado, desenhos de felicidade imediata, cenários propícios para o sentir-se “bem”, ou “melhor”. Múltiplas disciplinas se articularam em conjunto para este novo e promissor mercado. É, pois, uma grande provocação elucidar em nossas propostas os interesses que subjazem ao que vemos na superfície. É importante recordar sempre, que chegamos a estes cenários por uma decisão, por tecer com outros que, como nós, querem tentar reexistir através de uma consciência coletiva. Assim, a presença a partir de nossas vontades faria o caminho mais fluido.

Finalmente, o processo de *Ecologia em práticas cotidianas* foi uma rica experiência na qual pude compreender um pouco mais sobre minha própria existência, aprofundar na ética do cuidado através das relações e tomar uma posição cada vez mais consciente como artista e professora quanto a uma colaboração autêntica, amorosa e vital. Pude, também, reconhecer minhas próprias fragilidades que não são mais do que a evidência da minha humanidade, seguir insistindo que o conhecimento só vale a pena se estiver em relação com outros e seguir tecendo uma fina rede que possa resistir um pouco aos embates devastadores da crise planetária.







ALBÁN ACHINTE, A. **Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia.** In

MIGNOLO, W. PALERMO, Z. *Arte y estética en la encrucijada descolonial.* Ediciones del Signo. Buenos Aires. 2009.

ARDENNE, P. **Un arte contextual, Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.** Cendeac: Murcia, 2006.

BAUMAN, Z. **A comunidade, a busca por segurança no mundo atual.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BENDINER-VIANI, G. *Visitas productivas en un espacio conflictivo: exposiciones, colaboración y renovación del área urbana de Seward Park.* **ROULOTTE: 11.** Santa Mônica: Ediciones ACM, 2015.

BISHOP, C. **Participation 2006.** Londres: Ed. Whitechapel Gallery and The MIT Press. London, 2006.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

CÁTEDRA PAULO FREIRE ITESO. **Paulo Freire Constructor de sueños.** Producido por IMEDEC, A.C, 2000. Disponible em <[https://www.youtube.com/watch?v=amA\\_xoBh4f4](https://www.youtube.com/watch?v=amA_xoBh4f4)>. Acesso em 24, fevereiro, 2016.

CORTÁZAR, J. **Rayuela.** Madrid: Letras Hispánicas, 2008.

DANIELS, J.P. *El Ejército colombiano mató a 10.000 civiles para mejorar las estadísticas en la guerra contra los rebeldes.* **PERIODICO EL DIARIO 2018.** Disponible em: <[https://www.eldiario.es/theguardian/Ejercito-colombiano-civiles-falsos-positivos\\_0\\_769573313.html](https://www.eldiario.es/theguardian/Ejercito-colombiano-civiles-falsos-positivos_0_769573313.html)>. Acesso em 15, jun, 2018.

DEWEY, J. **Arte como Experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUSSEL, E. **América Latina: dependencia y liberación.** Buenos Aires. Fernando García Cambeiro Editorial, 1973.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda, 1994

ESCOBAR, A. *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad Latinoamericano.* **Tabula Rasa.** Bogotá, n.1, p 51-86, enero-diciembre de 2003.

FERRARI, L. **En la grieta, práctica artística en comunidad.** Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

GABLIK, S. *Estética Conectiva: Arte después del individualismo.* In:

LACY, Suzanne (ed.) **Mapping the terrain: New Genre Public Art.** Winnipeg: Bay Press, 1995.

GERGEN, K. **El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo.** Barcelona: Paidós, Ibérica, 2006.

GUANAES-LORENZI, C; MOSCHETA, M; CORRADI-WEBSTER, C; VILELA E SOUZA, L. **Construccionismo social: discurso, prática e produção de conhecimento.** Rio de Janeiro: Instituto NOOS, 2014.

HOY. **Jornaleros de Los Angeles forman compañía de teatro callejero.** 2011. Disponible em: <<http://hoy.com.do/jornaleros-de-los-angeles-forman-compania-de-teatro-callejero/>>. Acesso em 22, dez, 2017

ÍNIGUEZ, L. **Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era 'post-construccionista'**. Athenea Digital, 8, Disponible em: <<http://antalya.uab.es/athenea/num8/siniguez.pdf>> 2005. Acesso em abril 2017

KESTER, G. Ed. **Art, activism & oppositionality, essays from afterimage**. Durham: Duke University Press, 1998.

KESTER, G. H. **Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art**. California: University of California Press, 2004.

KESTER, G. H. Colaboração, arte e subculturas. En Arte mobilidade, sustentabilidade - art mobility sustainability. **Caderno videobrasil**. Associação cultural videobrasil. São Paulo: v. 2, n. 2, 2006.

HARDING, D. Work as if you live in the early days of better society! In: HARDING, A. **Magic moments: collaboration between artists and Young people**. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LYOTARD, J-F. **La condición posmoderna, informe sobre el saber**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S; GROSFOGUEL, R. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MALDONADO-TORRES, N. **El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial**. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII**. p. 26 - 28. Disponible em: <<http://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial>>. Acesso em 10, maio, 2018.

MARTÍNEZ LUNA, J. **Eso que llaman comunalidad**. Oaxaca: Culturas Populares, CONACULTA/Secretaría de Cultura, Gobierno de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, AC, (Colección Diálogos. Pueblos originarios de Oaxaca; Serie: Veredas), 2009.

MELO, J. O. La vida Maravillosa de María Villa. **Periódico el Tiempo**. 1995. Disponible em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-311662>>. Acesso em 23, sep, 2016

MIGNOLO, W. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder In: WALSH, C. **Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder**. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana. Santiago: v. 1, n. 4, 2003.

MIGNOLO, W. **Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica**. 2010. Disponible em: <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>> Acesso em dezembro 2016

MORAN, L, 2018. **Teatro Jornaleros sin Fronteras**. Disponible em: <<https://www.facebook.com/TeatroJornaleroSinFronteras/>>. Acesso em 30, jun, 2018.

MORGAN, S. Looking back over 25 years. In: Dickson, M. (Ed.) **Arte with people**. Sunderland: AN Publications, 1995.

PALACIOS G, A. *Arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. **Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social**. V. 4, 2009. p. 197 - 211.

PARRAMON, R. Translocaciones, experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales. **ROULOTTE: 11**. Santa Mônica: Ediciones ACM, 2015

PATZI PACO, F. Sistema Comunal, una propuesta alternativa al sistema liberal. Bolívia: Editorial Vicuña, 2009.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. **Las mujeres tejedoras de Mapuján se han convertido en ejemplo de superación**. 2014. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UW0Mjxx-pmc>>. Acesso em 24, mar, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S; GROSFOGUEL, R. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

QUIJANO, A. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

READ, H. **Educación por el arte**. Paidós Ibérica: Ediciones S.A, 1995.

SATIZÁBAL, C. EL ESPECTADOR. **Luz Marina Bernal: Transformar dolor en memoria poética para la paz**. 2016. Disponible em: <[www.elspectador.com/noticias/paz/transformar-dolor-memoria-poetica-paz-articulo-669797](http://www.elspectador.com/noticias/paz/transformar-dolor-memoria-poetica-paz-articulo-669797)>. Acesso em 20, fev, 2018.

THOMPSON, N. Ed. **Living as form: socially engaged art from 1991 – 2011**. Cambridge: MIT Press, 2012.

TJSF TEATRO JORNALEROS SIN FRONTERAS. **Teatro Jornalero Sin Fronteras**. (Day Labor Theater Without Borders, TJSF). sem data. Disponible em: <<http://cornerstonetheater.org/teatro-jornalero/about-us/sobre-nosotros/>>. Acesso em 2, mar, 2018.

VALENCIA CARDONA, M. A. **Ojo de jíbaro, conocimiento desde el tercer espacio visual: Prácticas estéticas contemporáneas en el Eje Cafetero colombiano**. Popayán: Sello Editorial Universidad del Cauca, 2015.

WILLIAMS, R. **Solos en la ciudad**. Barcelona: Ediciones Península, 1997

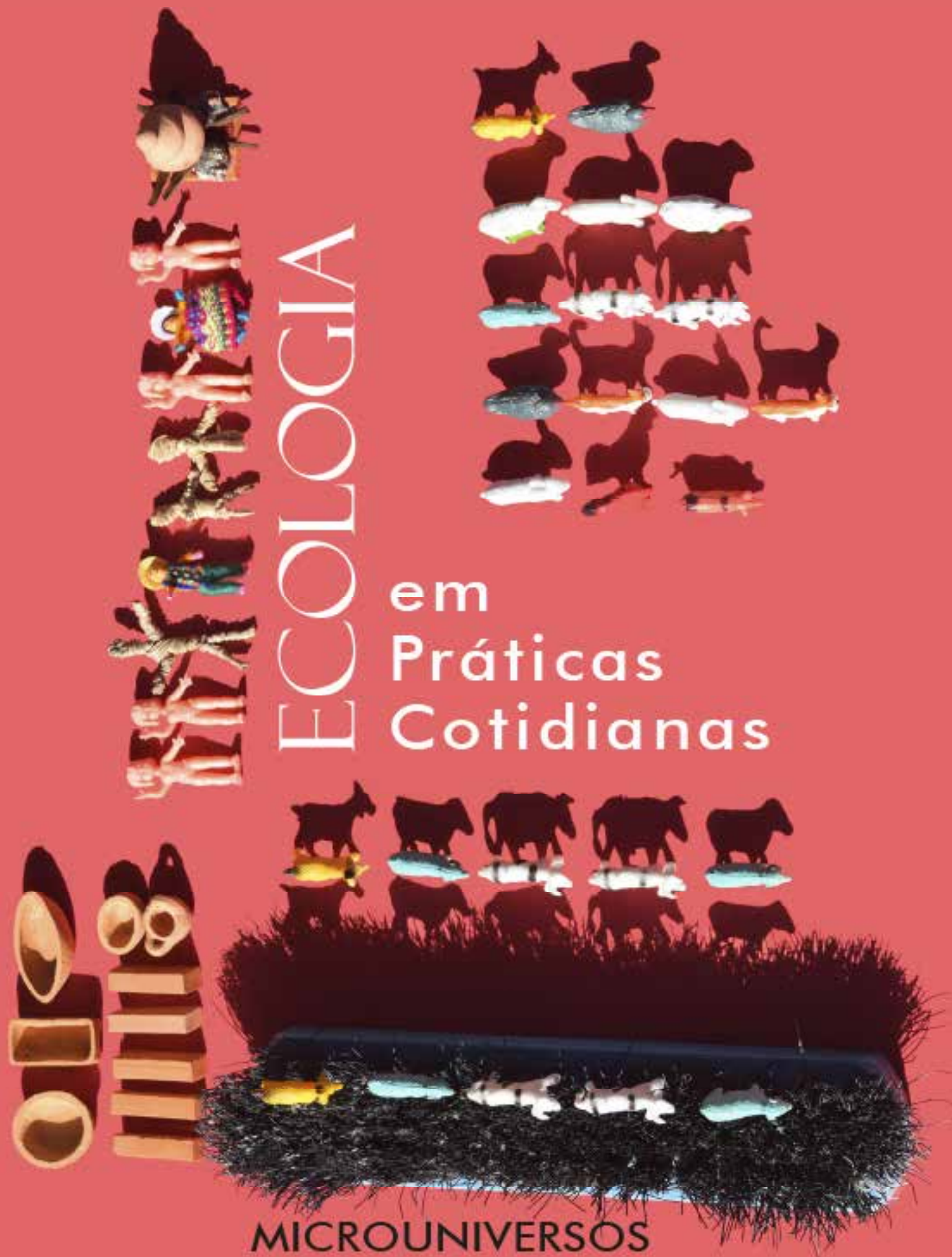
WILLIAMS, R. **La cultura es algo ordinario, Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ZAMUDIO PALMA, M. La historia de cómo la líder de las madres de Soacha se sembró en la Plaza de Bolívar. **PACIFISTA**. 2017. Disponible em: <<http://pacifista.co/la-historia-de-como-la-lider-de-las-madres-de-soacha-se-sembró-en-la-plaza-de-bolívar/>>. Acesso em 13, fev 2018.

ZULETA, R. F. **María Villa**. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UR7WcsRECJQ>>. Acesso em 13, fev 2017.







# ECOLOGIA

em  
Práticas  
Cotidianas

MICROUNIVERSOS  
Um Processo Ecolaborativo



ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

**ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS**

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO”, PARA DEFESA- DOUTORADO  
EM ARTES VISUAIS.

**Linha de Pesquisa: Processos e procedimentos**

**Orientador: Dr. Agnaldo Valente (Agnus Valente)**

São Paulo

2018

ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

## ECOLOGIA EM PRÁTICAS COTIDIANAS

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração Processos e procedimentos, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva)

Universidade Estadual Paulista UNESP – Orientador

---

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari

Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina PROLAM

---

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

FAAC - Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Profa. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864e	López, Elizabeth Garavito
	Ecologia em práticas cotidianas: microuniversos, um processo ecolaborativo / Elizabeth Garavito López. - São Paulo, 2018.
	3 v. p. 312 : il.
	Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus Valente)
	Co-orientawdor: Prof. Dr. José Spaniol.
	Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
	1. Arte e sociedade. 2. Construcionismo social. 3. Práticas Artísticas Colaborativas. I. Silva, Agnaldo Valente Germano da. II. Spaniol, José. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.
	CDD 700

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)w

São Paulo, julho 30 - 2018



## DEDICATORIA

A los seres que con su cuidado le dan sentido a este camino, a quienes me han sabido cuidar.

A mi ser, el de mis miedos. A sus caminos misteriosos.

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP quien, en convenio con la AUIP, Asociación Universitaria Iberoamericana de posgrado apoyaron mi trabajo durante cuatro años mediante una beca.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, quien me concedió una comisión de estudios para la realización del doctorado.

A Agnus, mi orientador por su mirada abierta y su apoyo.

A Brasil mi casa durante este tiempo, a mis amigos aquí por sus dosis dulces y solidarias en este trecho del camino, los llevo en el alma.

Al grupo de creadores con los que compartimos historias, soñamos y juntos inventamos multiversos.

A Dayana sus miradas críticas, su comprometido trabajo en este proyecto.

A mi familia sus visitas, compañía, ternura, confianza, su amor. Son mi raíz, mi fuerza.

A los amigos, la calidez de sus palabras, los puntos verdes, presencias del alma y cibernéticas que tanto significaron en estas lejanías.

## REALIZAÇÃO

### FOTOGRAFIAS

Adela López  
Andrea Ortiz Díaz  
Ligeya Daza Hernández  
Deisy Wilchez  
Juan David Garavito López  
Lady Dayana González  
Nohora Inés castro

### TRANSCRIÇÕES

Lady Dayana González

### CORREÇÃO DE ESTILO

Português: Júlia Souza  
Espanhol: Juan Carlos Buitrago Sanabria

### DIAGRAMAÇÃO

Lady Dayana González

### GRUPO DE PESSOAS QUE CRIARON MICROUNIVERSOS

Adela López  
Ana Lucrecia Clavijo Velásquez  
Flor María Vargas Coneme  
David Santiago Correa Estepa  
Dora Carolina Ballén Robles  
Jenny Marcela León León  
Lady Dayana González Cita  
María Clementina Cuéllar Camelo  
Nancy Stella Reyes Rivera  
Nohora Inés Castro Rivera  
Olga Margoth Hernández  
Olivia Rivera de Castro  
Oswaldo Reyes  
Stella de Reyes

Solo brillamos en la mirada de los otros

## RESUMO

*Ecologia em práticas cotidianas* foi um processo colaborativo realizado a partir das poéticas cotidianas de um grupo de pessoas da cidade de Bogotá, na Colômbia. Ele foi desenvolvido a partir de uma perspectiva ecológica e utilizou alguns métodos do construcionismo social. As poéticas cotidianas, tratadas neste trabalho, são os espaços que permitem que a vida se manifeste fora de lógicas produtivas e mecânicas e, entre elas, se encontram os microuniversos: pequenos relatos construídos em um vaso de barro, com plantas e objetos. Concentrei-me neles para compreender melhor estas poéticas, para isso, entendendo que um processo colaborativo só pode ser lido a partir de sua complexidade, apresento aqui um panorama amplo e relacional do processo em que se inscreve a elaboração destes microuniversos.

Partindo deste processo, realizei uma reflexão crítica tendo por base uma perspectiva descolonial sobre a gênese de meu processo criativo, gestado em uma matriz colonial e de um olhar individual, com o propósito de compreender as condições que podem determinar seu suceder como prática artística colaborativa. Posteriormente a tese apresenta uma série de reflexões que surgiram de um diálogo que formulava perguntas aos diferentes conceitos sobre artes relacionais, colaborativas e dialógicas, as quais nomeei de *Práticas Ecolaborativas*, as poéticas que estão associadas às dinâmicas da vida cotidiana e suas realidades, as que formam parte de um conjunto de ações humanas para cuidar da vida, que não estão ligadas aos sistemas hegemônicos, nas quais convivem e se articulam diferentes tipos de saberes e, sobretudo, que surgem de um tecido de saberes coletivos.

## RESÚMEN

*Ecología en prácticas cotidianas* fue un proceso colaborativo realizado a partir de las poéticas cotidianas de un grupo de personas en la ciudad de Bogotá – Colombia, el cual fue desarrollado desde una perspectiva ecológica utilizando algunos métodos del construcciónismo social. Las poéticas cotidianas son los espacios que permiten que la vida se manifieste por fuera de lógicas productivas y mecánicas, entre ellas se encuentran los microuniversos, que son pequeños relatos contruidos en una matera, con plantas y objetos. Me concentré en ellos para comprender mejor estas poéticas, sin embargo, entendiendo que un proceso colaborativo sólo puede ser leído desde su complejidad, presento aquí un panorama amplio y relacional del proceso en que se inscribe la elaboración de estos microuniversos.

Partiendo de este proceso, realicé una reflexión crítica desde una perspectiva descolonial sobre la génesis de mi proceso creativo el cual se gesta en una matriz colonial desde una mirada individual, con el propósito de comprender las condiciones que pueden determinar su devenir como práctica artística colaborativa. Posteriormente realicé una serie de reflexiones que surgieron de un diálogo que formulaba preguntas a los diferentes conceptos sobre artes relacionales, colaborativas y dialógicas; así nombré Prácticas Ecolaborativas, a las poéticas que están asociadas a las dinámicas de la vida cotidiana y sus realidades, que forman parte de un conjunto de acciones humanas para cuidar la vida, que no están adscritas a sistemas hegemónicos, en las que conviven y se articulan diferentes tipos de saberes y, sobre todo, que surgen de un tejido de saberes colectivos.

## ABSTRACT

*Ecología en prácticas cotidianas* was a collaborative process based on the daily poetics of a group of people living in Bogotá - Colombia, it was developed from an ecological perspective using some methods of social constructionism. Daily poetics are spaces that allow life to manifest itself outside of productive and mechanical logics. Among daily poetics are microuniverses, which are small stories constructed with plants and objects in a plantpot. I focused on them to better understand these poetics, however, understanding that a collaborative process can only be read from its complexity, I presented a broad and relational view of the process in which the elaboration of these microuniverses is inscribed.

Starting from this process, I made a critical reflection from a decolonial perspective on the genesis of my own creative process. The purpose was to understand the conditions that can determine its evolution as a collaborative artistic practice, because it arose in a colonial matrix from an individual perspective. Later I made a serie of reflections that arose from a dialogue that asked questions to the different concepts on relational, collaborative and dialogical arts. Thus I named as *Ecolaborativas* the poetics that are associated with the dynamics of daily life and their realities, which are part of a set of human actions to take care of life, that are not ascribed to hegemonic systems, in which different types of knowledge coexist and articulate each other, and above all, that arise from a web of collective knowledge.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Capa:** foto Ligeya Daza, 2018.

**Figura 1:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 2:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 3:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 4:** Foto de Divulgação. Faculdade de Artes- ASAB. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/8b/af/8c/8baf8ca0f4954065a605dd9addefad18.jpg>. Acesso em: 08/04/2018

**Figura 5:** Oficina Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 6:** Oficina Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 7:** Oficina Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 8:** Oficina Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 9:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura10:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 11:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 12:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 13:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 14:** Oficina Plantio em sacos plásticos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 15:** Oficina Plantio em sacos plásticos faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 16:** Oficina Plantio em sacos plásticos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 17:** Oficina Plantio em sacos plásticos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 18:** Oficina Plantio em sacos plásticos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura19:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 20:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 21:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 22:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 23:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 24:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 25:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 26:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 27:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 28:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 29:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 30:** Oficina Plantas carnívoras. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 31:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 32:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 33:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 34:** Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 35:** Oficina. Guardiões de sementes. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 36:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 37:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 38:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 39:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 40:** Foto de Divulgação. Disponível em: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/lo-que-no-sabe-del-pesebre-y-del-arbol-de-navidad-180127> 2018. Acesso em: 28/01/2018

**Figura 41:** Foto de Divulgação. Disponível em: <https://www.el-carabobeno.com/Rocco-El-barbero-con-el-nacimiento-mas-grande-de-San-Blas/>. Acesso em: 28/01/2018

**Figura 42:** Foto de autoria anônima. Disponível em: <https://pl.pinterest.com/pin/377317275008561435/>. Acesso em: 28/03/2018

**Figura 43:** Foto de Divulgação. Museo en Miniatura (Dirección de prensa, Municipio de Guayaquil). Disponível em: <http://www.guayaquilesmidestino.com/es/museos/del-malec%C3%B3n-sim%C3%B3n-bol%C3%ADvar/museo-en-miniatura-guayaquil-en-la-historia>. Acesso em: 18/03/2018

**Figura 44:** Foto de Divulgação. Teresa Nava - La Pátria íntima de Teresa Nava. Disponível em: <http://www.museodelestanquillo.cdmx.gob.mx/exposiciones/itinerancias/2015-/la-patria-intima-de-teresa-nava>. Acesso em: 18/03/2018

**Figura 45:** Foto de Divulgação. Museo en Miniatura (Dirección de prensa, Municipio de Guayaquil). Disponível em: <http://www.guayaquilesmidestino.com/es/museos/del-malec%C3%B3n-sim%C3%B3n-bol%C3%ADvar/museo-en-miniatura-guayaquil-en-la-historia>. Acesso em: 18/03/2018

**Figura 46:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 47:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 48:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 49:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 50:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 51:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 52:** Desenho Angélica Urdaneta. Mapa de colômbia, Colômbia 2018.

**Figura 53:** Desenho Angélica Urdaneta: Mapa de Bogotá, Colômbia 2018.

**Figura 54:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 55:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 56:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 57:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 58:** Microuniverso Adela López. Calarcá - Quindío, Colômbia, 2014 Foto: Juan David Garavito.

**Figura 59:** Foto fornecida por Adela López. Calarcá - Quindio, Colômbia, 2018

**Figura 60:** Microuniverso Adela López. Calarcá - Quindío, Colômbia, 2014 Foto: Juan David Garavito.

**Figura 61:** Microuniverso Adela López. Calarca - Quindío, Colômbia, 2014 Foto: Juan David Garavito.

**Figura 62:** Foto fornecida por Adela López. Calarcá - Quindío, Colômbia, 2018

**Figura 63:** Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz. Bogotá, Colômbia, 2014.

**Figura 64:** Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz. Bogotá, Colômbia, 2014.

**Figura 65:** Foto fornecida por Ana Lucrecia Clavijo Velásquez. Bogotá Colômbia 2018.

**Figura 66:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 67:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 68:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 69:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 70:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 71:** Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz. Bogotá, Colômbia, 2014.

**Figura 72:** Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz. Bogotá, Colômbia, 2014.

**Figura 73:** Foto fornecida por David Santiago Correa Estepa Bogotá, Colômbia 2018.

**Figura 74:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 75:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 76:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 77:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 78:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

**Figura 79:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 80:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 81:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 82:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 83:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 84:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 85:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 86:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.



**Figura 147:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 148:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 149:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 150:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

**Figura 151:** Foto fornecida por Elizabeth Garavito López. Bogotá, Colômbia 2018.

**Figura 152:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 153:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 154:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Óscar Monroy.

**Figura 155:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Óscar Monroy.

**Figura 156:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Óscar Monroy.

**Figura 157:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 158:** Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

**Figura 159:** Casa Usme Bogotá - Colômbia. 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 160:** Cali, Colômbia, 2014. Foto: Jacqueline Garavito López.

**Figura 161:** Oficina "Construção do Microuniversos Autobiográficos – outras narrções de Gênero" Cuiabá, Brasil, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 162:** Foto fornecida por Renata Silva. São Paulo, Brasil. 2018.

**Figura 163:** Foto fornecida por Raúl Sal-darriaga. Amsterdam, Holanda. 2018.

**Figura 164:** Oficina "Construção do Microuniversos Autobiográficos – outras narrções de Gênero" Cuiabá, Brasil, 2014. Foto: Ligeya Daza.

**Figura 165:** Foto fornecida por Nohora Inés castro. 2018.



# SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	31
2. PROCESSO.....	37
2.1. OFICINAS.....	43
2.1.1. Aproveitamento de resíduos orgânicos.....	46
2.1.2. Horta urbana.....	51
2.1.3. Plantío em sacos plásticos.....	55
2.1.4. Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos.....	58
2.1.5. Semeadura e propagação .....	61
2.1.6. Plantas carnívoras.....	64
2.1.7. Controle biológico de pragas.....	69
2.1.8. Guardiães de sementes.....	73
2.1.9. Microuniversos autobiográficos.....	77
3. CRIAÇÃO DE MICROUNIVERSOS.....	81
3.1. Criando-os através de narrativas.....	85
3.2. Como nasce um Microuniverso.....	87
3.3. Do processo dos Microuniversos.....	92
3.4. Microuniversos, poéticas da cotidianidade.....	96
3.5. Microuniversos em conexão com lugares.....	100
3.6. Um lugar para a vida .....	112
3.7. Ecolaborando.....	118
4. RELATOS E MICROUNIVERSOS.....	123
4.1. Adela López Relato Biográfico - Relato Biográfico.....	127
4.1.1. Microuniverso de Adela López.....	132
4.2. Ana Lucrecia Clavijo - Relato Biográfico.....	135
4.2.1. Microuniverso de Ana Lucrecia Clavijo.....	142

4.3. David Santiago Correa Estepa - Relato Biográfico.....	151	5.5. Renata Silva.....	299
4.3.1. Microuniverso de David Santiago Correa Estepa.....	160	5.6. Raúl Saldarriaga.....	300
4.4. Dora Carolina Ballén Robles - Relato Biográfico.....	169	5.7. Elizabeth Garavito López.....	302
4.4.1. Microuniverso de Dora Carolina Ballén Robles.....	178	6. BIBLIOGRAFIA.....	309
4.5. Flor Vargas Coneme - Relato Biográfico.....	183		
4.5.1. Microuniverso de Flor María Vargas Coneme .....	188		
4.6. Jenny Marcela León León - Relato Biográfico.....	193		
4.6.1. Microuniverso de Jenny Marcela León León.....	202		
4.7. Lady Dayana González Cita - Relato Biográfico.....	209		
4.7.1. Microuniverso Lady Dayana González Cita.....	217		
4.8. María Clementina Cuéllar Camelo- Relato Biográfico.	221		
4.8.1. Primer Microuniverso de María Clementina Cuéllar Camelo- Fiesta de San Isidro.....	230		
4.8.2. Segundo Microuniverso María Clementina Cuéllar Camelo - La finca del oriente.....	234		
4.9. Nancy Stella Reyes Rivera - Relato Biográfico.....	241		
4.9.1. Microuniverso de Nancy Stella Reyes Rivera, Stella de Reyes y Oswaldo Reyes - Algún día.....	248		
4.10. Nohora Inés Castro Rivera - Relato Biográfico.....	251		
4.10.1. Microuniverso de Nohora Inés Castro Rivera y Olivia Rivera de Castro - Casita de mis sueños.....	260		
4.11. Olga Margoth Hernández - Relato Biográfico.....	265		
4.11.1. Microuniverso de Olga Margoth Hernández.....	272		
4.12. Microuniverso de Elizabeth Garavito López.....	277		
5. DESDOBRAMENTOS.....	287		
5.1. María Clementina Cuéllar Camelo.....	288		
5.2. Olga Margoth Hernández.....	291		
5.3. Jacqueline Garavito López.....	292		
5.4. U Diversia Outros Modos .....	294		



Figura 1: Oficina Horta urbana.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

---

MICROUNIVERSOS  
Um Processo Ecolaborativo

---

## I. INTRODUÇÃO

*Ecologia em Práticas Cotidianas* é um projeto que foi gerado nas sutis relações e colaborações de um grupo de pessoas na cidade de Bogotá, na Colômbia. Este processo aconteceu em um jardim esquecido da Faculdade de Artes - ASAB, da Universidade Distrital Francisco José de Caldas, a partir de um convite aberto para intervir e desenvolver diferentes conquistas do espaço neste lugar. Através destas ações que denominei “ecolaborativas”, fui construindo, paralelamente, um diálogo que formulava perguntas sobre diferentes conceitos a respeito das práticas artísticas relacionais, colaborativas e dialógicas. Neste contexto, pretendo compreender práticas cotidianas e suas potências como práticas artísticas colaborativas, com um grupo de pessoas.

Dentro do processo, a oficina de construção de *Microuniversos*, foi a abertura para o início desta pesquisa, tive contato com estas narrativas pela primeira vez na casa de minha mãe, e elas revelavam-me que em cada canto da casa havia histórias que ela não me contava com palavras, eram relatos com uma grande riqueza, carregados de conteúdos simbólicos: mais que representações, eram pequenos pontos que se conectavam com universos de existência de minha mãe. Mais tarde percebi que esta atividade se desenvolve com muita frequência em outros lares e me perguntava: que histórias contam estes cenários? Reinventa-se o mundo para nutrir o presente que cada um cria e recria? De que lugares falam? O que conectam, o que tecem, o que recriam?

Esta pesquisa está apresentada em três livros diferenciados, que podem ser lidos de maneira independente e que também se articulam entre si. Este livro versa concretamente sobre o processo do projeto *Ecologia em Práticas Cotidianas*, sobre as ideias encarnadas em ações. Ele envolve as vozes dos diferentes participantes, a vida cotidiana foi o território pelo qual transitaram nossas narrativas, foi o material usado para contar nossas histórias e foi o dispositivo de trabalho para o grupo; neste contexto a ação criadora entende-se como um dispositivo que põe em jogo as poéticas humanas, as quais podem

emergir à margem dos espaços da denominada arte oficial. Outro aspecto se refere ao lugar a partir do qual emergiram as narrativas feitas pelos participantes: cada um dos Microuniversos que se criaram tinha referências ao conceito de lugar em suas múltiplas formas e este fato ampliava o universo de conexões que, se conseguíssemos rastrear, poderia ser infinito. O pensamento *ecologizado* foi paradigma, a forma, e os métodos que usamos para a realização deste processo, desse ponto de vista, apresento no final do livro alguns desdobramentos decorrentes de *Ecologia nas Práticas Cotidianas*, tendo em vista que os Microuniversos não são o resultado final desse processo, e são a abertura para vislumbrar a força da colaboração, entender as possibilidades e o dinamismo que contém uma prática artística colaborativa

Neste livro estão consignados relatos visuais e escritos que emergiram do trabalho, os depoimentos foram mantidos na linguagem original, espanhol, para conservar alguns aspectos da fala que são apagados com a tradução. Pretendo apresentar as múltiplas vozes que transitam por uma experiência colaborativa, além de analisar ou interpretar, faço uma seleção que consiga comunicar o significado do acontecido e as possibilidades futuras de um trabalho colaborativo.

Finalmente e para a compreensão da importância deste tipo de processo, devo mencionar que no mundo, as últimas décadas transcorridas estiveram bastante afetadas por uma série de mudanças que estão levando grande parte da humanidade a perambular nos limites. Situações que ficam próximas da minha realidade como o conflito de Síria que já chega ao oitavo ano, com a participação direta dos estados mais poderosos do planeta sobre a população indefesa; a fratura da democracia no Brasil com a destituição da presidenta Dilma Rousseff e a prisão para o Ex-presidente Lula da Silva; as dificuldades para a instauração do acordo de paz para dar fim a um conflito armado de mais de sessenta anos, e os crescentes assassinatos de líderes sociais na Colômbia. Pode haver mais desesperança no horizonte? Uma grande parte da humanidade está paralisada e a outra está capitalizando a catástrofe. A análise é extensa, entretanto me pergunto, com base em nossa realidade e contexto: qual é nosso papel dentro deste panorama?

O tempo que estive no Brasil representou, para mim, entrar em escuras passagens de minha própria existência. Um conjunto de situações conspiraram para me situar no coração da fragilidade; assuntos de minha humanidade mais íntima, além de estar localizada socialmente como uma imigrante do terceiro mundo, sem voz, longe das coisas que faço para sentir que existo, das relações que construo para criar o mundo, tudo isso que nós humanos inventamos para continuar a viagem. Muito vazia, mas também leve de bagagem, fiz esta travessia. Foi necessário possivelmente visitar abismos para ter uma melhor compreensão do que faço, para seguir forjando bem estes limites, divisando o infinito universo que se consegue ver quando se está nas bordas, entender que era necessário abandonar a pesada carga para começar a criar. Neste novo início, palavras, letras e conversas foram os fios que me trouxeram de volta ao aconchego de mim mesma. Advertindo a presença de outros significados em timbres, pontos verdes, imagens, melodias, tem-me feito sentir mais na pele que no intelecto, a potência que cada um de nós tem nos pequenos atos e a responsabilidade que cada um de nós temos na recriação permanente deste planeta em crise. É neste contexto que podemos falar que é o tempo justo para a *Ecologia em Práticas Cotidianas*.



Figura 2: Oficina Horta urbana, Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Dayana González.

PROCESSO

## 2. PROCESSO

Este processo é a continuação de vários anos de investigação sobre ações criadoras na vida cotidiana e a compreensão do que do ser criador mais à frente do marco institucional para a arte. Ecologia em Prática Cotidianas, inicia-se como um projeto de apoio à linha de investigação "Ecologia humana, cuidados e saberes do entorno e do outro", do grupo de investigação "Sensibilidades y culturas del sur global", o qual dirijo, a verba para a execução destas atividades foi um apoio do CIDC<sup>1</sup>, da Universidade Distrital Francisco José de Caldas<sup>2</sup>, na qual laboro desde faz dez anos. Fizemos uma convocatória por diferentes meios de comunicação da Universidade, como emissora de rádio<sup>3</sup> e página Web, além de redes sociais<sup>4</sup>, para convocar a quem desejasse participar da intervenção de um jardim.

O jardim é um amplo espaço que fica localizado no flanco norte da Faculdade de Artes – ASAB<sup>5</sup> da Universidade Distrital FJC, o qual permaneceu abandonado durante muito tempo, é importante ressaltar aqui que a sede desta faculdade se encontra localizada no centro da cidade de Bogotá D.C. um espaço onde se evidencia de maneira profunda a vida da cidade e todas seus paradoxos. O centro da capital não descansa, tem vários matizes de existência, no dia é um setor altamente transitado, cheio de locais comerciais, com um permanente engarrafamento do transporte, multidões de pedestres circulam e animam de maneiras muito variadas este território; somado a isso quantidades de vendedores ambulantes se apropriam do espaço e fazem de cada plataforma seu armazém, em meio de toda esta dinâmica, circulam outra grande quantidade de pessoas cujo lar são aquelas estereis ruas que ignoram sua existência, mas que igualmente os albergam em um mimetismo particular. O jardim ao qual me refiro é como um ponto zero neste caótico lugar, dentro da faculdade este espaço permanece fechado porque não existe pessoal contratado para sua manutenção, entrar ali é como atravessar uma soleira para uma realidade suspensa em outro tempo.

1 Centro de Investigações e Desenvolvimento Científico da Universidade Distrital Francisco José da Caldas.

2 Universidad Distrital Francisco José de Caldas, é a universidade do Distrito Capital Bogotá, D.C.

3 LAUD 90.4 FM STREREO é a emissora radiofônica da Universidade Distrital Francisco José de Caldas.

4 Para mais informação consultar: <https://www.facebook.com/ecologia.enpracticascotidianas/>

5 Faculdade de Artes da Universidade Distrital Francisco José da Caldas, Bogotá - Colômbia

À convocatória responderam uma ampla quantidade de pessoas, entre elas, estudantes, ex-alunos, trabalhadores da universidade, mães de estudantes e outras pessoas que por algum tipo de vínculo com a universidade se informaram e assistiram; o grupo teve uma intermitência entre 10 e 20 assistentes para os primeiros encontros, posteriormente se estabilizou entre 12 e 15.

Desenvolvemos as oficinas, ao longo do primeiro semestre do ano 2014, a intenção foi abrir um espaço para o diálogo em torno do cuidado mútuo inter-relacionado, que surge na convivência e o afeto. Assim marcamos os sábados para nosso encontro, logo fomos nos encontrando em outros dias da semana de acordo às diferentes atividades que nos propúnhamos nas oficinas. Nesse sentido, mais que oficinas de instrução, o enfoque do cuidado e a participação ia responsabilizando-nos com diferentes atividades, que às vezes era necessário realizar em dias diferentes ao sábado.





Figura 3: Oficina Horta urbana. Faculdade de Artes-  
ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

Tivemos uma série de oficinas às quais foram um caminho para tecer conhecimentos, espaços e relações. Assim usamos ou jardim como pretexto para nossos encontros, a partir disto focamo-nos na sementeira, no plantio, no processo de cuidado do espaço. Por isto o grupo de pessoas que se aproximou tinha conexão com os assuntos da terra, alguns deles tinham conhecimento pela sua origem camponês, ou tinham uma relação afetiva com a terra, e todos tinham interesse numa resistência silenciosa contra o mundo capitalista que esquece a essência da terra e trabalha com ela só focado na grande produção industrial.

O espaço das oficinas, converteu-se num lugar que permitiu-nos afastar um pouco de nossa cotidianidade e retomar suas poéticas. Naquele jardim, não fazíamos nada diferente do que fazemos em nossa vida diária, entretanto, nesse novo contexto, repetidas ações reconfiguravam-se a partir de outras dimensões. As oficinas, ao mesmo tempo que falavam de nossa rotina, nos tiravam dela. Carolina<sup>6</sup> diz sobre esta experiência: *“Em medio de estos aprendizajes compartidos, logré encontrar un espacio de descanso diferente de la rutina diaria e inclusive de momentos de tensión en los que te puede consumir la ciudad”*. Dentro do acervo de poéticas que cobram vida em nossa cotidianidade, nos detivemos numa prática que condensava muitas das coisas que estávamos fazendo, como semear, regar, cuidar, criar, construir, contar histórias. Assim surgiram os Microuniversos.

As oficinas foram dispositivos para criar aberturas e estabelecer contato no grupo, a ideia foi a participação de todos com os conhecimentos que traziam, o qual cada um deles foi compartilhando no transcurso do tempo; o caráter colaborativo do processo permitia desenhar os passos seguintes de acordo às falas e atividades desenvolvidas. Para as oficinas inicialmente convidamos pessoas especializadas e conhecedoras dos temas que decidimos abordar, os quais foram: cultivos orgânicos, horta urbana, plantio em sacos plásticos, sementeira e propagação, plantas carnívoras, guardiões de sementes, controle biológico de pragas e Microuniversos

---

<sup>6</sup> Carolina Ballén Robles integrante de *Ecologia em Práticas Cotidianas*

autobiográficos. É importante ressaltar que algumas destas oficinas surgiram dos saberes prévios que possuíam as pessoas assistentes.

As oficinas foram além dos ensinamentos que nos davam as pessoas que convidávamos, a partir deles cultivamos o jardim. Uma parte do espaço dedicamos para uma horta e uma outra parte a intervimos com plantas florais. Tivemos tanto o apoio do PIGA<sup>7</sup>, quem nos doou terra e uma grande quantidade de plantas, quanto o apoio de um jardineiro especializado. Assim íamos executando todas as técnicas que aprendíamos para a sementeira, onde integramos sementeiras, cultivos, adubos, etc. Compreendendo que todas estas ações dependem umas das outras para seu desenvolvimento.

A partir de aí se suscitaram outra série de atividades derivadas. Além disso, cuidamos e mantivemos a horta o qual exigia outro tipo de compromisso e disponibilidade de tempo. Visitamos uma fazenda de cultivos orgânicos, programamos uma sessão de permuta de alfaces por elementos para o jardim. Posteriormente, através das narrativas que surgiam nos encontros, trouxemos alguns brinquedos que foram ou pretexto para realizar nos pequenos cenários em distintos pontos do jardim. Através destes cenários cada um começou a conectar suas narrativas, às que posteriormente foram convertendo-se em Microuniversos.



Figura 4: Foto de Divulgação. Faculdade de Artes- ASAB.  
Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/8b/af/8c/8baf8ca0f4954065a605dd9addefad18.jpg>.  
Acesso em: 08/04/2018

<sup>7</sup> PIGA, Programa institucional de gestão ambiental, é um instrumento de planejamento da situação ambiental, é de caráter obrigatório para as entidades distritais em Bogotá, D.C. O PIGA avalia, planeja e executa todas as atividades necessárias para cumprir a normatividade nacional no que tem a ver com ecoeficiência.

## 2.1.1. APROVEITAMENTO DE RESÍDUOS ORGÂNICOS

Os resíduos orgânicos são materiais biodegradáveis os quais se desintegram rapidamente para transformar-se em outra matéria orgânica. Estes se compõem de restos de vegetais produzidos que sobram no processo cotidiano da cozinha e alimentação. A importância da reciclagem dos resíduos orgânicos consiste em resistir os impactos ambientais negativos dos agroquímicos na nossa alimentação, os quais atentam contra a vida.

A oficina propunha fazer ou processo de semeadura sem a utilização de químicos nem fertilizantes. Com o fim do preparo da terra com suficientes nutrientes para o cultivo, aprendemos métodos para fazer ou compost, o qual é o nome que tem a mescla e fermentação de restos orgânicos, um dos melhores nutrientes para a terra e o cultivo das plantas, é um processo que requer de muito tempo e trabalho.

Adubar a terra com os resíduos que saíam de nossas cozinhas foi um espaço que permitiu ir tecendo os vínculos de nossa cotidianidade com esse novo espaço de ação, o qual lentamente iria se harmonizar com nossos pensamentos, ações e decisões diárias, para compreender a sincronia que existe entre cada uma de nossas ações diárias e o planeta.



Figura 5,6,7,8: Oficina Solo, substrato e aproveitamento dois resíduos orgânicos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.



## 2.1.2. HORTA URBANA

A crise planetária em todos os níveis, é evidenciada de maneira clara no ecológico. A relação violenta que a humanidade tem com seu meio ambiente, representa-se hoje na profunda fratura que temos feito ao planeta e sua vez a todos os seres que o habitamos.

A ideia da agricultura dentro do caos das cidades, é sem lugar a dúvida um fato que resiste a o devir sem futuro, que parece ser a vida na cidade. Semear uma horta no coração de uma cidade assinala a importância de humanizar estes áridos espaços, convida às relações e conexões. De um outro lado promove a ideia do auto-abastecimento e do compromisso não só com o bem-estar nas cidades e se com o cuidado da vida mesma.

A agricultura urbana procura melhorar a capacidade do mundo cidadão de ser autossuficiente e se posiciona como uma técnica para o cuidado da vida nas cidades, é uma ação que deixa ver que, com pequenas intervenções, podem-se obter grandes transformações. É romper com o frio caráter modelador dos seres humanos dependentes e isolados que cria as cidades, para promover outra forma de habitar e recriar os espaços onde transcorre a maior parte de nossa existência.

Em nosso caso semeamos dentro do jardim uma horta que continha variadas plantas como alface, brócolis, camomila, pimentão, calêndula, couve, arruda, etc. algumas delas cumprindo a função de controlar pragas, além disso preparamos um pesticida biológico caseiro com a mesma finalidade. Neste ponto, afloraram uma quantidade de conhecimentos que as pessoas tinham e que passaram paulatinamente a ser parte de nossa construção.

A horta foi lugar onde acariciávamos a terra, nela se refletia ou acontecer de nosso encontro, cada mudança nas plantas também significava transformações em cada um de nós. A horta visibilizava nossa tentativa e cuidado, e encarnava nossa força transformando-se em vida.



Figura 9,10,11,12,13: Oficina Horta urbana.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

### 2.1.3. PLANTÍO EM SACOS PLÁSTICOS

Dadas as condições precárias dos espaços contemporâneos, os seres humanos desenvolveram variadas e engenhosas técnicas que permitem manter a possibilidade da semente dentro das cidades, além de conservar a conexão com a terra. Uma das técnicas mais populares é a plantar em sacolas plásticas tubulares. Esta técnica é ideal para lugares com pouco espaço e pode-se adaptar às áreas como quintais, terraços, sacadas, etc. A técnica da semente em tubos consiste em pôr terra em grandes sacolas plásticas com um sistema de irrigação interno, e fazer aberturas nos lados para pôr ali às plantas, levando na conta que os lados onde estão semeadas as plantas recebam luz solar.

Na nossa oficina decidimos semear alfaces nos tubulares, isto obrigou-nos a refletir sobre os espaços que habitávamos, em nosso grupo estas conversações eram frequentes porque algumas pessoas tinham vivido parte de suas vidas nas fazendas e expressavam que embora a cidade as limitava cada vez mais, não estavam dispostas a renunciar a este saber e a relação com a terra, que é sua grande riqueza. Justamente ou fato de ter desenvolvido as oficinas neste jardim e de focarmos não tema da semeadura, conectou esta sensibilidade e deixou emergir nossas poéticas frente a estas conexões.





Figura 14,15,16,17,18: Oficina Plantío em sacos plásticos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

#### 2.1.4. SOLO, SUBSTRATO E APROVEITAMENTO DOS RESÍDUOS ORGÂNICOS

Durante o processo adubamos e preparamos a terra com o compost que alimentamos de resíduos orgânicos trazidos das sobras das cozinhas das nossas casas. Tudo isto significou compreender um pouco mais o valor que poderiam ter nossas ações cotidianas e o impacto delas sobre o planeta, às quais além de ser um assunto do meio ambiente, referem-se a todas as esferas da existência. Ações que, não feitas conscientemente, tornavam-se significativas, uma vez significadas encontravam caminhos poéticos para serem nomeadas.

Quando pensamos em cuidar plantas é fundamental levar na conta que não só o que vemos na superfície é a planta, além do visível, o chão e seus nutrientes são determinantes para que o processo de crescimento aconteça da melhor forma. As plantas existem devido a um delicado e complexo equilíbrio que envolve seu corpo aéreo, assim como sua raiz. Por esta razão o solo deve ter muitos minerais e nutrientes para que a planta consiga viver, não é suficiente a água para a vida das plantas, são necessários além disso uma grande quantidade de nutrientes.

O solo tem nutrientes de origem orgânica como matéria animal e vegetal decomposta, e inorgânico como sais minerais solúveis, as quais são absorvidas através da rega. É necessário que o solo tenha um grau de compactação e textura equilibrados para o desenvolvimento das raízes das plantas. A principal função dos resíduos orgânicos é a contribuição dos nutrientes ao chão, que se transformam em húmus o qual melhora a fertilidade dele.

Quando iniciamos o processo de semente no nosso jardim, o solo estava em condições bastante precárias, o que implicou inicialmente arrumar todo o terreno, ao que tivemos que dedicar uma série de sessões dado o tamanho do nosso lugar. Uma vez limpa a terra e evacuada uma grande quantidade de lixo do terreno, procedemos a adubar a terra com o compost que anteriormente tínhamos preparado. Umedecemos-a e tivemos lista para a posterior semente.

## 2.1.5. SEMEADURA E PROPAGAÇÃO

Dentro do processo das oficinas, possivelmente a sementeira é uns dois momentos mais abstratos e ao mesmo tempo mais potente. Semear significa tomar um caminho e confiar nele, ter paciência na espera, perseverança permanente. Finalmente quando nasceram as plantas, olhamos na matéria pensamentos e desejos que repousavam contidos na semente, ficamos surpreendidos com a forma que adquiriram os sonhos, celebrarmos com alegria sua aparição no mundo.

A propagação das plantas é o método através do qual elas se multiplicam com o fim de que suas espécies sobrevivam. Levando na conta que já existem na natureza métodos próprios e milenários, que se foram adaptando com a evolução da terra, os seres humanos têm desenvolvido outras técnicas para poder realizar esta multiplicação. A propagação das plantas pode ser sexual, que usualmente é através de sementes ou assexuada que se realiza com partes da mesma planta. Na reprodução por sementes, as quais tem sido obtidas mediante polinização, fatores como o calor, a luz, a água e o oxigênio influem de maneira determinante, algumas sementes requerem de um período frio e subterrâneo para conseguir germinar. Quando queremos ter maior controle sobre o processo de germinação utilizamos plântulas que se cultivam inicialmente em pequenos recipientes e logo quando adquirem um tamanho médio, são trasladadas à terra.

No nosso jardim realizamos os dois tipos de propagação, em uma das oficinas aprenderam o processo de propagação através de sementes, as quais eram especialmente de hortaliças como coentro, cenoura, cebola, brócolis, etc. No processo mediante plântulas semeamos alface e acelgas que posteriormente foram trasladadas à terra. Algumas das pessoas assistentes à oficina, colaboraram com umas outras plantas as quais tinham nas suas casas.



Figura 19,20,21,22,23: Oficina Horta urbana.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

## 2.1.6. PLANTAS CARNÍVORAS

Esta oficina foi realizada pelo Sebastián Yáñez, integrante do projeto Ecologia em Práticas Cotidianas, ele compartilhou com nosso grupo o conhecimento que tem sobre o tema, ou qual nasceu de sua afeição pelo cultivo de plantas carnívoras.

Esta atividade gerava perguntas novas, ver estas plantinhas que pareciam alterar a ordem natural das coisas, que requerem viver em condições extremas, sem minerais, sem alimento extra da terra, sem nada que absorver, ou que as obriga a adotar hábitos que parecessem pertencer aos animais, como caçar. Questões que nos levam a pensar em nossos papéis sociais, em como muitas vezes a precariedade é uma porta para olhar outras realidades possíveis.

As plantas carnívoras são uma espécie que devido à escassez de nutrientes do chão onde habitavam, viram-se na necessidade de desenvolver recursos que lhes permitisse encontrar alimento em outros lugares, assim elas parecem uma combinação entre animal e vegetal, embora tiram seu alimento da luz do sol e dos poucos minerais do chão no que habitam, os quais são áridos e baixos em nitrogênio e carbono, desenvolveram habilidades apoiadas em armadilhas para caçar alguns animais pequenos. Algumas transformaram suas folhas em pequenas garras, ou se fecham ao contato com um inseto. Outras tem recoberto seu corpo com uma substância pegajosa de perfumados aromas, no que ficam aderidos os insetos sem poder escapar.

Na Colômbia há mais de cinquenta espécies que se encontram na Amazônia, a zona Andina e os Llanos orientais. Neste momento é importante a preservação de ditas espécies, porque em algumas partes do mundo, encontram-se em perigo de extinção, devido à alteração em seus ecossistemas.

Estas plantas são excelentes controladores biológicos de pene longos e alguns insetos, foi uma significativa contribuição para nosso processo, dado que queríamos incorporar diferentes saberes de nossos participantes e articular experiências diversas neste aprender coletivo, abrir um pouco nossas possibilidades de aprendizagem e intercambiar o papel dos que ensinam e os que aprendem, construir outras formas de circular o saber.

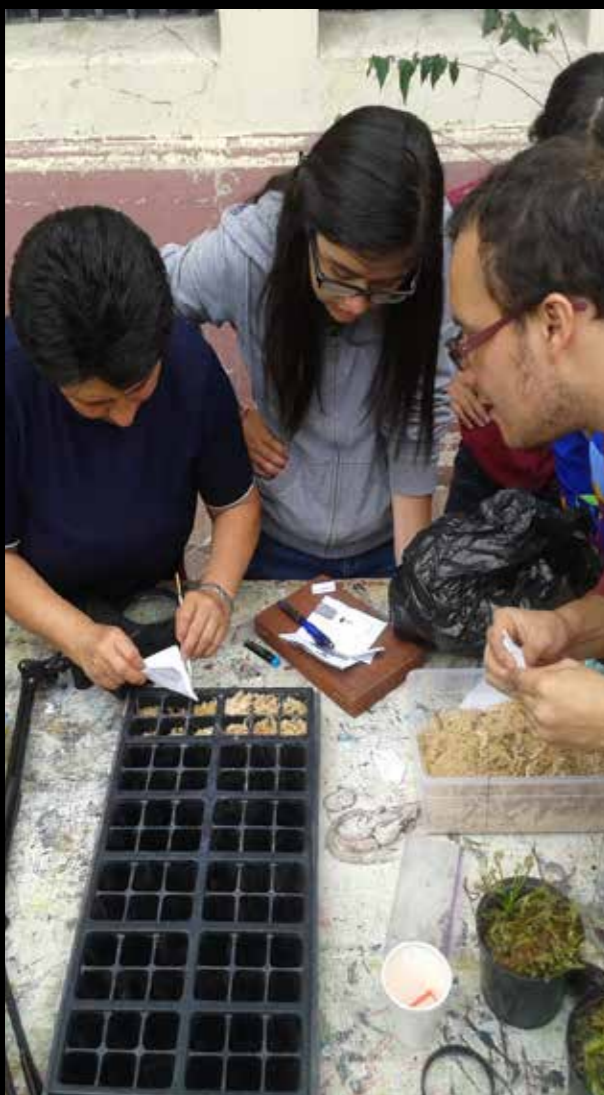


Figura 24:.,25,26,27,28,29,30  
Oficina Plantas carnívoras.  
Faculdade de Artes- ASAB. 2014.  
Foto: Dayana González.

### 2.1.7. CONTROLE BIOLÓGICO DE PRAGAS

Apelamos ao controle biológico das pragas para manter nosso jardim, foi importante ao longo de nossas oficinas nos focar num olhar ecológico e de cuidado das plantas, nesse caso, recorremos a aleopatía, que é a capacidade que têm algumas plantas de influir sobre outras através de seus compostos químicos naturais, estes elementos produzem relações com as plantas vizinhas afetando elas tão positiva quanto negativamente. Estas plantas têm essências ou resinas que podem contribuir no afastamento das pragas e evitar as enfermidades delas e suas plantas vizinhas. Quando conseguimos semear plantas que se colaboram mutuamente, aproveitamos melhor o espaço, a terra, a água, a luz e o solo estará protegido, isto é o que geralmente acontece em um bosque natural.

O objetivo de usar a aleopatía no controle biológico de pragas é evitar que as enfermidades ataquem os cultivos, assim como evitar poluir tanto as plantas como a terra com os produtos químicos que geralmente se usam para dito fim, nos projetando em um compromisso ético de relação com nosso meio ambiente. As substâncias aleopáticas podem ter efeitos atraentes, repelentes, inibidores ou estimulantes em relação às outras plantas, insetos ou microrganismos. Ditas plantas podem ser hortaliças, ervas aromáticas, plantas medicinais e malezas.

Em nosso jardim utilizamos de duas maneiras estes princípios da aleopatía, em primeiro lugar, usamos as denominadas plantas companhantes, as quais distribuimos ao redor de nossa sementeira, para isso utilizamos: arruda, tabaco, sálvia, hortelã, orégano, manjeriço, calêndula, camomila, manjeriço e alhos. Em segundo lugar, fizemos pesticida biológico caseiro no que utilizamos pimento, tabaco e alho, para fazer um repelente natural que irrigávamos permanentemente sobre nosso cultivo.



Figura 31, 32, 33,34: Oficina Horta urbana.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.





### 2.1.8. GUARDIÃES DE SEMENTES

Conectamo-nos com mulheres guardiãs de sementes, elas pertencem a grupos de pessoas que se organizam para fazer frente à crescente privatização e patenteação das sementes e à alteração genética que a agroindústria faz sobre elas. Os Andes equatoriais que incluem Colômbia, Equador e Peru, são reconhecidos por ser foco da biodiversidade mais grande no planeta, dada sua variedade climática, portanto, possuem uma grande riqueza em sementes nativas; por esta razão este tipo de iniciativas tornam-se fundamentais, e são formas de resistência ao permanente atentando da agroindústria sobre o camponês comum.

Os guardiões de sementes protegem e realizam ações para a conservação de sementes tradicionais, nativas de cada região, seus princípios estão apoiados na agroecologia, a soberania, alimentara, a conservação da terra e o conhecimento tradicional. Focam-se na defesa das sementes vivas, reprodutíveis, livres de propriedade intelectual e reconhecidas como patrimônio dos povos, especialmente em sementes nativas e crioulas que estejam em perigo de extinção, através de seu resgate, preservação, promoção de uso sustentável e consumo.

As propostas dos guardiões de sementes estão apoiadas em princípios de solidariedade, complementariedade e equilíbrio entre os seres humanos e o território. Passamos por um momento histórico onde as sementes estão sendo patenteadas por grandes empresas multinacionais e estão sendo substituídas por sementes de laboratório; esta situação evidencia uma clara intenção dos sistemas de poder, por ter o controle total dos mantimentos, o que implica poder total sobre nossa existência; de outro lado e não menos grave, atenta contra a memória cultural dos povos, eliminando sistematicamente o diverso, incluindo isto climas, tipos de terra e nelas pessoas, vidas, sistemas humanos.

Para nossas oficinas convidamos algumas mulheres guardiãs de sementes, quines paradoxalmente apoiam-se na multiplicação e ampliação da rede de sementes, para sua preservação; quer dizer a forma de preservar a semente, não é guardando-a, ao contrário, é fazendo-a chegar a grande quantidade de pessoas que tenham disposição para reproduzi-la e a sua vez garantam a sobrevivência tanto das sementes como das práticas de cultivo e preservação. Em nossa oficina, recebemos sementes nativas de milho, as quais reproduzimos em nosso jardim, assim como em algumas das casas dos participantes.



Figura 35: Oficina. Guardiãs de sementes.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

### 2.1.9. MICROUNIVERSOS AUTOBIOGRÁFICOS

As oficinas de plantio e cuidado estiveram sempre acompanhadas por momentos de conversa. Com a fluidez que se consegue na confiança e na camaradagem, aparecem nossos relatos, nossas formas de olhá-los, nossos imaginários sobre eles. Com o passar do tempo foram-se desvelando nossas histórias, nossos lugares de origem foram tomando corpo através daquelas pequenas plantas.

Foi assim como decidimos ir incorporando algumas pequenas imagens dentro do jardim, as quais traziam mais elementos às nossas memórias, íamos sabendo de nós através das pistas que emergiam destas pequenas cenas. Levamos pequenos brinquedos e diversidade de objetos que as pessoas foram selecionando de acordo aos seus interesses, tomavam objetos significativos e os dispunham em qualquer parte do jardim que considerassem ideal para a narrativa, nesse ponto configuravam uma história e posteriormente a relatavam para todo o grupo.

Estas pequenas histórias que foram aparecendo e itinerando pelo jardim foram crescendo, inicialmente eram pequenas lembranças que floresciam ao ritmo das plantas, logo configuraram-se como caminhos que abriram passo as histórias, muitas vezes esquecidas. Neste ponto surge a necessidade de ampliar o cenário do bate-papo, de deter-se construir a filigrana do que se converteria mais adiante em Microuniverso.



Figura 40: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

## criação de microuniversos

### 3. CRIAÇÃO DE MICROUNIVERSOS

Os encontros de *Ecologia em Práticas Cotidianas* foram espaços que, além da criação dos *Microuniversos*, transformaram nossa existência. As ações e experiências geradas a partir do encontro com o grupo são a raiz do aprendizado mais valioso, que outorgaram sentido de vida no micro-mundo da experiência cotidiana. Santiago<sup>8</sup> fala que o espaço provocou: “...una reflexión, para valorar asuntos estéticos y no estéticos, como vivencias, experiencias de las personas que estuvieron a mi lado, y yo creo que es posible llevar esto a otros espacios y a otros momentos de los hombres y de las mujeres, es decir a partir de esto a relación con mi madre, o mi relación afectiva con alguien, ha cambiado...”

Esta necessidade de articularmo-nos possivelmente nasce para resistir ao esquecimento iminente, tentar atravessar uma margem, sem ter muito claro onde estão os limites e as fronteiras destes traços invisíveis, mas não por isso menos subjugantes. Estar juntos para resistir, juntar forças para caminhar, avançar com o calor da proximidade para se transformar.

---

<sup>8</sup> Santiago Correa Estepa integrante de *Ecologia em Práticas Cotidianas*

Figura 36,37,38,39: Oficina Microuniversos Autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.



### 3.1. CRIANDO-OS ATRAVÉS DE NARRATIVAS

Estes pequenos mundos foram cenários da fala e da memória. Foram territórios de reconfiguração de si mesmo, lugares de debate consigo, com a história que nos fez, com a memória ainda presente. Nossas narrativas, através dos *Microuniversos*, juntaram palavras com objetos, fizeram crescer histórias ao ritmo do crescimento das plantas, recorreram à forma das coisas e viajaram pela memória ao ritmo do nosso tato. Elas transcenderam nossas histórias para além dos discursos que tínhamos construído, cada qual com seu passado, nos levando a procurar o caminho para re-relatar nossa existência.

Procuramos identificar os metarrelatos nos quais estão fundamentadas nossas crenças e modo de assumir a vida, e os relatos dominantes que nos determinam, como acordos culturais e sociais da versão da própria vida, da qual sempre falamos e lembramos. Estas lembranças são só uma seleção de tudo o que tem acontecido na nossa história: são relatos dominantes que surgem de acordos sociais e são, ainda, só uma fração do que vivemos. Apesar disso, "(...) aspectos da experiência vivida que ficam fora do relato dominante constituem uma fonte, cheia de riqueza e fertilidade, para a geração, ou re-geração de relatos alternativos" (WHITE, EPSTON, 1993, p. 32).

Neste processo de construção de *Microuniversos*, aos poucos trouxemos para nossas narrativas os relatos subjacentes que também formaram parte de nossa experiência. Isto porque é importante não esquecer que, na nossa forma de relatar, fazemos uma seleção do que queremos falar e "(...) deixamos de lado, de entre o conjunto dos fatos de nossa experiência, aqueles que não encaixam nos relatos dominantes que nós e os demais desenvolvemos sobre nós mesmos (...)" (WHITE, EPSTON, 1993, p. 29). Por esta razão, grande parte das coisas que aconteceram ficam sem ser ditas, mas quando damos vazão aos nossos outros relatos começamos a lembrar de alguns que ficavam esquecidos, por não considerá-los fundamentais. Assim re-relatar é

um caminho de re-conhecimento da riqueza de nossa experiência vital. Contudo, apesar de toda nossa história de vida estar cheia de um sem-número de textos, são histórias lotadas de vazios e lagoas, de maneira que é fundamental olhá-los para conseguir representá-los, assim “Estas lagoas põem em marcha a experiência vivida e a imaginação das pessoas. Com cada nova versão, as pessoas re-escrevem suas vidas” (WHITE, EPSTON, 1993, p. 30).

Um outro aspecto importante do processo foi observar que quando re-narramos nossa vida a partir de relatos não-verbais, também nos criamos permanentemente, quer dizer, percorremos alguns caminhos que tínhamos fechado para termos aceso à nossa própria história e com as novas memórias, criamos e narramos outras versões de nós mesmos, obrigando-nos à transformação. Ana<sup>9</sup> diz que aprendeu “...que en realidad nunca es tarde para manifestar los sentimientos que tenía guardados...”, as pessoas vivem a vida além da racionalidade, entrecruzam experiência, lembranças, desejos, sonhos, medos e uma infinidade de acontecimentos como caminho de aprendizado e construção de conhecimentos.

Assim, o espaço de *Ecologia em Práticas Cotidianas*, apesar de ser uma proposta que propunha a construção coletiva a partir dos saberes de cada um de nós, também, contraditoriamente, gerou nos participantes a ideia de um saber institucional que tentava ensinar para os outros suas verdades. Ana, por exemplo, ela lembra que “... el primer día fue de miedos, de inseguridad, porque hacía muchos años que no asistía a una clase, hacía tantos años que yo me había dedicado a mi trabajo, entonces el momento fue impactante, fue el momento más importante, porque llegar allá, todavía más en una universidad, yo decía, es imposible, yo en una universidad en este momento? Pero para mi fue impactante aquel primer día”.

Neste sentido, nosso convite foi feito através de ações e, além de ir à procura de um produto, tentava criar novos significados, fazendo uso das nossas narrativas da vida cotidiana e olhando para os esquecimentos para tecer conjuntamente uma outra história.

9 Ana Lucrecia Clavijo, integrante de *Ecologia em Práticas Cotidianas*

### 3.2. COMO NASCE UM MICROUNIVERSO

Estas poéticas expressas em pequenos jardins me são muito familiares porque com frequência viajo à casa de meus pais. Eles moram em Calarcá<sup>10</sup>, um de tantos povoados colombianos que descansa na cordilheira dos Andes, e é muito comum encontrar nos rincões de minha casa silenciosas histórias delicadamente construídas com diversos objetos e plantas. Inicialmente achava que era só a forma com a qual minha mãe decorava a casa, no entanto, inquietavam-me estas narrações. Comecei a indagar um pouco e dei-me conta de que mamãe falava através delas. Não são formas caprichosas postas sem sentido, ao contrário são relatos cada vez mais complexos e valiosos: ali está sua vida que é a minha, isto que não dizemos com palavras e nos transborda pelas mãos. Criamos quando transformamos em outros universos o que existe. Quando percorro a casa de minha mãe vou encontrando portas com falas escondidas, criações entrelaçadas com o tempo nos cantos, vozes borradas pelos anos, partes que ainda não conheço de minha própria história. É uma fala mágica. Consigo me inserir em cada narração e escuto tantas vezes como escuto os vazios da minha história familiar. É um encontro doce, mas invisível: uma porta que cruzarei algum dia, e da qual não há retorno. São pequenos indícios de que o fato criador acontece; são espaços sensíveis diferentes de nossos espaços ordinários; são impulsos humanos para transcender o espaço comum, mas com elementos comuns.

Microuniverso foi a palavra com a que melhor pude definir os objetos que produzimos neste processo, mais relacionados com minijardins, são micro-histórias compostas com plantas e alguns objetos, especialmente de barro, dentro de um recipiente que contém terra. Nossos Microuniversos os podemos relacionar com algumas atividades que subsistem dentro da cultura do povo colombiano, uma delas “Os pesebres”, que são de tradição católica e se realizam anualmente para representar e celebrar o natal, esta prática é muito comum na vida colombiana e as pessoas com as quais levamos a cabo o processo de *Ecologia em Práticas Cotidianas*, não eram alheias a esta atividade, ao contrário, muito próximas à tradição católica (Ver Relatos de vida) participaram da construção de muitos pesebres ao longo

10 Município do departamento Quindío, localizado na cordilheira central dos Andes colombianos.



de suas vidas.

De outro lado como se pode ler claramente em seus relatos de vida, as pessoas participantes da oficina têm uma conexão muito próxima com a natureza, de fato, a participação neste processo foi em grande medida porque tinham um grande interesse pelo conteúdo ecológico das oficinas que estávamos propondo. Conheciam ou tinham tido relação com a elaboração de mini-jardins, que é uma prática desenvolvida por algumas pessoas que gostam da jardinagem, uma forma de ordenar as plantas de acordo a alguns padrões ou ideias, para conseguir com elas um resultado estético.

É importante ressaltar que grande quantidade dos objetos que se usaram na elaboração do Microuniversos são miniaturas de argila, recordemos que a Colômbia é um país com uma grande tradição oleira, na atualidade elaboram-se uma série de objetos cerâmicos que vêm de práticas herdadas de nossa tradição indígena, assim como algumas outras técnicas adotadas dos espanhóis. É um ofício cuja tradição é mantida pelas mulheres, quines conservam e ensinam este saber para suas famílias, as quais além de criar vasilhas de barro, para a cocção e armazenamento dos alimentos, construíram através da cerâmica um sistema de pensamentos, conhecimentos e técnicas para a transformação do mundo (PRADILLA, 2014).

O barro é a alma da terra, não só é um elemento fácil de conseguir em nossas regiões, também significa vida, quem trabalha com argila cria uma relação afetiva com o material, que lhe permite uma conversa onde o próprio material vai indicando como quer ser modelado. Em muitos de nossos povos a expressão e o trabalho com argila é uma expressão de soberania, é um saber profundo que implica toda a existência e que

“...vai da busca e seleção do barro até que se entrega a vasilha feita, longo processo em que aplicam-se técnicas, fazem-se vasilhas para cozinhar, mas também dão abertura para outras formas como as miniaturas, ou as baixelas para servir os alimentos e em outros casos a olaria abertamente converte-se em expressões de suas próprias ideias, da sua religiosidade” (PRADILLA, 2014, P. 159).

Na Colômbia existem várias regiões com altas produções de cerâmica, uma delas é Ráquira, Boyacá (Ver mapa pág.), estima-se que perto de 80% da população deste município, dedica-se à olaria, é uma região de ancestres Muisca<sup>11</sup> os quais tinham um alto desenvolvimento neste tipo de práticas, centrando-se na importância da elaboração de painéis como significado de lar-casa (SÁNCHEZ, 2014). A alta produção de elementos cerâmicos faz que em nosso país seja muito comum possuir ou adquirir este tipo de produtos. As miniaturas feitas de argila, são muito comuns nas lojas de artesanato e são elementos muito frequentes na vida familiar.

<sup>11</sup> Muisca, também chamados de Chibchas, são um povo indígena que tem habitado no altiplano cundiboyacense, no centro da Colômbia.



Figura 40: Foto de Divulgação. Disponível em: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/lo-que-no-sabe-del-pesebre-y-del-arbol-de-navidad-180127> 2018. Acesso em: 28/01/2018



Figura 42: Foto de autoria anônima. Disponível em: <https://pl.pinterest.com/pin/377317275008561435/>. Acesso em: 28/03/2018



Figura 41: Foto de Divulgação. Disponível em: <https://www.el-carabobeno.com/Rocco-El-barbero-con-el-nacimiento-mas-grande-de-San-Blas/>. Acesso em: 28/01/2018

### 3.3. DO PROCESSO DOS MICROUNIVERSOS

O ponto de partida para a criação dos Microuniversos foi uma oficina, o qual descrevi anteriormente, onde dispusemos pequenos objetos em diferentes lugares do jardim e narramos histórias que emergiram nesses instantes. A partir dessa experiência propusemos nos focar em narrativas que cada um ia pensando e escolhendo, alguma história significativa de nossa vida, algum sonho futuro ou qualquer relato que cada um queria desenvolver. Estas reflexões tomaram várias sessões, as quais dedicamos a contar histórias e ir definindo qual ou quais íamos narrar, uma vez decidido isto, propus que os contêineres de cada uma das histórias, fossem objetos com um valor simbólico dentro da história, assim cada um foi achando seu objeto e tomamos o tempo para escolher cada um, de acordo às necessidades de cada pessoa, por esta razão os Microuniversos estão instalados em recipientes diversos, cada um deles foi uma decisão pessoal de seu criador.

Posteriormente fomos elaborando cada Microuniverso e adicionando cada um dos elementos que nossa história requeria, embora eram elaborados com plantas e miniaturas, em sua maioria de argila, também foram complementados por outros objetos que, se não estavam no mercado, construíamos de acordo às narrações; assim foram feitas casas diversas, terraços, jardins, pátios, praças, um navio, etc. Neste ponto os Microuniversos transcendem a ideia de mini-jardim decorativo e configuram-se como narrações que além que obedecer a um olhar estético, são interpretações de experiências individuais que tomam forma através de elementos cotidianos.

A ideia que os Microuniversos fossem histórias deixa-nos ver que têm uma potência em sua capacidade de falar além da história oficial, e submergir-se no cotidiano que é o lugar onde se transforma a vida. Alguns cronistas como o mexicano Carlos Monsiváis, colecionava uma série de miniaturas, objetos da cultura popular feitos por artesãos, a ideia de acessar a outras dimensões da história de seu país através destas crônicas objetuais em miniatura se evidencia em sua afeição (LARIOS, 2018), destaca-se em sua coleção o trabalho

da Teresa Nava Pérez, artista reconhecida por construir minuciosas maquetes que representavam comércios tradicionais de época, são crônicas tridimensional miniaturas de práticas tradicionais de Puebla - México. assim, é indiscutível que estes objetos produzidos em diferentes cenários de nossa cultura, configuram linguagens que ressignificam e abrem passo a um universo de interpretações possíveis sobre nossa existência.

Na mesma direção, existe no Guayaquil – Equador, o Museu em Miniatura, o qual contém uma série de esculturas pequenas, distribuídas em cenas, que representam a evolução da cidade do Guayaquil, este projeto foi desenvolvido pelo arquiteto local Edgar Cevallos Roseiras, através de uma técnica chamada diorama, que consiste em recrear cenários reais através de cenários e personagens tridimensionais em miniatura.

Nossos Microuniversos foram então uma mescla entre minijardim, jogo, maquete, história e fundamentalmente, um espaço para narrar além das palavras, e especialmente para pôr em jogo criações através de ações, para percorrer de diversas maneiras nossas vidas e nos refazer em nossos próprios caminhos, para compreender nossas ações como aberturas a nossos reversos, silêncios e esquecimentos.

Uma vez finalizados os *Microuniversos*, o grupo teve interesse em apresentar eles publicamente, assim algumas pessoas procuraram espaços para isso. Eles foram expostos na *Casa de Igualdad de Oportunidad para las Mujeres*<sup>12</sup> e no *Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá*<sup>13</sup>, é muito importante sublinhar que a ideia de expor os *Microuniversos* se origina nas falas do grupo, não foi o propósito inicial do processo, mas se é parte das negociações e interesses do coletivo. Para a apresentação deles construimos umas estruturas em madeira que suporta cada um deles.

12 No ano 2015, nascem as Casas de Igualdad de oportunidades para las mujeres, que são organismos da Secretaría Distrital de la Mujer em Bogotá, D.C. criadas para a melhora das condições de vida das mulheres. Tem diferentes serviços como psicológico, jurídico, educativo, etc.

13 O Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC), é uma entidade cultural da Universidad Minuto de Dios, ubicada na localidade de Engativá, Bogotá, D.C.



Figura 43: Foto de Divulgação. Museo en Miniatura (Dirección de prensa, Municipio de Guayaquil). Disponível em: <http://www.guayaquilesmidestino.com/es/museos/del-malec%C3%B3n-sim%C3%B3n-bol%C3%ADvar/museo-en-miniatura-guayaquil-en-la-historia>. Acesso em: 18/03/2018



Figura 44: Foto de Divulgação. Teresa Nava - La Pátria íntima de Teresa Nava. Disponível em: <http://www.museodelestanquillo.cdmx.gob.mx/exposiciones/itinerancias/2015-/la-patria-intima-de-teresa-nava>. Acesso em: 18/03/2018



Figura 45: Foto de Divulgação. Museo en Miniatura (Dirección de prensa, Municipio de Guayaquil). Disponível em: <http://www.guayaquilesmidestino.com/es/museos/del-malec%C3%B3n-sim%C3%B3n-bol%C3%ADvar/museo-en-miniatura-guayaquil-en-la-historia>. Acesso em: 18/03/2018

### 3.4. MICROUNIVERSOS, POÉTICAS DA COTIDIANIDADE

Estas possibilidades de criar em contextos cotidianos são definidas como criatividade da ação, pelo sociólogo alemão Hans Joas (2004, p. 16), quem expõe: "...a criatividade se explica a partir das possibilidades concretas exigidas pelas situações também concretas. As condições que as situações criam não são elementos limitantes, mas sim possibilidades". Desta forma, Norma Constanza<sup>14</sup> expressa que o processo de construção do Microuniverso levou-a a recordar de coisas que pareciam esquecidas: foram aparecendo primeiro em seus sonhos e posteriormente em sua consciência. Uma explicação para isso é fornecida pelo filósofo alemão, Hans-Georg Gadamer (2008), quando afirma que o crescimento da autoconsciência é a rota transformadora da própria realidade, uma vez que na própria ação de conceber-se a si mesmo o ser humano torna-se diferente do que se era. A formação, nesse sentido, é a rota de cuidado na qual os seres humanos vão encontrando-se consigo. Ou seja, segundo Gadamer (2008, p. 41), "assim que o homem adquire um poder, uma habilidade, ganha com isso um sentido de si mesmo".

De mesma forma como os seres humanos vão construindo caminhos de sentido e de consciência, também vão incorporando nessas rotas reflexões e decisões sobre seus projetos futuros. O processo de criação dos *Microuniversos* fez com que Dayana<sup>15</sup> se questionasse sobre seu papel nos trabalhos desenvolvidos por ela com diferentes comunidades. Seu pequeno mundo nos remete a uma vida de carências, mas cheia de sonhos que escaparam por uma janela e a levaram à realidade que hoje habita, com menos carências e ainda mais sonhos. Neste ponto, poderíamos dizer que "(...) produzir objetos físicos proporciona uma visão interior das técnicas da experiência capaz de modelar nosso trato com os outros. Tanto as dificuldades quanto as possibilidades de fazer bem as coisas se aplicam ao estabelecimento das relações humanas" (SENNETT, 2009, p. 355). Ler a atividade da construção de *Microuniversos*, que para muitas pessoas está instalada em seu cotidiano, nos leva a entender que seu resultado se encontra em seu processo interior, não em seu objeto final. Nesta formação, segundo Gadamer (2008), os seres humanos se apropriam

<sup>14</sup> Norma Constanza Zamora, Integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas

<sup>15</sup> Lady Dayana González, Integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas

por inteiro daquilo que os forma, e incorporam neste processo tudo o que nele vão encontrando. Portanto "as pessoas podem aprender de si mesmas através das coisas que produzem" (SENNETT, 2009, p. 19). Assim Nancy<sup>16</sup>, dizia: "(...) *atreves de los ejercicios que nosotros íbamos realizando los fines de semana, enfocados cada vez más en esa línea de la creatividad y mirando lo que hacían os colegas, más me inspiraba y más me emocionaba*".

Qualquer ação humana incorpora dentro de si uma potência criadora, que, quando projetada na ação, dinamiza-se e recria-se permanentemente. Cada ser humano possui uma condição criadora com a qual constrói sua vida, faz seus dias, elabora coisas, tece relações sociais. Através destas ações, deixa de lado o eu corporal para compreender algo mais de si mesmo, visto que, como diz Joas (1996, p. 19), "somente ela [a criatividade da ação] poderá contribuir para o esclarecimento da diferenciação entre valores, normas e desejos; para a explicação do papel que os valores têm na dinâmica da ação humana e para a compreensão do modo em que se relacionam as redes valorativas, os elementos normativos, a compreensão de nós mesmos, de outros e do mundo no horizonte da ação" (1996, p. 19).

As ações cotidianas requerem um prolongado e exigente processo de transformação para converterem-se em esforço mínimo. Elas não são estáticas, pois sempre existirá a possibilidade de realizar a ação cada vez com menos esforço. Dito de outra forma, "ação é um processo contínuo, um fluir em que o registro reflexivo que o indivíduo mantém é fundamental para o controle do corpo que os atores normalmente mantêm do princípio até o fim de sua vida cotidiana" (GIDDENS, 2006, p. 46). Neste processo de reelaboração permanente da ação, depois de conseguirmos realizar as ações com menor esforço, agilidade e sincronia junto de outras ações, incorporamos paulatinamente sinfonias de movimentos e fazeres no nosso devir cotidiano. Assim, nossa melodia vai sendo recriada na ação, da mesma forma que a maestria do músico está, além de sua destreza técnica, no uso do instrumento: quando o piano soa, vibra ao unísono a natureza de sua madeira, a acústica de espaço sonoro, a história das cordas, as mãos do técnico que afina o teclado, enfim um outro *Microuniverso*.

<sup>16</sup> Nancy Stella Reyes Rivera integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas

Figura 46: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-  
ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.



### 3.5. MICROUNIVERSOS EM CONEXÃO COM LUGARES

“Um dia, possivelmente, virá um signo de outro planeta. E, por um efeito de solidariedade cujos mecanismos estudou o etnólogo em pequena escala, o conjunto do espaço terrestre se converterá em um lugar. Ser terrestre significará algo. Enquanto esperamos que isto ocorra, não é seguro que bastem as ameaças que pesam sobre o entorno. No anonimato do não lugar é onde se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos.” (AUGÉ, 2000, P. 122)

Durante o processo de construção dos *Microuniversos*, cada uma das pessoas fez relações entre sua narrativa e seus lugares vitais. O fio de conexão pelo qual viajamos aos nossos relatos foi o lugar. O lugar não era para ninguém um ente mudo onde pôr ou jogar coisas: ele se deixava ver como um ser em diálogo permanente que tinha deixado rastro na vida, os seres humanos se unem aos lugares de forma afetiva através de espaços vividos e significados junto com outros

As significações dos lugares são tantas como as pessoas que habitam o planeta e se somam a suas sensações, lembranças, emoções, etc. Em nosso processo, muitos relatos coincidem com o deslocamento da terra de origem às capitais, por diferentes causas, mas, principalmente, por motivos econômicos. É importante levar em consideração que o campo colombiano é o lugar onde as pessoas se encontram mais vulneráveis, pois carecem da atenção básica e o Estado pouco faz para proteger estes territórios que formam uma ampla percentagem do país.

Partindo do que observa Marcela<sup>17</sup> sobre nossas narrativas, nas quais diz que: “...son historias que tenían en común los desplazamientos que hubo del campo a la ciudad”, é evidente que o deslocamento na Colômbia é muito frequente e aumenta de maneira considerável se pensarmos na grande quantidade de colombianos que se movem de seus lugares de origem em busca de oportunidades e possibilidades de existência. As histórias relatadas pelas pessoas do nosso grupo

17 Marcela León, integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas.

estão permeadas, em alguns casos, por deslocamentos forçados, ou pela obrigação de fugir da miséria: uma das participantes foi, ainda criança, entregue por sua família para trabalho doméstico nas grandes cidades; outros saíram de populações pequenas em busca de vagas de emprego ou oportunidades acadêmicas; alguns buscaram fugir da violência intrafamiliar; e existiram, ainda, aqueles que procuraram horizontes mais dignos e humanos. Observa-se, com isto, que muitos colombianos estão relacionados de algum modo com o fenômeno do desplazamiento<sup>18</sup> e, com isso, nosso grupo refletiu em seus *Microuniversos* a nostalgia pelas práticas camponesas, pelo aroma da terra, pelo canto das aves ao despertar, pelos frutos nas árvores prontos para comer, pelo calor humano e pela comunicação direta com a terra, plantas e animais. Entretanto, apesar de suas complexidades, estas narrações se deixam ver em novas e diversas poéticas. Como afirma o geógrafo francês, Vincent Berdoulay (LINDÓN, A.; HIERNAUX, Dir. 2012, p. 50), a potência narrativa com a qual as pessoas expressam sua identidade e suas mudanças em diálogo com o lugar, emerge de sua faculdade para criar acervos coerentes a partir de elementos extremamente diferentes e aparentemente contraditórios, que recriados dão sentido às pessoas e aos lugares.

Neste sentido, é fundamental lembrar que hoje nossa vida se encontra emoldurada em um cenário globalizado, que aprofunda e evidencia cada vez mais a desigualdade, a fragmentação e as diferenças entre os seres humanos, situando-nos permanentemente em situações liminares, convenientes para quem se nutre da instabilidade, do medo e do terror dos outros. Desta maneira, deslocamentos, desarraigamento, fraturas do território têm feito com que cada vez mais seres humanos se vejam condenados a permanecer à deriva, em uma busca incessante por um lugar para viver. A vida na cidade arrebatada a conexão com a terra e é nossa força de trabalho convertida em dinheiro que nos permite acessar o alimento que o planeta produz. Acessar o direito humano de se alimentar, assim, é uma experiência mediada pelo trauma. Algumas destas razões foram o motivo pelo qual Clementina<sup>19</sup> participou do nosso processo e diz que: “...dijeron que era de agricultura, que iban a sembrar algunas hortalizas en la universidad y que iban a haber algunos talleres, me interesó porque aquí en Bogotá pocas veces sé que hay agricultura, casi siempre somos obligados a coger la plata e ir al supermercado...”

18 Segundo o registro único de vítimas, na Colômbia até o ano 2017, saíram de seus territórios em situação de deslocamento forçado 7.159.144 pessoas.

19 Clementina Cuéllar Camelo, integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas

O antropólogo francês Marc Augé se refere a *não lugares* para assinalar lugares de trânsito em que frequentemente discorre a vida humana. São lugares onde nosso eu está padronizado e onde o cumprimento das regras é o que nos dá a possibilidade de permanecer. Entretanto, pelos *não lugares* permanentemente circula o eco do lugar. Assim tendo em vista que estamos acostumadas a ter como ancoragem um lugar simbólico que é um referente primitivo em nossa existência, nesse sentido, o *não lugar* se alimenta frequentemente de referências ao lugar. A respeito disso, Augé (2000, p. 112) diz que pelos *não lugares* "(...) transitam palavras e imagens que reencontram sua raiz nos lugares ainda diversos onde os homens tratam de construir uma parte de sua vida cotidiana". Esta ideia está refletida nas palavras de Marcela quando diz: "...este tipo de cosas nos hace entender de dónde venimos realmente, y que saberes podemos tener inmersos en toda la vida que ellas (las abuelas) tuvieron, y las nosotros comenzamos a interesarnos un poco más por este tipo de saberes ...", desta maneira a narrativa do *Microuniverso* dela "...se apoyó en la vida, en lo que ella -mi abuela- había significado para mí, en una casa donde ella vivió la mayor parte del tempo..."

O lugar, imaginário ou concreto, é uma noção que conecta e relaciona as pessoas com algo ou com alguém, como Carolina, que reflete parte de sua vida em um *totumo*<sup>20</sup> e conta sobre seu *Microuniverso* no qual "...los elementos que lo compusieron aluden al barrio donde transcurrió mi infancia...". Deste modo, os seres humanos desenvolvem criativamente pautas estratégicas ao espaço desterritorializado, multiplicando a noção de lugar a partir de suas significações; fazendo-o crescer e acreditando que assim é possível reinventá-lo a partir dos diversos sentidos que se alojam em seu interior. Com isso, "no processo da co-construção do sujeito e o lugar, o imaginário é mobilizado, modificado, trabalhado uma e outra vez, de tal sorte que se chega a outorgar novo sentido às ações" (LINDÓN, A.; HIERNAUX, Dir., 2012, p. 52). No caso de Dayana, o lugar está vivo, respira, acorda, sussurra e geme. O lugar de sua história é outro ser com o qual se relaciona, com quem criou vínculos que modificaram seu corpo no mundo e que se manifesta intensamente em sua existência. Nesta direção o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2012, p. 104) se refere à importância que tem o lugar em nossas vidas porque funcio-

<sup>20</sup> Totumo é o utensílio de nome cabaça, é o fruto da árvore coité.

na como uma espécie de ancoragem de conexão com a vida cotidiana, apesar de ser instável, carregado de fronteiras porosas, com identidades flexíveis, construídas e atravessadas pelo poder.

Fizemos o desenvolvimento de nosso processo a partir de nossa cotidianidade e percebemos que ela transcorre em sintonia com lugares. Cada um de nossos atos está referido a lugares, ou significado neles. Quando pensamos em nossa vida cotidiana perambulando pelos lugares comuns, lembramos nossas ações através dos lugares onde ocorreram. Em geral, não vamos aos atos da vida cotidiana no abstrato de nossa mente, nossas ações cotidianas são corporizadas em lugares. Desta forma, para os seres humanos, o lugar dos sucessos da infância, aquela terra onde crescemos junto com amigos, árvores e irmãos é possivelmente o único lugar não colonizado: é simbolicamente o lugar da liberdade. Por esta razão reiteradamente voltamos ali, já que "o retorno ao lugar é o recurso daquele que frequenta os *não lugares* – e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária arraigada nas profundidades da terra natal-" (AUGÉ, 2000, p. 110).

O lugar é o que faz com que diariamente retornemos à casa. Contudo, retornamos sendo outros: saímos, demos uma volta, e nesse percurso fomos transformados. Uma vez outros, recolheremos nossos atos passados atos e sobre eles riscaremos nossos novos valores, nosso próximo roteiro. Giannini (2004, p. 68) denomina esta transformação de reflexividade, algo como "(...) o lugar concreto do retorno, e em certa medida, de restauração de um "passageiro" que continuamente volta a partir". No entanto, é a ideia de lugar que permite que o ser transformado, retome, reflita e reorganize esta mudança no território de sua vida e de seu corpo. Este é o ponto de origem, o centro ao qual voltamos permanentemente para nos integrar a nós mesmos. "A vida cotidiana é como um círculo: retorno ao ponto de partida para voltar a partir e a retornar novamente" (GIANNINI, 2004, p. 68). Somos humanos modelando-nos com lugares ao mesmo tempo que os transformamos: nosso rastro na terra é reciprocamente uma carícia em nosso pé. Dito de outro modo, quando os seres humanos experimentam o lugar, produz-se um processo de interação que os transforma, de modo que "lugar e sujeito aparecem assim inextricavelmente ligados; instituem-se mutuamente" (LINDÓN, A.; HIERNAUX, Dir., 2012,





Figura 47,48,49,50,51:  
Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza

p. 50).

Na experiência retratada neste trabalho, conectaram-se muitos lugares do território colombiano. Nohora<sup>21</sup> partiu de uma casa que conheceu na Villeta (Cundinamarca); Marcela e Carolina, a partir da experiência das oficinas, retornaram a Tota e Aquitania (Boyacá) com suas avós na busca de suas raízes. Clementina, depois de mais de vinte anos, decidiu voltar para a festa de São Isidro em Boyacá (Boyacá) que foi inspiradora de seu *Microuniverso*. Nancy sonha construir uma casa em La Mesa (Cundinamarca); Ana que se sente feliz por conseguir concretizar em seu *Microuniverso* parte de sua história na Suesca (Cundinamarca), diz: "(...) *una vivencia tan grande como la que yo tuve, esa infancia o parte de mi infancia, tan linda, poder-la transformar en una cosa tan pequeña... lo que vivimos, se puede hacer el lugar más pequeño o porque no... en un lugar mayor...*". De Chiquinquirá (Boyacá), à Florida (Risaralda), Duitama (Boyacá), os bairros Florida, Usme e Bosa em Bogotá: toda uma geografia urdida com sonhos, nostalgias, lembranças, desejos e frustrações que conectam o físico de nosso território com as vibrações de nossa pele, de onde emergem novos significados que darão origem a novos mundos. Neste contexto, vê-se que existe uma constante mediação entre as pessoas e o lugar onde se volta a ajustar de maneira criativa, surgindo assim novas narrativas, formas, símbolos, signos e outras combinações carregadas de sentido (LINDÓN, A.; HIERNAUX, Dir., 2012, p. 51). (Ver mapa pág.)

Demo-nos conta de que "certos lugares só existem, através das palavras que os evocam" (AUGÉ, 2000, P. 99). Para Margoth<sup>22</sup>, por exemplo, o lugar significa uma "...tierra fértil que tiene para alimentar a todos...". Santiago, por outro lado, durante o processo, vai se preocupando de que "...ir a sembrar es necesario, por qué ese afán de sembrar?... ¿Como son los imaginarios de quien siembra, de quien trabaja la tierra por ejemplo? pues si ellos siembran, -no es fácil hacerlo-, é se enlodar, mover la tierra em ese momento y todavía está como eso en mi piel, de que hoy en día se está prohibiendo sembrar... se está implantando como cierta... como ley. Entonces eso como que me lleva a querer sembrar...". Deste modo, quando estas experiências nos fazem tomar consciência do que está acontecendo, quando através

21 Nohora Inés Castro Rivera, integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas.

22 Olga Margoth Hernández, integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas.

de uma horta conseguimos ver como cada dia vão se instaurando uma série de políticas que atentam contra nossa terra irmã, nossas relações com o lugar nos comprometem com posturas éticas que nos permitem acrescentar a eficácia de nossas ações em torno dela (LINDÓN, A.; HIERNAUX, Dir., 2012, P. 50). Esta consciência repercute fortemente em políticas e decisões determinantes para a vida no planeta. Observa-se, portanto que é por estas razões que países como o Equador declararam em sua constituição a natureza como sujeito de direitos<sup>23</sup>.

Todas estas ações cotidianas, em relação com lugares que se transformam hoje em Microuniverso, amanhã em tecido, em sopa, ou em maquiagem, evidenciam uma vez mais que é necessário seguir indagando pela criação em espaços nos quais os códigos da arte parecem diluir-se e perder sentido. Pois "(...) também a revolução estética é em primeiro lugar a glória do insignificante" (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

23 A Constituição do Equador de 2008 identifica os direitos de proteção da natureza e as responsabilidades que os cidadãos devem ter para fazer uso dos seus direitos.

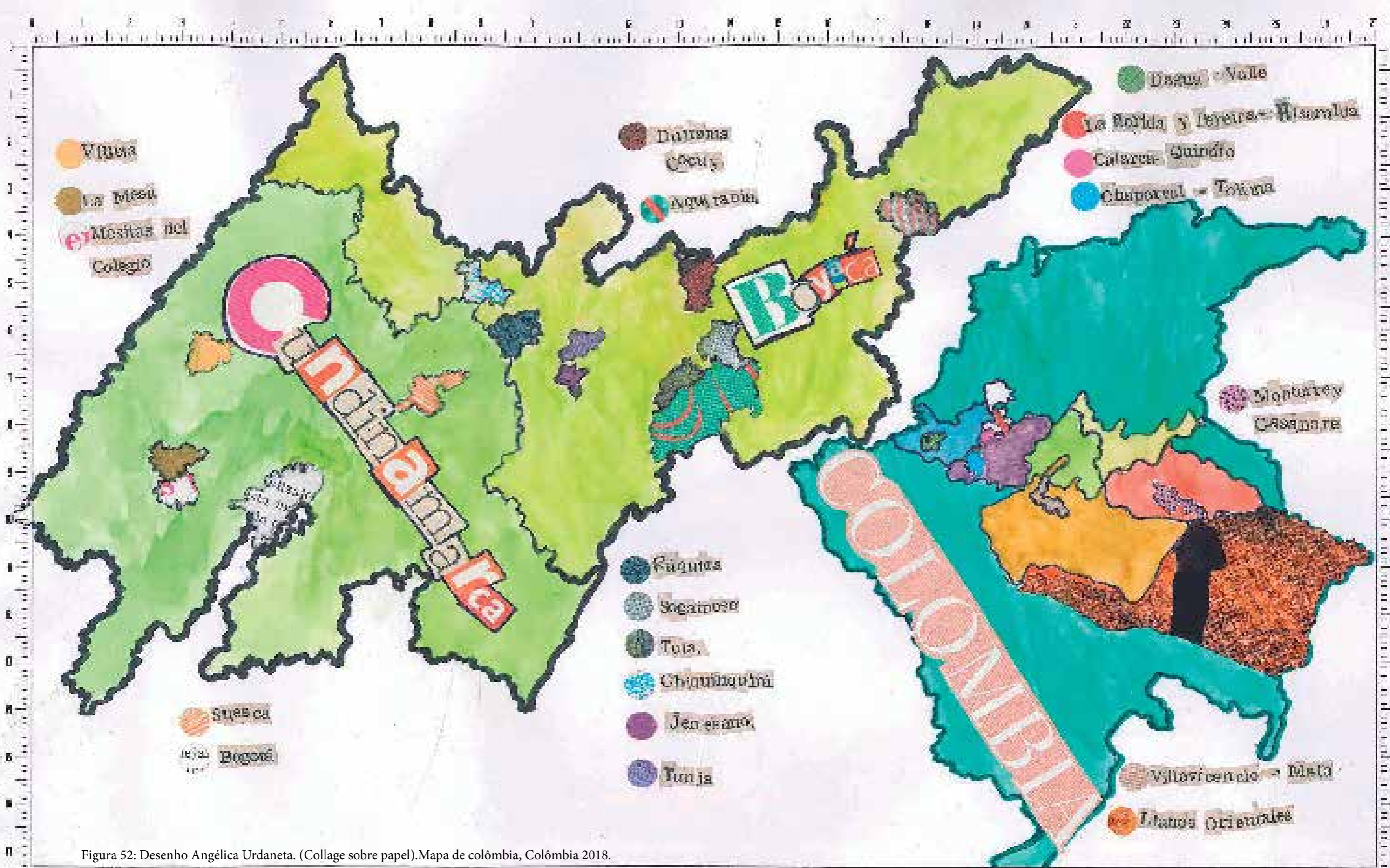


Figura 52: Desenho Angélica Urdaneta. (Collage sobre papel). Mapa de Colombia, Colombia 2018.

Palavras:	Região:	Título:	Local:	Data:	Outros:



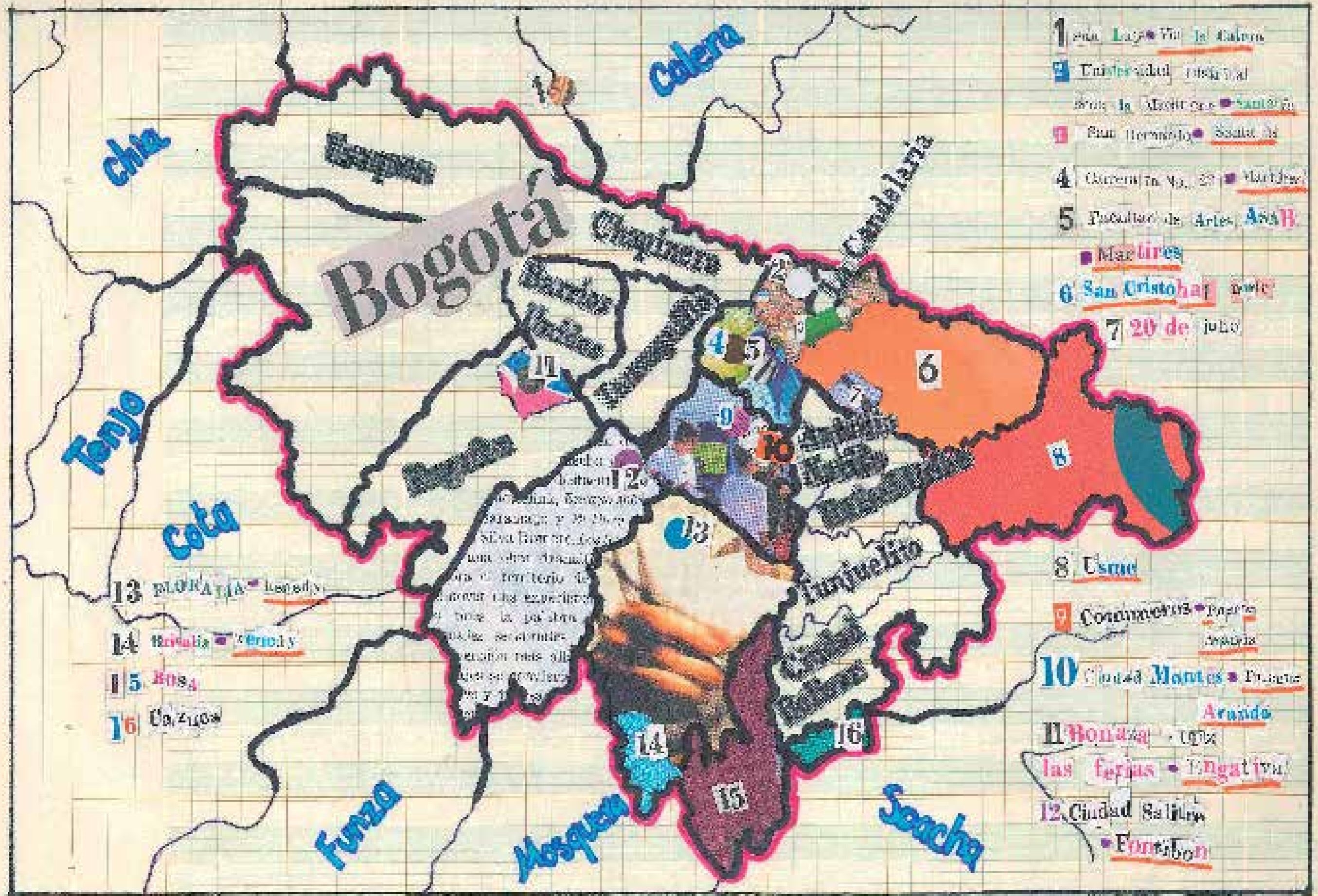


Figura 53: Desenho Angélica Urdaneta (Collage sobre papel): Mapa de Bogotá, Colômbia 2018.

### 3.6. UM LUGAR PARA A VIDA

Em seu *Microuniverso*, Ana lembra uma viagem de infância na casa de seu tio e recria detalhadamente cada um dos elementos que formavam parte desse mundo. Sobre isto, ela diz que: *"... todo el tiempo eran risas, cariño... cuando él tiraba o sombrero era su cabecita blanca... yo recuerdo mucho y esta casa, cuenta la historia"*. Em outro de seus *Microuniversos*, narra a história de uma viagem a Boyacá que marcou sua vida, ela conta: *"impactou-me e toda essa imagem ficou em minha cabeça porque eu nunca tinha visto algo assim"*.

Margoth identifica vários acontecimentos em sua narrativa. Ela fala que sua *"...madre fue humilde y pobre toda su vida"*, mas o que fica em sua memória vai além da pobreza: embora compreenda todas as privações e dificuldades, relete em seu *Microuniverso* essas outras riquezas que nos cimentam. Relata sobre sua mãe que: *"Tuvo que cuidar fincas para sostenernos y digo sostenernos (porque solo nos podía alimentar a medias y vestirnos) porque el trabajo que ella ejercía era de hombre y de mujer porque ella no tenía marido, pero ella se las ingeniaba para responder con todo"*; mas recobra destes limitados cenários, a tenacidade e o valor de uma mãe-pai que: *"comenzó con una marranita a la que llamábamos Casilda, la cual em la primera cría dio tres marranitos, em la segunda dio seis, em la tercera nueve y em la cuarta doce y así varias veces, mi madre fue ahorrando hasta comprar su lote em el barrio"*. Por isso não é de nos surpreender que Casilda fora um dos elementos mais importantes no *Microuniverso* de Margoth.

No *Microuniverso* de Clementina, pode-se percorrer entre as árvores de sua história e só de olhar esse pedacinho de mundo nos suscita aromas e lembranças. Sobre ele, ela conta: *"Esta es la casa donde viví cuando era niña con mis padres y Hermanos, teníamos Buenos vecinos, un huerto, árboles frutales de pera, manzana, ciruela, guayaba, durazno, mora, cerezo"* Em outro cenário o relato é sobre a festa de São Isidro Labrador em Boyacá (Boyacá), dia muito importante para os moradores da região, pois é um momento de festa, de encontro e de alegria – o dia mais esperado do ano, no qual podemos ver, em cada detalhe de seu *Microuniverso*, o que ela nos narra:

*"... disfrutábamos mucho allá, comíamos dulces y un almuerzo especial, nos vestíamos con las mejores ropas y nuestro pueblo se transformaba en una gran ciudad porque nos podíamos perder en ella entre la multitud"*.

Nohora decidiu construir seu *Microuniverso* apoiada em outro norte. Ela olha para seus desejos, assim, junto com dona Inés, sua mãe, construíram o local de seus sonhos, a casa onde queriam chegar um dia sabendo que é delas, descrevendo cada um dos elementos que compõe seu *Microuniverso* da seguinte maneira: *"...sobresale el porche, por ser un lugar de recreación, de gozo de buenas energías y de descanso de propios y visitantes rodeados de los encantos de la naturaleza. Algún día queremos tener una así ..."*

Nancy também projeta seus sonhos, acompanhada do Oswaldo e Stella, seu pai e sua mãe. Juntos projetaram no *Microuniverso* seu sonho coletivo, possivelmente como uma forma de trazê-lo para sua realidade, por isso esse cenário na voz de Nancy é sobre: *"...los grandes deseos que tiene mi familia, de poseer un lugar de descanso y tranquilidad; que acoja ampliamente amigos y familiares, em un ambiente ecológico y de buen vivir. Algún día"*.

Cada bairro de Bogotá, poderíamos dizer, tem a lógica do lugar, como pequenos territórios que seus habitantes carregaram de sentido, com práticas coletivas como a narrada por Carolina em seu *Microuniverso*. Neste cenário, os habitantes do bairro Florida preparam as ruas do setor para as festas de natal, decorando ruas e calçadas com listras verdes, vermelhas e brancas; assim como inumeráveis desenhos que dão uma identidade particular ao bairro. Para Carolina, este lugar é muito significativo, entre outros motivos, porque foi o bairro: *"...donde transcurrió mi infancia, barrio donde posiblemente nació porque mi papá y mi mamá se conocieron allí"*.

Marcela batiza seu *Microuniverso* com o nome *"María"*, sua avó, uma pessoa definitiva no que é sua vida hoje. É um lugar que reconfigura o que Marcela conserva em sua memória e se transforma nela através de suas práticas, seus medos, seus sonhos. Seu *Microuniverso*, diz ela, *"...Recuerda el lugar de mi infancia, fantaseo con un espacio y una casa que ahora solo está em el recuerdo"*.

O lugar evocado por Santiago tem sentido para além do espaço físico, configurando outra entrada ao lugar, não menos definitiva na experiência humana, uma experiência que nos aborda através de nossas sensações e conexões a partir da imagem evocada pela leitura de um livro e que se esculpiu em seu *Microuniverso* como um: “*Bote navegante en mares de arena, derretidos y pulverizados al ritmo de ventarrones soñolientos ...*”

Flor retém com toda a exatidão possível suas histórias até os nove anos. Seu *Microuniverso* fala de uma casa no Jenesano (Boyacá), onde morava com sua avó. Mais do que o espaço físico, ela fala sobre seu ser naquela época: “*Fui muy feliz con los cuentos que me leía mi abuelita, al igual que cuando jugaba en el pasto, saltando, corriendo o trepando a los árboles para comer frutas, mis mejores amigos de la casa fueron un perro y un gato con los que jugaba siempre ...*”

Cada um dos elementos que Dayana coloca em seu *Microuniverso* está ligado a uma experiência de sua infância, em uma escura casa que oculta maus tratos, solidões, fome, e também milhões de pombas brancas que emergem do nada e saem voando de repente de baixo da cama. Há, ainda, um piano de brinquedo que, sem som, teve música para acompanhá-la toda sua existência.

Adela, por sua vez, prefere fazer seu relato através de objetos. Eles podem narrar o que quer preservar em sua memória: sua voz se entrecorta quando fala, mas suas mãos podem criar cada canto da casa onde morou com sua avó e seu avô. Seu *Microuniverso* cresceu porque crescem suas lembranças, essas que quer proteger do esquecimento, num pequeno mundo em que sua avó ainda tem vida e tece em algum lugar e onde ainda se escutam os cães latirem quando ela chega em casa.

Desta forma, durante o processo de *Ecologia em Práticas Cotidianas*, criamos novas relações com lugares, com outros, e nossas palavras foram objetos, plantas, caminhos, pássaros. A terra abriu portas para nossas conversas, mas não se tratou somente de falar: trouxemos nossas conexões, arando, cheirando, regando – através de outros diálogos não menos profundos. Estes novos relatos nos permitem compreender o que foi acontecendo durante todos estes anos na Colômbia invisível, no país que tece os dias de pessoas que nunca desistiram e que com o máximo de esperança mantiveram a força com

tecidos invisíveis, um jardim, uma comida, uma casa limpa, uma oração, uma canção. É nestas poéticas que encontramos grande parte da força que nos permitiu sobreviver a mais de 50 anos de guerra.



Figura 54,55,56,57: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

No processo de *Ecologia em Práticas Cotidianas* nos interessa que fiquem inscritas as risadas, as piscadas, os laços, o afeto, isso que nos une, isso que nos faz voltar a buscar-nos, a requerer a presença dos outros, isso que nasce pelo contato, pelo simples fato de compartilhar o espaço. É fundamental reconhecer que cada vez que geramos um espaço diferente para o encontro, geramos novas formas de relação e são estas formas que nos ensinam maneiras de habitar um mundo diverso e múltiplo. Permanentemente nos movemos em espaços regradados socialmente, como a família, a escola, o trabalho, o bar, etc. Estes espaços são suscetíveis de ser afetados e modificados, por isso, quando criamos espaços de encontro diferentes dos que já conhecemos, necessariamente teremos que inventar outros modos de relação. É nestes novos modos que nos vemos de frente ao reencontro conosco. Quando saímos dos roteiros conhecidos, necessariamente criamos outras maneiras de ser e estar; possivelmente tiramos de nosso acervo oculto vozes que tínhamos caladas, silêncios que esperavam ser palavra. Este é um cenário ideal para nos criar porque ali nascemos outros. Trata-se pois de "(...) reapropriar Universos de valor no seio dos quais processos de singularização poderão reencontrar consistência. Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, como o estranho, todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento (GUATTARI, 2008, p. 55).

Ao finalizar nosso processo de *Ecologia em Práticas Cotidianas*, que se propunha como um cenário colaborativo, a partir de uma sensibilidade ecológica, compreendemos que, em si mesma, a ideia de colaborar não é suficiente quando estamos pensando em cuidado, em redes, com vistas à cimentação de uma vida distinta, uma terra coabitada por todo tipo de seres que entendem, vivem e respeitam sua diferença, em equilíbrio e sincronia com a de outros seres do planeta. Nesta perspectiva, nossas práticas se definem melhor como Ecolaborativas, sendo elas as redes de colaboração entre seres auto-determinados a partir de um paradigma ecológico com a vida em todas suas formas. A partir desta perspectiva, podemos pensar em uma arte que não esteja focada meramente em grandes obras, dentro do regime de visibilidade artística, senão na criação de outras novas formas sensíveis e propostas para uma vida futura (RANCIÈRE, 2009). Podemos pensar, deste modo, em práticas artísticas que façam emergir

os arco-íris poéticos que nos habitam, que conectam, colaboram e dialogam com consciência solidária, e que sejam argumentos oportunos ao sem-número de perguntas que deixou aberta grande parte da produção artística do século XX e XXI: uma arte que entendendo a fratura, atreva-se a tecer pontos poéticos em novas redes de sentido para uma existência em crise.





Figura 58: Microuniverso Adela López. Calarca Quindío, Colombia, 2014  
Foto: Juan David Garavito.

RELATOS E MICROUNIVERSOS

#### 4. RELATOS E MICROUNIVERSOS

Nosso tecido foi mantido por diálogos, relatos, foram palavras as que alimentaram nossas conexões, durante o processo dava-me conta que estes Microuniversos se entrelaçavam com histórias que foram crescendo em frescor e louçania, não eram relatos obscurecidos pelo tempo, eles foram vivazes, mundos coloridos e sonoros. Tive a necessidade de começar a colecionar estes bate-papos, gravei em vídeos e áudios alguns momentos do processo.

A partir dos relatos iniciais e uma vez finalizada a construção dos Microuniversos, perguntei a cada uma das pessoas sobre as ideias que deram origem a seu Microuniverso, alguns preferiram escrever e outras pessoas acessaram a ser entrevistadas. Assim, os textos que descrevem os Microuniversos da Carolina e Dayana foram escritos e outros foram transcritos e editados por mim a partir das entrevistas, a edição tentou conservar a linguagem e expressões da fala, apoiou-se mais em retirar interjeições e algumas palavras, que ao passar da linguagem verbal ao escrito perdem sentido; além de colocar a pontuação que ajude ao leitor à compressão dos textos.

Posteriormente construímos os relatos de vida, necessárias para obter um vínculo mais próximo entre todos os participantes e os leitores de *Ecologia em Práticas Cotidianas*. Dois dos relatos foram escritos em papel e transcritos por mim, entretanto, os textos como imagem formam parte da diagramação do presente livro. Para melhor compreensão do leitor organizei cada biografia junto a cada relato sobre o *Microuniverso* de cada uma das pessoas, acompanhando-os com suficiente informação visual. É importante ressaltar que meu interesse é conservar o mais fielmente possível, as ideias, a linguagem, as formas de criar de cada participante, intento deixar ouvir estas vozes e construir com elas esta sinfonia de significados criadores de existência, além de sobrepor e entretecer as múltiplas verdades que vão emergindo e entender a complexidade de nossa geografia simbólica e emotiva.

Esta série de narrações, vão acompanhadas por relatos visuais selecionados a partir de uma grande quantidade de informação vi-

sua obtida durante o processo, neste ponto é importante anotar que uma boa parte destas fotografias foram tomadas pelas pessoas participantes.

O relato com que início esta série, é o de minha mãe, quem é a inspiradora deste processo, como comentei anteriormente, ela prefere narrar através de suas criações, entretanto acessou a escrever alguns parágrafos transcritos aqui.

## 4.1. ADELA LÓPEZ

*Relato Biográfico*

Nací en Queremal, vereda del municipio del Valle llamado Dagua; esto fue en el año 45, el 7 de diciembre. Me cuenta mi mamá que allí vivimos año y medio; luego, Arnoldo quiso llevarnos, dízque a vacaciones, y que volvía por nosotros a los quince días –éramos mi hermano, mi mamá y yo–, lo cual nunca cumplió; allí estuvimos tres años y medio, y a mis abuelos y a nosotros nos tocó huir porque se desató la violencia política y asesinaban personas diariamente. Llegamos a una vereda llamada San José, que pertenece a Pereira, Risaralda. Olvidaba aclarar que al huir tocó vender la finca por lo que quisieran dar por ella.

A mi abuelo le tocó entrar a administrar una finca de un señor un poco desconfiado y a él le chocaba mucho esa actitud del patrón. Con lo que le pagaron por la finca compró un pedacito de tierra con una chocita y luego le fue añadiendo; así, nos fuimos a vivir allá para no tener más que ver con ese patrón. Allí, en San José, yo hice el primer año de escuela; ya tenía yo siete años. La vereda donde nos trasladamos se llama La Florida, también pertenece a Pereira; allí nos entraron a estudiar, a mi hermano y a mí, pero sucede que era una distancia más o menos de kilómetro y medio; yo me cansaba mucho haciendo ese recorrido y rogué a mis abuelos que me sacaran de la escuela, lo cual hicieron por consideración. Allí empecé al lado de mi abuelo a ver cómo cultivaba muchas plantas como café, arveja, papa, maíz, fríjol, habichuela y una ornamental que se llama “margaritón”, que solo es de color blanco. De todos estos cultivos nos alimentábamos y también vendíamos para hacer ahorros y agrandar la finca comprando otros pedacitos de terreno. Mi abuela también ayudaba a cultivar y hacía arepas de chόcolo<sup>24</sup> para vender, las cuales gustaban mucho. Aclaro lo del margaritón porque mi abuelo lo cultivaba para vender; yo cultivaba muchas matas para adorno y me agradaba mucho esa labor.

<sup>24</sup> La arepa de choclo o chόcolo es una preparaci3n t4pica de la regi3n cafetera de Colombia; es una tortilla hecha con ma4z tierno y asada en horno de leña.

Figura 59: Foto fornecida por Adela L3pez. Calarca Quindio, Colombia, 2018

Así pasaron cuatro años y, cuando me di cuenta de que iban a dar clases de modistería en la capillita de la vereda, entonces empecé a ir y entendía muy bien. Pasado un año, me empezó a llegar costura y, por el primer vestido que confeccioné, cobré siete centavos y les pareció muy caro; lo cierto fue que me los pagaron. Durante este tiempo mi mamá trabajaba en Pereira e iba a visitarnos. Ahí, en la vereda, hice la primera comunión –creo que tenía nueve años–; estos años allí fueron maravillosos. A los quince años me fui para Pereira a perfeccionar la modistería, duré un año, me dieron tamaño diploma y seguí trabajando la modistería, la cual me agradaba mucho; también trabajé haciendo ropa de almacenes, pero esta era muy mal paga: por una docena de camisas pagaban tres pesos.

Mis abuelos eran muy creyentes y practicantes de la religión cristiana, lo cual heredé de ellos y lo vivo con mucha alegría.

Me casé de diecinueve años en octubre del 64; mis sueños todos se me han cumplido: tener un buen esposo, hartos hijos y verlos realizados como personas; tener un techo donde vivir y una familia, calor de hogar; que el hogar fuera para toda la vida, y yo creo que sí va a ser, porque con mi lobo domesticado<sup>25</sup> voy muy bien. Los embarazos y la maternidad fueron muy tranquilos, nada de depresiones ni angustias, tal vez porque mi amado vivía muy pendiente de mí y esos mimos me ayudaron mucho a estar tranquila. Estos cincuenta y tres años de matrimonio han sido muy buenos; a pesar de los tropezones que se presentaron han sido totalmente felices. Soy sensible, cariñosa, comprensiva, sincera, amable y amo al prójimo como a mí misma; soy terca, pero eso me ha sido útil.

<sup>25</sup> Canción popular que se refiere al hombre enamorado.

Figura 60: Microuniverso Adela López.  
Calarca Quindío, Colombia, 2014  
Foto: Juan David Garavito.





Figura 61: Microuniverso Adela López.  
Calarca Quindio, Colômbia, 2014  
Foto: Juan David Garavito.

Figura 62: Foto fornecida por Adela López.  
Calarca Quindio, Colômbia, 2018



#### 4.1.1. MICROUNIVERSO DE ADELA LÓPEZ

Tengo un jardín muy grande. Yo no me acuerdo cómo tengo todas estas matas, pero me imagino que la gente iba y me las regalaba. Yo he visto los minijardines en exposiciones, pero allá los hacían muy sencillos. He sido enamorada de la naturaleza en todo su esplendor. Yo iba a los viveros y veía que sembraban tres matas en un matero y eso me dio la idea de formar finquitas; de ahí que hice la réplica de la finca en que me crié. Allá no había sino un caballito; yo a mi *microuniverso* le agregué más, porque unos llevan canecas con leche, la otra mulita lleva leña, el otro banano, la otra lleva café. No había la forma de cargar la leña, solo había un caballito; como no era en cantidad uno la llevaba en el canto.

La casa en el *microuniverso* es la misma que en la que yo viví; había hortensias, margaritas... Allá en la finca se sacaba agua de un pozo y luego colocaban lo que llaman un "ariete"; de allí construyeron una tubería y, entonces, bombeaba el agua para la alberca y el lavaplatos. La finca del *microuniverso* es igual a la que era de nosotros; la tengo ahí en la cabeza. El techito era como de paja y ahí se guardaba todo lo que producía la finca: el maíz, la papa...



Figura 63,64: Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz.  
Bogotá, Colombia, 2014.

## 4.2. ANA LUCRECIA CLAVIJO

### *Relato Biográfico*

Soy Ana Lucrecia Clavijo Velázquez, nacida en Bogotá el 25 de agosto de 1953 –sesenta y cuatro años cumplidos–. Viví en Bogotá todo el tiempo, al lado de mis padres; fue una época bonita. Hablando en otros términos, mi infancia al lado de mi padre fue muy linda; lo amé mucho, fue un apoyo incondicional, fue algo muy bonito hasta mis cinco años.

Mi época de estudio fue una de las más lindas. Yo llegaba a la escuela y mi vida cambiaba por completo, mi mundo era totalmente diferente. Me gustaba mucho estudiar, adoraba las manualidades; de hecho, a los siete años ya sabía coser a mano, pegar botones, hacer ojales; a los ocho años ya sabía bordar, porque eso me lo enseñaban donde yo estudiaba. Yo estudié en una escuela pública toda la primaria.

A mis siete años entré a primero y allí tuve una profesora muy linda, que me quiso muchísimo y me enseñaba cosas muy bonitas; ella me enseñó a tejer. Yo aprendí en dos agujas primero; como no tenía agujas, ella les sacó puntas a unos alambres y con eso tejía; me fue muy bien y aprendí. Hacía cobijitas para las muñecas, hice una muñeca de trapo, la quise mucho y le hacía ropa, cositas que ella me enseñaba; fue una profesora muy linda, muy querida. Ella estuvo conmigo como hasta cuarto de primaria, más o menos; fueron cosas muy bonitas. La vida en mi escuela pública fue lindísima; yo no quería ni siquiera salir de allá; tenía un horario de 7 de la mañana a 12 del día y entrábamos nuevamente a la 1 y salíamos hasta las 3:30 o 4 y ahí llegaba a mi casa nuevamente a hacer tareas.

En esas épocas las cosas eran por ciertos momentos difíciles, porque en realidad no había tantas comodidades como las hay ahora en cuanto a tecnología o todo eso; pero, también eran cosas bonitas que uno sabía aprovechar. Recuerdo mucho que a mí me tocaba



Figura 65: Foto fornecida por Ana Lucrecia Clavijo Velázquez. Bogotá Colombia 2018.



lavar en un lavadero horas y horas completas; duraba lavando cinco, seis o siete horas y, pues, era supremamente difícil, sobre todo tan pequeña. Ahora me parece tan curioso eso de la lavadora, porque uno hecha montones de ropa y se lava en un momentico; uno demora más colgándola que lavándola... Pues eso sería como el resto de incomodidades. Vivía uno tranquilo, más seguro; por ejemplo, yo podía sola hacer mercado en la plaza. En este momento uno no puede mandar una niña de seis años ni siquiera a la esquina a comprar una bolsa de leche o un pan, porque la niña es maltratada y hasta se la llevan.

En esa época se vivían cosas más bonitas, a pesar de las incomodidades que uno tenía: de pronto la falta de dinero, la falta de comodidades, pero estaba uno más seguro. En este momento tenemos más comodidades: de pronto hay más dinero, hay más medios para moverse, sobre todo uno de mujer, para trabajar, para estudiar, pero la inseguridad es bárbara. En este momento me afecta mucho la inseguridad, no solo para uno sino para todo el mundo. Viví cosas bonitas y caminaba para donde tenía que ir y era muy tranquila, no desconfiaba de nadie.

En este momento sigo viviendo en Bogotá y trabajo como auxiliar de enfermería. Mis manualidades no las olvido, siempre trabajo con ellas, pues lo que más me agrada cuando estoy fuera de mi empleo es hacer cosas, hacer muñecos, hacer cualquier proyecto que tenga en mente; eso es a lo que me dedico. Puedo pasar en casa, dentro de mi cuarto, dos o tres días seguidos trabajando, no me afecta absolutamente para nada; al contrario, me gusta mucho estar en mi casa y hacer mis manualidades cuando estoy fuera de mi empleo.

El arte es lo más hermoso que existe, es el segundo yo, es lo que se puede manifestar en el proyecto que sea, escrito, manual, lo que sea. Uno siempre saca a flote sus sentimientos: de pronto ese pensamiento oculto, ese segundo mundo que se tiene dentro. El arte es indispensable; sin arte no hay vida, no hay calor, no hay fantasía. A veces se puede manifestar a través del arte lo que las palabras de pronto no permiten manifestar; hay cosas que uno no puede manifestar a nadie, pero hace un proyecto y, sea del tipo que sea, ahí está

plasmando uno, lo que quiere que todos sepan o que los demás o esa persona sepan. El arte, para mí, es un mundo totalmente independiente; con él se aprende a sacar a flote lo que uno puede y quiere darle a los demás. El arte es exclusivo, en todas sus fases es exclusivo.

Yo soy una persona muy sentimental, muy allegada a los demás; me gusta compartir, me gusta ser feliz, me gusta vivir el presente y lo vivo al máximo; me gusta la honestidad, la rectitud, me gusta dar al máximo, al máximo lo que yo pueda como persona. Para mí es indispensable la amistad; amo mis amistades, amo ese mundo de compañerismo, de sinceridad, de identidad.

En cuanto a mi vida, llevo cosas muy lindas; me he identificado como persona, como madre, me identifiqué muchísimo como esposa. A pesar de haberme separado, hubo momentos muy bonitos, no todo fue malo, cosas muy bonitas y de esa unión me quedaron esos tres hermosos hijos que los quiero muchísimo; tengo nietos también. Esta es una familia que creció en el momento que menos me imaginé, fue muy rápido. Me he realizado profesionalmente y me he realizado también como madre, como abuela.

Me describo muy feliz; soy feliz y me gusta estar rodeada de gente y que sean felices y que lo irradien. Para mí, el tiempo es lo más importante que tengo en este momento porque trabajo muchísimo. El domingo estuve en teatro de la calle: ¡qué cosa tan bonita!, ¡hermosa!; fueron momentos lindísimos y eso es tan especial. Cada grupo tiene un mundo, cada fantasía; cada grupo le hace vivir a uno cosas tan hermosas. A pesar del cansancio que tenía, porque había trabajado dos días, me sentí tan feliz, tan contenta y llegué a mi casa tan nueva y yo decía: "¡Por Dios!... sin arte no hay vida". Definitivamente sin arte no hay vida; por eso me gusta estar en este mundo de entrega al arte, de entrega a las amistades, de entrega a mí misma, de vivir feliz; vivo el hoy como si fuera el último de mi vida y el mañana comienzo por darle gracias a Dios por el día que me regala y el nuevo día que voy a vivir... esa es Ana.

Para mí es un gran placer haber podido participar con ustedes; pasé momentos muy lindos, de gran experiencia; para uno, y sobre todo para mí, con mi edad, estar en medio de niñas tan jóvenes, niñas que están comenzando, es difícil, pero es tan placentero, tan lindo; me gusta aprender de ellas, me gusta toda esa integración, toda esa dedicación, todo eso yo lo agradezco inmensamente y en realidad no tengo palabras para describir ese agradecimiento al lado de ustedes y ¡qué rico haberlo vivido!, ¡que rico haberlo podido disfrutar! Me resta decir que mil y mil bendiciones para ustedes y que el Señor les bendiga día a día los pasos para llegar a la cima a la que ustedes quieran llegar profesionalmente.



Figura 66: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza

## 4.2.1. MICROUNIVERSO DE ANA LUCRECIA CLAVIJO

Bueno, yo quise allí plasmar una vivencia muy linda que tuve desde niña. Soy la segunda de siete hermanos, más papá y mamá, eso era mi hogar. Nosotros normalmente íbamos de vacaciones –bueno, estos recuerdos vienen a mi memoria más o menos de cuando tenía cinco años–; mamá nos llevaba a la finca del tío, que queda en Sueca Cundinamarca.

El tío Samuel era un hombre muy querido, muy simpático. Jugábamos; la esposa de él, Eloísa, muy simpática, nos ponía a corretear la gallina para luego sacrificarla. Había días en que se mataban hasta dos gallinas, cuando estábamos todos en época de vacaciones; sin embargo, la tía Eloísa nunca permitió que alguno de nosotros viera el sacrificio de los animales; se encerraba en un cuarto para hacerlo ella sola.

En esa casa se cocinaba con leña, y nuestro tío nos llevaba dizque a cortar leña; era una experiencia muy bonita, aunque nunca cortáramos leña en realidad, Nuestro tío nos cantaba coplas; todos los días tocaba la guitarra. En la noche nos íbamos para una loma; allí encendíamos velas y después nos daba miedo bajar a la casa.

Eran muchas historias; todo el tiempo era risas, cariño... Cuando él se quitaba el sombrero era su cabecita blanca... lo recuerdo mucho y esta casa cuenta esa historia. Él es un tío muy querido, era muy alegre, era una persona que, en medio de todo su mundo del campo, de los animalitos, de las plantas, reflejaba una alegría y le enseñaba a uno amar ese lugar, amar las plantas, amar los animalitos, pensar en ellos, alimentarlos, ubicarlos; entonces, para nosotros este viaje de vacaciones era lo máximo, las vacaciones normalmente de mitad de año. Llegar allí era grandioso: una casita muy humilde con un techo muy, muy alto. Uno, siendo tan pequeño, miraba hacia el techo y lo veía tan alto, pero a la vez tan acogedor, tan hermoso. La llegada era impresionante, porque el tío salía corriendo a recibirlo a uno y ¡el abrazo!; recibía maletas, nos ayudaba a ubicar... la casita con pajita en el techo, las vaquitas a la entrada... es muy bonito recordarlo.

Quise recordar esos bellos momentos porque son cosas que no se olvidan, son cosas que uno siempre las tendrá en su mente. Él estaba con su esposa Eloísa, nosotros le decíamos “tía”; ella también era una persona muy querida y con la hija de ellos, María, eran los tres. Por supuesto, cuando llegábamos, éramos la familia que viene de la ciudad, colmados de atenciones. Ese día llegábamos, descansábamos... normalmente llegábamos tipo 11 o 12 y ellos tenían ya el almuerzo listo. Ya, después, almorzábamos, íbamos a caminar lo más cerca porque allí a las 5 de la tarde oscurece y las vacas tienen que estar en el lugar donde duermen y, pues, le tocaba a uno apresurarse. Al otro día madrugaba uno; yo me levantaba a las 4 de la mañana con él, muy oscuro, pero llevaba una linterna. Él se conocía el camino, podía irse sin luz, sin nada, pero cuando nosotros llegábamos pues lo primero que hacía era buscar su linterna; alumbraba el camino, llegábamos allá a donde las vaquitas a ordeñar, tomábamos leche caliente, muy rica, después llevábamos la cantina de la leche para el consumo y las otras cantinas grandes las dejábamos en la entrada de la casa donde un camión luego las recogía y se las llevaba.

Después comenzábamos a arreglar las planticas, a sacudirlas, a quitarles las hojitas malas; más tarde comíamos algo y, después, a almorzar... el resto de la tarde sí era jugando. Él se quitaba ese sombrero y nos lo mandaba; todos corríamos detrás del sombrero. El que cogía el sombrero... ¡era el placer más grande!, porque se lo devolvíamos a él y, otra vez lanzaba ese sombrero... Era muy hermoso; él hacía chistes, ¡una cantidad de cuentos!... que la patasola, que la llorona; todo eso nos lo contaba él. Todos nos sentábamos en el pasto o nos acostábamos en una loma, ahí, boca abajo; mientras tanto, él hablaba... Esto para nosotros era algo muy nuevo, algo muy lindo, porque en la casa de nosotros no existía eso; simplemente los quehaceres y “a dormir” y, al otro día, lo mismo; entonces, llegar a tener una persona como él poniéndonos atención, hablando de cosas que uno nunca escuchaba... esto era muy valioso.

Luego, llegaba la noche; entonces, a comer y nos acostábamos, y él todavía seguía hablando; hablamos ya con la esposa, con la hija. Como éramos más o menos de la misma edad, jugábamos con ella; ellos la querían mucho y, a pesar de ser una familia campesina en la

que escasamente sabían leer, y muy poco, daban mucho amor a su hija. Era una niña muy consentida, muy linda, muy hacendosa, muy querida en todo aspecto porque, a pesar de vivir en el campo, de luchar por intentar ir a una escuela, aprender a leer para ellos era difícil, porque quedaba muy, muy lejos; por lo tanto, las señoras o las persona que vivían cerca eran los que les enseñaban a leer a los niños; de resto, pues niños tan protegidos, así como ella, eran muy difícil que salieran de su casa; entonces, pues todo el tiempo junto a ellos. Ella, una niña muy pequeña, cargaba la leña, ayudaba a lavar la papa, a desgranar las alverjas, las habas. Él cultivaba muchas cosas, cultivaba de todo. Lo único que se compraba era el pan cada ocho días en el pueblo o, de pronto, la carne, el chocolate, lo de grano; el resto, ellos todo lo cultivaban.

Era su costumbre estar pendiente todo el día de los animales y de sus planticas; para él era tan valioso enseñarnos cosas, enseñarnos a coger una gallina. Eso sí, no nos enseñó a matar una gallina y nunca permitió que lo viéramos; él llegaba con la gallina ya muerta, el agua ya estaba lista, la metíamos ahí y una arrancaba un poco de plumas y el otro... eso era una fiesta, una fiesta arreglando la gallina, quitándole la pluma y muy caliente el agua; no nos dejaba más, él no permitía eso porque no le gustaba que nosotros viéramos esas cosas. A pesar de su ignorancia, él cuidaba mucho la mente de uno, porque decía: "son niños, hay que jugar"; para él, los niños eran para el juego y eso era lo que él nos ofrecía. Para mí era muy rico estar allí, porque me olvidaba de todos los quehaceres, de todas las obligaciones de mi casa, pues allí era un juego, era conocer animalitos y sembrábamos siempre plantas y las colgábamos en la casa, clavábamos una puntilla y colgábamos las plantas ahí en la casa; después, al año, volvíamos y ellas ya habían crecido; de hecho, por eso me gustaba colgar las planticas allí en la universidad cuando estuvimos con las botellas haciendo eso, jardincitos; me agradó mucho colgarlas en la pared porque me acordé de lo que hacíamos allá en la casa con él.

Esos momentos para mí fueron grandiosos porque era todo nuevo, pues la ciudad llena de carros, sin las comodidades de un pastico, sin nada de esto. Por supuesto, allá, correr en esas lomas y dar botes como uno lo hacía era algo nuevo, era impresionante cómo descan-



Figura 67,68,69,70: Oficina Microuniversos Auto-biográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza



saba uno, cómo jugaba; ver esas gallinas subiéndose a ese palo, al árbol... bueno, hacíamos la escalerita; él me enseñó a hacer escaleritas y ellas se subían por ahí a ese árbol; a las 4:30 de la tarde ya comenzaban a desfilar una a una. Sentarse uno en un rincón a ver esto era novedoso; ir a recoger las ovejitas para meterlas también a su corral. Los perros estaban detrás de uno, había gatos, había patos, había cosas tan bonitas. Había algo a lo que nunca nos acercamos porque él no lo permitió; decía que era un pozo de agua muy profundo y que los niños no tenían por qué acercarse allí, pero ellos sí lavaban la ropa ahí; bueno, la tía Eloísa lavaba la ropa allí. Pero nosotros nunca nos acercamos; sabíamos que era muy profundo y allí salía el agua, de ese nacedero. Ellos la sacaban con un balde y había una piedrita cerca del aljibe y otra más lejos; entonces, nosotros en la de más lejos. En este momento puedo calcular dos metros de distancia de una piedra a la otra, que era donde se lavaba la ropa; entonces, nosotros cogíamos la ropa y la lavábamos ahí, pero ella nos alcanzaba el balde lleno de agua y con eso era que se lavaba. Pero no acercarnos al aljibe; es más, hasta el día de hoy ni lo conozco, porque no era permitido. Ellos eran muy prevenidos con uno para que uno no se acercara a lugares que fueran peligrosos; entonces, era bien lejitos.

Otra cosa curiosa era como él cantaba, tocaba guitarra hermoso y cantaba sus coplas, bailaba a su modo, sorprendentemente alegre; por supuesto, los días allí eran inolvidables, tanto que quise reflejar esta historia, esta vivencia, todo en ese *microuniverso*.

Fueron momentos muy bonitos, de esparcimiento, de descanso, de pensar, de vivir; porque esto psicológicamente lo vive uno de nuevo y tener que acordarse de todos los detallitos, de la casa, de la entrada, de la salida, de las bancas, de la comida, de todo... es algo muy lindo porque esto es una relajación; como que uno vive en ese momento lo que vivió de niño; pues eso me sucedió a mí: viví de nuevo. ¡Imagínese!, a esta edad, viví de nuevo lo que sucedió cuando era muy niña. Y también, pues yo digo que esto psicológicamente le ayuda a uno muchísimo porque, aparte de ser un juego, es como uno descarga. Lo que uno vivió lo quiere volver a vivir y esa es una de las mejores maneras de hacerlo; es arte, es psicología, es practicar y plasmar las cosas con sus propias manos, teniendo en cuenta, en mi

caso, las formas de la casa, cómo era la casa, cómo eran las camas, todo. Es algo muy hermoso, tener uno la oportunidad de hacer esto con sus propias manos y de pensar tanto, tanto y volverlo hacer.

Recordar es vivir y más teniendo la oportunidad de hacerlo; es una vivencia más completa, es algo que se está recordando y, sobre todo, cosas bonitas. Yo digo, y siempre lo he tenido en cuenta toda mi vida: "recordar cosas bonitas". Las cosas feas no me gusta recordarlas; me gusta recordar cosas bonitas y ese episodio de mi vida es un recuerdo muy hermoso, es un recuerdo que, en realidad, no se puede olvidar; siente uno que está viviendo de nuevo esos bellos momentos.

Tener la oportunidad de prácticamente fabricar ese mundo, eso es muy bello, porque, en realidad, yo lo recordé muchas veces, pero nunca había tenido la gran oportunidad de pensarlo, hacerlo, vivirlo de nuevo; eso es algo incomparable, esto es muy valioso, es una oportunidad tan grande que Dios me puso en el camino: volver a vivir esos momentos, esa niñez; recordar aquellas cosas tan pequeñas y tan grandes a la vez... porque hay momentos en la vida de uno, sobre todo en la niñez, que no se pueden olvidar y a mí me gusta recordar las cosas bonitas, contar las cosas bonitas; entonces, encontré la oportunidad de hacerlo en ese *microuniverso*. Eso para mí es arte y psicología; para mí, es más como un plan de psicología, porque son cosas que uno de pronto quiere volver a vivir y pues no encuentra la forma, pero sí la hay. En estos *microuniversos* no solamente yo lo hice, creo que todas las personas que hicimos eso vivimos de nuevo aquellos momentos hermosos que siempre todas quisimos recordar.

El día que llegué al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Minuto de Dios y encuentro mi *microuniverso* allí, para mí fue lindísimo, porque yo decía: "¡Por Dios!, mire... lo están exhibiendo en toda parte"; lo mismo en la Casa de Igualdad de Oportunidad para las Mujeres, donde se exhibió también. Fueron cosas muy lindas porque pensé: "¡Yo lo hice!, ¡espectacular que tenga que recorrer tantos lugares!"; verlo me pareció lindísimo. Y mis plantitas iban creciendo; la gente lo miraba, les parecía curiosa la casita con pajitas; eso me pareció impactante porque uno se da cuenta que sí se hizo algo que valió la pena, hizo cosas bonitas y agradables a los demás porque es

lo más importante, que, aparte de la vivencia que uno tiene nuevamente con eso, también impacte a la gente que lo estaba visitando, a las mismas compañeras. Que le digan a uno “¡quedó muy lindo!”, eso es muy valioso; que les guste a los demás, interesantísimo. Ese fue otro momento también que viví y me gustó haber llegado a esos lugares y haber visto el trabajo que prácticamente uno hizo con el correo-corre y con tanto sacrificio. Es algo inolvidable ver uno sus cosas, sus proyectos, lo que hace, en diferentes lugares en la exhibición... eso muy lindo.

Aprendí que, en realidad, nunca es tarde para manifestar esos sentimientos que uno tenía guardados; también aprendí a amar más el arte –claro que tengo mucha destreza para ciertas cosas, el arte, la decoración–. Pero... ¡qué bien!, aprendí que lo que uno vive, lo puede hacer en el lugar más pequeño o también en lugar más grande. Alguna vivencia tan grande como la que yo tuve, esa niñez o parte de mi niñez tan linda, poderla transformar en algo tan pequeño... Allí aprendí que sí se puede tener la capacidad de reflejar en algo tan pequeño, algo tan grande que se vivió.



Figura 71,72 Foto Microuniverso Andrea Ortiz Díaz.  
Bogotá, Colombia, 2014.

### 4.3. DAVID SANTIAGO CORREA ESTEPA

#### *Relato Biográfico*

Mi nombre es David Santiago Correa Estepa, yo nací el 2 de marzo del 92, en la época de los apagones –soy un producto de los apagones del 92 de Gaviria<sup>26</sup>–, en Duitama, un pueblo del departamento de Boyacá, que queda a tres horitas de Bogotá.

En casa está papá, su nombre es Ramón Humberto Correa, y mi mamita que se llama Blanca Cecilia Estepa. La familia de papá es de siete hermanos y hermanas, y la de mi mamita de seis hijas solamente. El abuelito, que sufre por no tener un hijo, es trabajador de Acerías Paz de Río<sup>27</sup>. Tengo un hermano, hemos sido demasiado juntos; yo esto se lo agradezco a la vida. Él me ayuda mucho; por ejemplo, usualmente el primer día del colegio los chinitos quedan abandonados allá, a mí me pasó, pero no fue algo trágico, porque en el recreo iba a fregarle la vida a mi hermano; entonces, hemos pasado mucho tiempo juntos; él se llama Sebastián.

Papá está graduado de médico de la Universidad del Santander y mamita tiene la enfermería de la Universidad de Tunja. Se conocieron en el rural y se juntaron ahí. Ahora disfruto mucho charlar con ellos; es una familia católica, pero no de un catolicismo empedernido. Mi infancia fue muy feliz. Tengo la teoría de que las abuelitas hacen mucha diferencia en la vida de alguien; la mía fue muy feliz por esas consentidoras de las abuelitas, de los abuelitos, por estar con primos, con primas, muy juntos. Nos juntábamos cuatro o cinco primos y emprendíamos aventuras, pilatunas y eso me hizo pasar una infancia feliz.

<sup>26</sup> La Crisis energética de 1992 se presentó durante el gobierno de César Gaviria, desde el 2 de mayo hasta el 7 de febrero de 1993. Otra medida que tomó el gobierno fue la del cambio de hora; esta, conocida como “Hora Gaviria”, empezó a las 10:00 a. m. del 2 de marzo de 1992. De los 1024 alcaldes que tiene el país, mil se negaron a cambiar a la zona horaria; pero, diez meses después, se acogieron a la medida. El 7 de febrero de 1993 terminó el racionamiento.

<sup>27</sup> Acerías Paz del Río es la segunda empresa siderúrgica más grande de Colombia, creada en el año 1948 con el nombre de “Empresa Siderúrgica Nacional de Paz de Río”. Actualmente, es responsable del 30 % de la fabricación de acero en Colombia.



Figura 73: Foto fornecida por David Santiago Correa Estepa. Bogotá, Colombia 2018.



Mi educación no pasó por traumas marcados, no sé si por ser el hermano menor, pero creo que conmigo hubo otro rigor diferente. Creo que sí me faltó "fuate". Estudié en Sogamoso, vivimos allí un tiempo; luego, pasamos a Duitama y allí ha transcurrido mi infancia haciendo algo de deporte. A mí me gusta el fútbol; jugamos algo de tenis. En Duitama estudiaba en el colegio católico, estuve siete años allí y en el estudio me rendía; pero, en una época me agarró como una estupidez crónica... lo digo con tranquilidad, no con orgullo.

Mi mamita sacó adelante su carrera de enfermería; aún está trabajando... igual mi papá. Ella trabaja en una clínica en Duitama y mi papito trabaja con *SaludCoop* EPS. Mi mamita trabajó con el Seguro Social<sup>28</sup>. Yo estoy influenciado –porque viví indirectamente ese proceso de liquidación del Seguro Social–, por lo que pensaban de las condiciones laborales, de pensión, del bienestar de los trabajadores, del tema de los usuarios. Cuando llegaron las EPS, las cooperativas, cambiaron las condiciones de trabajo. Supongo yo que la profesión de mi papito y mi mamita algo ha influenciado mi mirada. Mamá trabajó mucho tiempo ahí; entonces, la liquidación del gobierno social por el gobierno de Uribe me llevó a hacer preguntas. Papá estuvo mucho tiempo con el Estado, en la salud. Lo de la Ley 100<sup>29</sup>, la liquidación del Seguro<sup>30</sup> y la desaparición de las EPS<sup>31</sup> supongo que de algún modo me tocó.

Estudié en el colegio y, entonces, me fui saliendo del camino. Perdí once, me echaron del colegio y pasé al colegio público del pueblo; entonces, hubo un giro que me hizo cambiar de perspectiva de

28 El Seguro Social, originalmente Instituto de Seguros Sociales, fue una entidad pública del Estado colombiano, creada el 26 de diciembre de 1946, encargada de prestar servicios de salud, pensión y, en general, de garantizar el bienestar social de los colombianos. La liquidación de la entidad inició en 1990. Este proceso fue abanderado por los presidentes César Gaviria Trujillo (1990-1994) y Álvaro Uribe Vélez (2002-2010); este último implementó las políticas de privatización a través de la Ley 50 de 1990 y la ley 100 de 1993. Así estableció para el país el "Recetario Económico" del Fondo Monetario Internacional –FMI, según el Consenso de Washington, sobre la privatización de la seguridad Social Pública.

29 La Ley 100 de 1993 crea el Sistema de Seguridad Social Integral de Colombia, que reúne un conjunto de entidades y normas, y determina las obligaciones del Estado, la sociedad, las instituciones y los recursos destinados a garantizar la cobertura de las prestaciones de carácter económico, de salud y servicios complementarios.

30 En 2012, el Instituto de Seguros Sociales deja de existir, siendo sustituido en la administración de las pensiones de los afiliados en el régimen de prima media por Colpensiones.

31 El Seguro Social funcionó a través de entidades promotoras de salud (EPS) y de una red de clínicas y centros de atención ambulatoria (CAA) e instituciones prestadoras de servicios de salud (IPS). En 2007 fueron privatizadas todas las IPS de la entidad en todo el país y, en 2008, se privatizaron la EPS.

la vida porque yo no tenía contacto con otras maneras de sentir, con otros colores de vida, porque entonces empezaba a madurar. Pero, asimismo, agarro la inquietud por las tribus urbanas; tenía contacto con el punk, con el rap, con el ska; entonces, nos juntábamos en las ciudades. Como el pueblo no era tan grande, uno tenía contacto; la inquietud, incluso las estéticas, las maneras de vestir me llamaban la atención; entonces, eso me iba perfilando a lo que soy ahora, a mi trabajo. Esa época me marcó, me llevó a fumar mucha marihuana, intentaba buscarle, con unos compañeros, un sentido político a eso. "Llegó la revolución"; creo yo que tiene algunos asuntos políticos, estéticos, que me han influenciado; aun así, ocurrió que no me controlé. Me decían "¡no haga eso!", y allá estaba haciéndolo, por renegar algo de la tradición católica: cosas como prepararse para la confirmación –que no llegué a hacerla–, no quería ir a misa los domingos, y veía a papá y mamá y decía "no quiero ser algo parecido a ellos". Creo que eso me llevó a tomar una distancia con los valores de mi casa.

Papá, médico; mamá, enfermera... mi hermano grandote estudió medicina. Me gané un premio en el colegio por lo del mejor *Icfes*<sup>32</sup>; pasé a la Nacional, a historia, pero no aproveché esto; desaproveché la oportunidad de enfocarme en estudiar, no rindo académicamente... ignorancia de mi parte. Iba a las clases y lo disfrutaba; di con un profesor de historia de América peruano que me empezó hablar de Marx, pero no lo leí. Llegar de Duitama a aquí, a Bogotá, me desorientó, me hizo no enfocarme en estudiar. Me inscribí otra vez a estudiar historia, en la Universidad Autónoma, pero no rendí mucho; entonces me dijeron: "¿Sumerché<sup>33</sup> sí quiere estudiar o qué está haciendo?"; a veces los jalones de orejas ayudan.

El hermano de un amigo estudiaba en la ASAB; entonces, dije: "Bueno, a mí me gusta la carrera de Artes Plásticas". Me presenté esa vez con el tema de colonialidad, hice el examen y pasé como "opcional". Llegué muy novato, no llegué con una experticia. Llego a ver qué pasa y qué va a pasar, pero sí tenía una imagen del "artista", 32 Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación. Los estudiantes de grado 11 presentan una prueba obligatoria, cuyo puntaje puede definir el ingreso a las universidades.

33 La palabra *sumercé* deriva del arcaísmo "su merced", que sobrevive en el Altiplano Cundiboyacense, heredada de la época de la colonización española; se utilizaba en el mundo hispanohablante, inicialmente como "vuestra merced" y después como "su merced", como una forma reverencial para dirigirse a un superior.

un estándar de lo que se requiere para volverse artista, qué significa, como lo ve la sociedad y eso..., pero en mi casa sí me dicen: “¿Cómo se le ocurre?, ¿qué está haciendo?”. ¡Imagínese!, de la tradición de la salud... Mi mamita dijo: “¡No, usted va allá a drogarse!”.

Yo me voy cansando de estar ahí, en la fregadera, en la guachafita, la fiesta cada sábado, cada viernes y fumando; incluso por respeto a la planta y a las culturas que usan la marihuana, o toman yagé. Ese cambio me llevó a enfocarme. Llegar como tan inexperto hizo que me dedicara al quehacer de la academia, a los talleres, que le encontrara gusto a eso, a ir allá, a echar carreta, a compartir con alguien; eso sí me agrada mucho y eso lo encontraba en los talleres. Contento, se lo agradezco a la ASAB... que me haya dado la oportunidad de sentirme tranquilo y disfrutar esa experiencia de la academia, de la lectura, la investigación. Creo que eso de las artes da otros caminos para la investigación, para la creación... a mí eso me enganchó. Con pasión, con sentido, puedo hacer lo que quiera, estoy haciendo caso a otras variables. Me dediqué a eso, lo saqué adelante, recibí la certificación y en mi casa me dijeron: “¡Ya se dedicó!”. Y aquí estoy con ese disfrute de la academia y en ese proceso; he cambiado físicamente, de pensamiento un montón; cada taller me iba cambiando, ese estándar de lo que significa un artista ya cambió.

Mi mamita tiene seis hermanas; ellas llevan historias diferentes, de pregonar y de charlar, de echar chisme. Nace en un momento machista, como ahora. El abuelito, con seis hijas, viene aquí a Bogotá... Obrero, trabajador, madrugador; trabajó como celador, como vigilante. En ese momento tener únicamente hijas era como una maldición –mi mamita a veces me comenta–. Él mismo hizo su casa; se casó con la empleada de uno de los patrones.

La historia de mi mamá me alegra, me siento orgulloso; ella lo siente diferente, porque quizás lo vivió de otra manera, al ser hija de un trabajador laborioso. Con la necesidad de hacerse profesional, ha sido la hija ejemplar de la casa, la única que estudió, que tomó un camino diferente a la decisión del papá. Ella decía que él las crió con una disciplina de patrón. La abuelita tiene su temperamento, trabajadora en la casa, iban y hacían el mercado, respondía por las hijitas.



Figura 74: Oficina Microuniversos autobiográficos. Facultad de Artes - ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

Levantaron su casa, la hicieron ladrillo a ladrillo... entonces, eso hace que mamá sea una mujer a la cual amo, quiero y admiro, que tiene un carácter fuerte, carácter de enfermera jefe.

Papá viene de una familia que se ha hecho laborando. El abuelito no estudió. En una época, los abuelitos se preocupaban por tener la casa; después, papá y mamá se enfocaron en lo de su estudio, así como en tener la casa y en darles estudio a sus hijos. Yo conseguí el título, no tengo hijos, no tengo afán; por ahora, han cambiado los afanes, yo estoy pensado lo de la maestría. Los abuelitos se preocupaban por tener su terrenito, para cultivar, para vivir ahí. Yo no tengo afán existencial, hay que aprovechar, porque la vida pasa feliz... me estoy despidiendo, he sido feliz de la vida. Y eso papito me lo ha transmitido mucho; él siempre me ha dicho, "sumercé, busque la felicidad". La felicidad no es estar en una playa todo el día, no es ser millonario; la felicidad para mí es tener con quien hablar, tomarse un tintico con... y eso me lo ha dicho muchas veces.

Lo de la violencia en Colombia no me ha tocado a mí directamente, pero no hay alguien que no le haya tocado. Una vez, a un tío de mamá lo mataron los paramilitares; entonces, ahí eso va dejando huella. La muerte del tío fue en el llano. Uno escucha las noticias, parecen lejanas... yo no llegué a conocer a ese tío, pero a él lo mataron, según dicen, los paramilitares. Según la noticia lo mataron y frente a los hijos. A la hija la mataron igual. Suena muy deportivo de mi parte, pero así pasa y así me cuentan. Él tenía siete hijos y los repartieron en muchos lugares y uno de ellos llegó a la casa del abuelito allá en Sogamoso; lo recibieron y eso cambió el ritmo de la familia, porque llegó alguien diferente; eso influenció la familia. Yo escuchaba en esa época los secuestros de un lado y del otro... mi mamita sufrió.

A mí me ha influenciado mucho el asunto social; pintar, expresar, esas manifestaciones van cambiando y acompañan los modos de vivir, las relaciones del momento social de un grupo humano. Creo que esa inquietud por la estética, por la estesis, sobre cómo está el momento que se vive, se va mezclando para llevarme ahora a esto. Es lo mismo que la búsqueda de la felicidad. No digo que pintar me haga feliz, pero esa búsqueda quizás me ha traído a esto; mi inquie-

tud a lo desconocido me llevó al arte. En el momento del examen de admisión yo llevaba una mochila con crayolas, con papeles; no tenía idea de relacionarme con un objeto, o una idea de una manera de estar en la vida, ahí me enredé. Llegué a la inducción; estaba tan distante al proceso de una academia, del arte y eso me impulsó. Quería como una aventura, tenía la necesidad de intentarlo, quizás era un reto; incluso, creo que esa es la felicidad, asimismo; creo que lo llevo como un reto. En ese momento aparece esta oportunidad y ahí voy... En mi casa, a veces tienen sus modos de decir las cosas; pero, bueno, así ha venido la vida y quizás por llevar la contraria, por hacer alguna cosa, por intentar hacer otro camino o por hacer algo diferente... No creo que sea una misión en mi vida, que tengo que salvar al mundo, pero sí creo que vivo agradecido, eso sí; me gusta lo que hago, me gusta la oportunidad que me ha dado la academia, las personas que he conocido; no tengo un perfil de genio, pero siento un cariño por la vida, no sé si es romántico. Ahora hay que poner en movimiento ese proceso que me dio la academia; vienen otros proyectos, me gusta echar chisme, me ha gustado estar en contacto con las señoras, eso me llevó a visitar a la casa de la señora Margoth<sup>34</sup>. De algún modo soy un poco necio; hay que trabajar, hay que hacer algo específico, porque vamos cambiando.

<sup>34</sup> Margoth Hernández integrante de Ecología en Prácticas Cotidianas.



Figura 75,76,77,78: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

#### 4.3.1. MICROUNIVERSO DE DAVID SANTIAGO CORREA ESTEPA

*Bote navegante en mares de arena,  
derretidos y esparcidos al ritmo de ventarrones soñolientos,  
espejismos dan aliento...  
Bote que naufraga en desiertos habitados,  
Por trocitos de memoria, por boronas de recuerdos,  
que murmuran con lenguajes ancestrales, con proverbios ani-  
males.  
Embarcación sumergida,  
hay saltos, hay la calma.  
Van las velas inflamadas, en azarasas tormentas,  
se hace trizas, se entusiasma y, asimismo, no está exenta  
de quedar aquí encallada.  
Y se alegra, va de fiesta por la fruta y la semilla,  
por la lluvia en oleadas que la abraza y que dibujando rutas,  
en la piel ocurren mapas.*

El cuento de la isla desconocida de Saramago narra la historia de un personaje que convence al rey de que le dé un barco para ir a buscar una isla desconocida y se lleva a la mujer de la limpieza del castillo –la enuncian así porque no le dan ningún nombre, le dicen “la mujer de limpieza”, y al rey y al capitán del muelle, no los llama por el nombre sino por la ocupación–. El caso es que es tal la fuerza con que le lleva la propuesta al rey que lo convence, tanto como a la señora de la limpieza, y se aventura a buscar la nación; entonces, ahí aparecen otros dilemas porque llevan un barco que requiere de tripulación; el caso es que le ponen de nombre a la embarcación “La Isla Desconocida”, la bautizan así.

La imagen muestra el barco llevado por el viento que sopla en unas plantas que habían nacido en el barco; no en las velas, sino que en el barco, que lleva provisiones de semillas, se le derraman y ahí mismo nacen. Entonces, el viento que sopla impulsa al barco. Este cuento está como referente de la historia de este *microuniverso*. Por eso es como un barco, por eso el flotador, aunque no cuenta la misma historia; cuenta la historia, quizás, de un barco... los elementos de

un barco en la maceta, que lleve la vela, que lleve su bote auxiliar. En ese momento hubo la emoción de ponerle esos detalles; entonces, asimismo, creo que es lanzarse a un grupo de personas, de existencias, como un proyecto desconocido, porque no hay certeza de qué va a pasar en ese flujo de relaciones que hay en el mundo en que vivimos, no lo sé. No sé si haya una fórmula de que esto resulte machete o no, de que si tomas un tinto con alguien resulte en una amistad duradera, no sé. Entonces, hay como cierta incertidumbre y creo que se acopla de esa manera, porque no cuenta la misma historia; aun así, está referenciado en ese cuento y en esa figura del barco, no impulsado por velas, sino por las plantas.

Yo no vengo muy frecuentemente de tripulante de ningún barco sino que, no sé, como que me ha gustado eso de navegar, me gusta eso de viajar, de cambiar de ambiente, de la ciudad a un bote, con esas adversidades de ir al mar, del agua, como alimento de esa agua que le da vida a las plantas y que, asimismo, sustenta un bote en el barco.

Lo otro es que ese cuento, en ese momento, me lo pasa alguien a quien le tengo mucho cariño y no sé si ese cuento está relacionado. El tomo del libro lo publican acá en Colombia en la época del terremoto de Armero. Creo que este libro lo publican gratis o como una donación; esa edición lleva ese texto. Lo que se recaudó lo llevaron como donación al terremoto... eso me llegó a impresionar.

También hay una casa hecha con naipes, una torre de naipes; hay unos columpios, aparecen otras cosas, porque creo que el bote no alude a una nostalgia del pasado, sino a unas alegrías de ese pasado que están presentes. ¿Por qué esa casa de naipes? Porque aparte de que me gusta la forma y la estructura, quizás me lleva a otra época, con recuerdos que ahora me hacen feliz, como el de jugar en casa, en la infancia y hacerla, o intentar hacerla, porque creo que no consigo hacerla en la vida sin pegar las cartas con silicona y recuerdo a mi abuelito ayudándome, ya con sus sesenta y pico de años, y ahí en el piso... intentando.



Figura 79: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana González.

Y lleva los columpios que están como en un modelado prefabricado como de balsa. Me los entregan cuando muere, apenas mueren –lo que pasa es que mis abuelos paternos, abuela y abuelo, mueren con quince días de diferencia, muy seguiditos–; entonces, cuando los dos mueren, hacen como una repartición de la casa: “llévese sus cobijas, sus pijamas, sus vestidos”. La casa la arrendaron... y yo pasaba un montón de tiempo en esa casa. A mí casi que no me entregan nada, porque pertenencias mías no había muchas y casi que las pertenencias de ahí... Pues como ya no están abuelita ni abuelito, entonces me entregan esos modelos, como una rueda rodante. Estaban guardados en la biblioteca; entonces, me los entregan a mí y está el bote. Ahora, no sé si de manera consciente o inconsciente llegan a formar parte de ese *microuniverso*. No digo que cada vez que los miro los recuerdo, no; quizás sí guarden esa felicidad de esas épocas, que... ¡ni modo de recupéralas!, pues ahí están, a la deriva, por decirlo así... ahora me acompañan. Entonces, el bote se refiere a mí, como un bote a la deriva; lleva esas cositas, lleva los animalitos, la serpiente, los peces, los cangrejos. Por ahí, Nancy y otra de las señoras consiguen cosas: aquí un pescado, entonces aquí el pulpo y también lleva un bote salvavidas, un flotador en la base para que flote, eso es lo que lleva.

Ahí está; no está con la mesa del *microuniverso*, los soportes, pues por el espacio de la sala la desmonté. Lo que pasa es que en una época lo pongo muy pispo, lo armo –y queda bien armadito–, sino que en la sala me queda muy arrinconada y no le da espacio a las plantas para que les dé luz. Entonces, ahora lo desmonte de la mesa, le desmonte la vela, porque ese lleva una vela como para que sople el viento; le desmonte la vela y ahora están las plantas y ahora se impulsa o por las plantas o por la vela. Y está sembrado con albacá y romero; lleva una albacá que se me achila cada rato, porque es muy delicadita; una albacá morada que no la he probado; la conseguí para hacerla, para ponerla en la comida, pero no la he probado, no ha llegado la cosecha. Entonces, está la albacá, el romero y ahí está montada. La casita se la puse como en otra repisita porque lo que pasa es eso, no sé si se vaya a reproducir como pasa en mi representación; entonces, ahora hay otras maceticas al lado y me han gustado las enredaderas porque, en ese momento de trabajo en el

patio, sumercé quiere hacer un muro de enredaderas ahí, para darle otro ambiente y para aislar... bueno, aislar el entorno y los olores de la zona. Entonces ahora recogí un par de enredaderas y estoy intentando que se enreden en un banco. Entonces el *microuniverso* ha dado pie para producir otras plantas y para darle vida aquí donde vivo, al apartamento. Entonces, eso... se ha reproducido, se ha esparcido.



Figura 80,81: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.



#### 4.4. DORA CAROLINA BALLÉN ROBLES

##### *Relato Biográfico*

Mi nombre es Dora Carolina Ballén Robles, tengo treinta y dos años, mi profesión es licenciada en Educación Artística, llevo casi nueve años ejerciéndola, pero en el ámbito las artes plásticas. Soy de la ciudad de Bogotá; hace dos años cambié la rutina porque me vinculé a trabajar al Magisterio<sup>35</sup>, en la región de Boyacá y hace unos cuatro meses viajé a la ciudad de Quito, Ecuador, a continuar mis estudios. Soy soltera; mi familia nuclear está dividida en dos: mis padres viven en Cali, mi abuela, mi tío y mi hermano viven en Bogotá.

Quizás lo que más disfruté de mi infancia fue la compañía de mi familia, pues siempre fue como muy tranquila, muy especial. Recuerdo sí, mucho, los paseos; de hecho, siempre ha existido esa necesidad de mis papás y mis hermanos de pasear, de viajar.

Viví en el barrio la Florida; allí se vivía vida de barrio común, popular. Recuerdo la casa de mi abuela: una casa muy grande, con tres pisos; cada piso tenía su apartamento y ahí vivían unos primos. En el mismo barrio había otras casas; una era de mis papás, que también tenían en arriendo a otros primos. Había otra casa de una tía y allí también vivían otros primos. Entonces, recuerdo mucho haber pasado la infancia con mis primos: era salir y me iba a la casa de ellos. Incluso, hay una parte curiosa y es que en la casa de mis papás el patio se comunicaba con el respaldo de la casa de la tía; entonces, recuerdo que había un muro abierto y nosotros pasábamos de un lado a otro para jugar con mis primos.

Otro espacio bonito de la infancia fue la finca de mi abuelo; la recuerdo mucho porque las vacaciones eran allá y el plan era caminar, jugar... como el contacto con la naturaleza. Mi familia es mucho de esos planes y yo disfruto bastante eso. Lo que no disfruté tanto de

<sup>35</sup> En Colombia se denomina Magisterio al sistema que organiza la carrera docente, en la educación pública primaria y secundaria.

mi infancia fue el paso por el colegio; definitivamente no me gustaba el colegio, ni las metodologías, ni las formas; era un lugar que quizás sí me enseñó cosas, pero siento que no me permitió ser muchas otras; me cohibió en muchos aspectos.

El preescolar fue en un jardín del barrio. Recuerdo algunas cosas; tengo imágenes fraccionadas del espacio, de las instalaciones. La primaria y el bachillerato fueron en el mismo colegio; era de religiosas y femenino. No me molestó ni que fueran femenino, ni religioso; lo que me molestaba eran sus prácticas, eran muy ortodoxas, medio conservadoras con las formas de trabajo. Me molestaba el espacio, era encerrado, no había algo más abierto; nunca llegue a sentirme cómoda en el espacio, siempre había algo que no me gustaba, pero era la necesidad de la época o de lo que consideraban mis papás importante: que saliera de ese colegio. Lo que sí disfruté mucho en el colegio fueron las amistades, aún conservo algunas; eso sí lo disfruté bastante, fue divertido en ese sentido.

Esa parte conservadora del colegio era el asunto con lo femenino, un femenino marcado entre los ideales que deben ser; entonces, la mujer era pensada para ser esposa, madre, buena cristiana; desde ahí yo empecé a tener frenado ese asunto con el ideal de lo femenino. Yo recuerdo mucho que en mi adolescencia, inconscientemente, yo empecé a maquinar cosas que iban en contra de esa postura; entonces, una de las primeras era decir: "¡yo no quiero ni casarme, ni tener hijos!"; o sea, no considero que ese sea el fin único de la mujer, ni la felicidad que uno tenga. Otra de las cosas era pensar en esa parte estética femenina; entonces, yo era absolutamente desordenada, parecía un niño, nunca me maquillé, mi ropa era ancha: pantalones anchos, camisetas anchas, buzos anchos... entre menos señorita estuviera, para mí, era mucho mejor.

Me daba como risa ese discurso femenino en que las niñas empezaban a preocuparse por su apariencia. Yo no pedí que me celebraran los quince años y menos me puse un vestido; me parecía como disfrazarme, era una cosa medio de princesas y eso no era para mí; les decía: "¿Qué les pasa?... ¡yo no me voy a poner un vestido de ponqué!"; eso era lo que les decía a mis papás y frenaba un poco las

cosas. Entonces, fiesta de quince años, así estilo clásico, nunca tuve porque simplemente no quería. Yo decía: "Hagan una fiesta normal, con gente normal, vestida como seres humanos normalmente". Lo mismo el grado; recuerdo que ni me peiné, ni me mandé a arreglar las uñas, ni nada; me puse el uniforme y ya; o sea, como que no me importaba ese cuento de la etiqueta.

En cuanto a la educación profesional, siempre tuve en mente la idea de ser profesora y, como me gustaba mucho el asunto del dibujo y de las artes, dije: "Quiero ser docente de artes". Sin embargo, hubo una lucha interna y es que he tenido cierta timidez desde mi infancia; la he venido superando poco a poco con los retos que la vida me ha regalado, pero inicialmente yo era terriblemente tímida. Cuando me ponían a exponer en clase, yo me volvía trizas. Me ha costado un poco hablar; incluso ahora, en este momento, hablar algunas cosas me cuesta, me significan una dificultad intermedia. Pese a esa timidez obsesiva, que he venido trabajando y que obviamente la vida misma la va resolviendo un poco, sí tenía en mi cabeza el ser docente; jugaba a ser maestra, me imaginaba dando clases, incluso hasta las cosas que decía en mis clases.

Ingresé a la Universidad Distrital<sup>36</sup>; la disfruté muchísimo. Mis mejores amigos, las personas que en este momento forman parte de mi vida, las conocí allá. También empecé procesos creativos que me llevaron a otros espacios que todavía disfruto, como el origami, que lo empecé a trabajar en la Universidad. Formé un grupo, empecé a conocer personas que les gustaba eso; incluso, llegué a conocer, a nivel de Colombia y del extranjero, otros aficionados al arte del plegado. En este momento sigo hablando con ellos y hay un grado de amistad.

Actualmente estoy estudiando un posgrado en la Flacso, acá en Quito; fue un proyecto que tuve incluso desde la Distrital; en mi proyecto de grado me lo empecé a plantear desde la antropología visual. En estos momentos estoy como cumpliendo con ese proyecto y ese sueño que tenía y la vida me dio la oportunidad, el regalo de estar acá; incluso, pagarme por estar acá, porque estoy becada por

<sup>36</sup> Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.



Figura 83,84,85,86: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes-ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

Icetex<sup>37</sup> y la Senescyt<sup>38</sup>.

Sobre la sensibilidad social, mis papás suelen tener acciones de ayuda por el otro y siempre me involucran en esas acciones. Recuerdo en mi infancia que los fines de año hacían un mercado de juguetes, comida y un montón de cosas; llenaban el carro y nos íbamos todos a la iglesia del 20 de julio; era un asunto muy ritual, se llevaban los mercados y se entregaban. También recuerdo que mi mamá hacía otras cosas: una vez había una compañera del colegio que tenía líos con el pago de la pensión y ella lo que hizo fue pagarle la pensión durante un tiempo. A mí me ponía en ese ejercicio; me decía: “Ve y le dices a la profesora que se consiga el talonario de ella y le pagamos la pensión...”. Entonces, mis papás hacían mucho; incluso, ahorita patrocinan a algunos niños. Yo sigo en esa línea; siento que para ellos la sensibilidad, en el aspecto de colaboración por el otro, es necesaria y forma parte de la vida. Siempre nos decían eso: “Es algo que tú haces, porque forma parte de tus obligaciones como ser humano y es la forma en que tú agradeces la situación en la que estás”; simplemente se hace, no de una manera en la que todo el mundo sepa, sino como si formara parte... –suena fuerte un poco la palabra–, pero como si formara parte de tus egresos; entonces, hay una parte que tú se la dedicas a otra persona que lo necesita.

En el colegio religioso, eso forma parte de la misión de las hermanas, que es dar la vida por el otro y, en efecto, lo cumplen. Hay cierta austeridad y coherencia en ese ejercicio de servir al otro. Siempre nos llevaban a espacios como el barrio de invasión o el ancianato; eran salidas obligatorias. Así tuviéramos poca edad, ellas decían: “¡Vayan y se integran con ellos!, vayan y se quedan todo el día con ellos”. Y la tarea era hablar, compartir, estar ahí. Entonces, siento que eso también influyó bastante en la decisión de ser docente porque, de alguna manera, el ser maestro es casi como un trabajo social. También recuerdo a mi mamá, en alguna oportunidad, trabajando con una población desplazada en Cazucá<sup>39</sup>; muchos años trabajó allá y me llevaba; formaba parte del plan del fin de semana. Íbamos, y yo

37 Instituto Colombiano de Estudios en el Exterior

38 Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de Ecuador.

39 Barrio de la localidad Ciudad Bolívar, de la ciudad de Bogotá, que se ha caracterizado por albergar una alta población de personas desplazadas de las regiones en conflicto del país.

ayudaba con el bazar y con los niños. Mi realidad ha estado marcada más en el espacio de servir al otro y siento que se lo agradezco a mis padres y también al colegio. Indudablemente, esas cosas influyeron en mi decisión de enseñar, porque uno sabe que como docente hay una vida económica o estilo de vida que tú no te puedes dar tan fácil. No vivo de la necesidad de la acumulación de cosas; más bien, me ha gustado acumular otras cosas un poco más de carácter espiritual y sensorial, pero no en términos de la acumulación del objeto, de las cosas, de lo que llaman “capitalizarse”; ese no ha sido mi afán. Entonces, tampoco ha sido nada complejo el que mi profesión no me lo permita, porque desde que entré ahí sabía que no es su objetivo.

Soy una mujer en construcción. No podría definirme con unas características eternizadas; siento que soy una mujer que se construye y reconstruye todo el tiempo porque hay momentos de caídas y momentos en que hay cosas que solucionar, enfrentar y crecer. He tenido imágenes para describirme –creo que todas tienen que ver un poco con el agua–; por ejemplo, a veces siento la imagen de un delfín que danza, que se sumerge y sale; es como esa danza que siento que es como femenina también. A veces, la flor de loto me parece muy bonita en términos de todo lo que tiene que ver con el agua y con el fango del agua. A veces, juego con las letras de mi nombre; entonces, para no decirlo completo, juego con el “Docabaro”. Me gusta cómo suena; creo que eso me definiría como una mujer que se construye, me definiría profesionalmente como una maestra que está en proceso de crecer todo el tiempo, que es polifacética y me encanta eso, como... tener la experiencia de muchos espacios. En mi familia me considero como un soporte, un agente flexibilizador. Lo mismo me pasa socialmente: soy la que está en medio del conflicto, en medio de la alegría; siempre he sido como parte de una balanza en muchos espacios. Como ser humano, en términos un poco más espirituales, estoy en proceso, en crecimiento, con aspectos por resolver, por resolverme y siento que eso también forma parte del proceso.



Figura 87: Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Ligeya Daza

#### 4.4.1. MICROUNIVERSO DE DORA CAROLINA BALLÉN ROBLES

Podría llamar a este *microuniverso* "La Florida", barrio en donde transcurrió mi infancia, barrio en donde quizás nació porque papá y mamá vivieron y se conocieron allí. Algunas calles de la Florida aún conservan las cicatrices de aquella vieja práctica de pintar las aceras y los frentes de las casas, cada Navidad, de blanco, verde y rojo. En "La Florida" hay un vientre compuesto por casas; las piedras fueron tomadas del mismo barrio y la hierbabuena fue escogida por mi hermano y mi abuela.

"La Florida" es el nombre con el que bauticé a mi *microuniverso*; los elementos que lo compusieron aluden al barrio en donde transcurrió mi infancia. Se compone básicamente de dos piezas grandes: un componente natural y los decorados. Las piezas grandes fueron dos totumos; el primero, usado como base, estaba pintado por los orillos con los colores blanco, verde y rojo, recordando la forma en que eran pintados los bordes de los andenes de las calles en las Navidades. El segundo totumo, el del centro, tenía forma de vientre; en la parte inferior estaban pintadas las casas de mi familia, con sus respectivas fachadas; la parte superior estaba pintada de color un alusivo a la piel, con un ombligo. El elemento natural fue la hierbabuena sembrada alrededor; la elección de la hierba fue por parte de mi familia. Los decorados fueron piedras, recolectadas de las calles, de camino a mi casa actual al barrio de La Florida, y pintadas con diferentes tonos de esmalte para uñas. Hay un pincel enterrado en la tierra para hacerle soporte a la hierba, una muñeca plástica y ganchos para cabello en forma de mariposa.

El *microuniverso* fue concebido inicialmente desde la materialidad. Mi primera elección como material fue un totumo; me gustaba la textura, me gusta su dureza y resistencia, me lo imaginaba intervenido pictóricamente. Cuando tenía el material, comenzó el diseño de la idea; en este caso, la idea se llama "La Florida", que es el nombre del barrio en donde transcurrió mi infancia. Comencé a visualizar cada uno de los dibujos que se plasmarían en el totumo; los dibujos del barrio aludirían a las estructuras arquitectónicas de las casas que conocí, tanto en sus fachadas como en algunas de sus características

internas. El material elegido para pintar fue el esmalte y los acrílicos. Estimo que la elaboración del *microuniverso* fue de aproximadamente un mes. Durante ese tiempo, diseñé la idea y comencé a recopilar cada uno de los elementos necesarios: piedras, totumos más pequeños, bocetos de los dibujos, etc. En una tarde y una noche realicé el proceso pictórico y de siembra. Para la siembra les pedí el favor a mi abuela y a mi hermano de que me ayudaran a escoger la planta más adecuada para el trabajo; la hierbabuena dio el toque necesario. La altura de estas en comparación con el totumo de base daba la ilusión de árboles aledaños.



Figura 88,89: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.5. FLOR VARGAS CONEME

##### *Relato Biográfico*

Soy Flor Vargas Coneme, vivo en Bogotá; mi infancia fue con mi abuelita, realmente no me acuerdo mucho. Yo no tuve mamá, o tuve mamá pero no me crió mi mamita porque ella murió, dicen... porque yo no tengo fotos, no tengo una realidad de mi madre porque dicen que murió cuando yo tenía un año. Entonces, de ahí, desde ese año, hasta que yo llegué donde mi abuelita, no me acuerdo... solo sé que de pronto yo estaba viviendo con mi abuelita, no sabía por qué; no sabía a qué edad me llevaría mi padre porque en esa época los papás, la familia, no hablaban mucho con los niños; entonces, cuando yo supe que me llamaba Flor, que mi papá era fulano de tal, ni siquiera lo conocía; él casi no iba donde mi abuela porque andaba por muchas partes; él parecía un gitano, andaba por muchos pueblos, por allá, porque él era espiritista, algo de esas cosas... entonces, no permanecía en la casa; así, yo vine a conocer a mi papá cuando tenía unos seis o siete años, algo así. Él casi no iba a la casa de mi abuelita porque ya tenía otro hogar.

Con mi abuelita yo la pasé muy bien. Mi niñez, mientras viví con mi ella, fue muy hermosa, porque tuve juguetes, buena alimentación y vivíamos en una casaquinta; eso era muy bonito, amplio, teníamos frutales, flores, de todo y mi abuelita era muy tierna con nosotros, conmigo; ella me puso a estudiar en una escuelita, hasta que una vez ella se enfermó; entonces eran las hijas, las tías mías quienes le ayudaban a ella, porque no trabajaba; en ese entonces mis tías vivían acá en Bogotá. Ellas eran educadoras, entonces eran las que veían por mi abuelita y ella veía por mí. Entonces, cuando mi abuelita se enfermó, una de mis tías la trajo para Bogotá y a mí me llevaron para la finca de mi papá. Antes mis tías me llevaban a mí juguetes, muñecas, juegos de té, que era un jueguito de plástico, pocillitos, ollitas, de todas esas cosas; me llevaban ropa muy bonita, eso hasta que me llevaron donde mi papá... ahí la vida cambio nuevamente.



Después me llevaron a la finca de mi papá y, ahí, me tocó con la madrastra. Ya todo cambio para mí en Monterrey, Casanare, y allí ya no hubo más estudio, ya tocaba hacer oficio en la casa; bueno, fue un cambio muy brusco; sin embargo, como estaba en la finca, yo corría detrás del ganado, detrás de los caballos, detrás de todos los animalitos que habían, porque teníamos muchos, muchos, teníamos ganado, caballos, patos, gallinas, muchos animalitos teníamos en la finca. Todo eso fue lo que me hizo querer tanto la naturaleza y los animalitos. Para mí, eso es lo más hermoso que hay; yo quisiera vivir siempre entre un bosque, rodeada de flores y de animalitos.

Después pasaron como seis años en la finca y yo ya no soporté la presión de mi madrastra, de mis otros hermanos que habían llegado a esa casa... los nuevos hermanos. Mi padre nunca me había pegado, decían que nunca lo había hecho; de pronto, cuando yo lloraba mucho y hacía algún mal, con un pañuelo, pero eso no fue nada; pero, después, por culpa de mi madrastra él me pegó muy duro. Yo me fui de la casa a la edad de trece años; me fui de la casa y... pues me fui para donde un tío que vivía más o menos cerca, en una finca también, y viví como tres años con mi tío y de ahí me vine para Villavicencio.

Duré muchos años en Villavicencio y de ahí regresé nuevamente para Bogotá, y me encontré nuevamente con otros hermanos que vivían acá, hermanos legítimos míos, pero de todas maneras mi vida fue un poco drástica de ahí para acá. Luché en la vida, trabajé como pude en varias clínicas, en varios hospitales y ya vinieron mis hijos; pero, por ellos trabajaba de esa forma, pues tenía que darles el sustento que se merecían y hoy en día estoy recibiendo las bendiciones que Dios me dio con ellos, porque tengo buenos hijos y, a pesar de lo que pasó, me enfermé del corazón; eso fue precisamente porque un animalito me pico y, a raíz de eso, me enfermé, pero Dios me tiene de pie viviendo; estoy viviendo gracias a Dios, a pesar de todo.

Mi abuelita se llamaba Ester Jiménez de Vargas; ella era mi abuela paterna, la mamá de mi papá. Yo me fui de la casa para donde un tío; ese tío, dicen, era hermano medio, que llamaban, de mi mamá, porque yo en realidad a la familia de mi mamá no la conocí.

De artístico lo que hacía era la costura, pues como yo trabajaba siempre en un hospital, a mí, el tiempo se me ocupaba allí; pero, cuando tenía el tiempo libre me gustaba coser. Me gusta acá también arreglar mi jardín, rociándolo, quitándole las hojitas amarillas, consintiendo las plantas; me fascina mucho la naturaleza, la amo, es lo que más me gusta hacer; tengo ese gusto por la naturaleza porque, primero, donde vivíamos, vivíamos rodeados de naturaleza; luego, cuando fui a la finca de mi papá, había mucha naturaleza, animales, de todo. Aquí, en mi casa, tengo un árbol de naranjo que me da naranjitas chiquiticas, hermosas; tengo fresas, tengo una palma, tengo unas orquídeas y tengo unas maticas que dan una flor blanca. Yo permanezco así... me levanto y lo primero que abro es la puerta y voy a saludar a las plantas; luego, si necesito rociarlas, las roseo, les hablo y así duro una parte de la mañana y me siento tranquila.

Flor Vargas es una persona echada para adelante. A pesar de mi edad, tengo sesenta y nueve años vividos, bien vividos, soy una persona honesta, protectora de mis hijos todavía. A pesar de la edad que ellos tienen, yo estoy ahí para cualquier consejo, ayuda. Soy una persona a veces tranquila y a veces con defectos –como malgeniada, un poquito–, soy muy amable con las otras personas, colaboradora, donde me necesitan y puedo servir honestamente ahí estoy; esa es flor Vargas.

Lo que yo desearía a futuro es viajar; eso me gusta mucho, viajar, mi hobby es viajar, es ir a conocer otros países. Ojalá pudiera tener una finca, donde yo pueda tener esa ilusión de ver todos los animalitos, la naturaleza, nuevamente tocarla, escarbar la tierra, ver las flores en las mañanas cuando uno se levanta y ellas abren; eso es lo que yo pienso a futuro.

Hoy en día me siento tranquila. Mis hijos ya son profesionales, que era lo que yo más deseaba. Cuando ellos eran pequeños, mi mayor ilusión era que ellos estudiaran, que no tuvieran que sufrir la vida que yo sufrí. Yo siempre soñaba verlos en una universidad y verlos graduarse como profesionales y, gracias a Dios, Él me dio esa bendición.



Figura 91: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Dayana Gonzalez.

Ahora me siento una persona tranquila, porque creo que hice lo que tenía que hacer. Ahorita llevo una vida tranquila; lo único que necesito a futuro es que mi nieto, el único nieto que tengo, sea lo mismo, sea una persona de bien, un ser humano maravilloso y que sea un profesional, igual que mis hijos, y que Dios me siga dando salud hasta cuando él quiera.

#### 4.5.I. MICROUNIVERSO DE FLOR MARÍA VARGAS CONEME

Pues es que yo recordé la casa donde vivíamos con mi abuelita, sí; pues porque yo me crié con ella, la mayor parte de mí infancia; entonces, lo que yo representé en ese *microuniverso* fueron los animalitos que teníamos en la casaquinta donde vivíamos con la abuela, las plantas tal cual como eran... eso, recordé. Fue recordar ese tiempo atrás, todo; había árboles frutales, una manantial de agua propia de la tierra, muy hermoso.

Entonces, fue como volver a vivir esa historia de mi niñez, que fue maravillosa mientras estuve con mi abuelita, que guarda los mejores años de mi niñez, en la década de los 40. Eso quedaba en Boyacá, Jenesano, como a tres horas de Bogotá; era, como tal, un pueblo. Viví hasta los nueve años con mi querida abuelita, Ester Jiménez de Vargas, quien fue mi madre y mi abuela. Eso ya no existe... existe Jenesano, pero la casaquinta no, no era de nosotros; creo que mi abuelita pagaba arriendo, no me acuerdo, pero era algo tan hermoso, ahí vivimos muchos años.

De mi crianza recuerdo mi abuela, sus caricias, su cariño, los paseos que realizábamos a las fincas cercanas, la ida a la escuela cuando ella, con su elegante silueta y tierna postura, me llevaba cogida de la mano hasta la puerta. Mis grandes vestidos de encajes y sedas, mis zapatos negros que eran regalos de mis tías quienes vivían en Bogotá. Mi abuelita me peinaba con unas lindas trenzas con cintas blancas que combinaban con mi hermosa ropa.



Figura 92,93,94: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.



Fui muy feliz con los cuentos que me leía mi abuelita, al igual que cuando jugaba en el prado, brincando, corriendo, o cuando subía a los árboles a comer frutas. Mis mejores amigos de la casa fueron un perro y un gato con quienes jugaba siempre; también recuerdo jugar con los labiales y la ropa de mi abuela desfilando y mirándome al espejo.

Durante la elaboración del *microuniverso* yo pensaba cosas muy bonitas, recordaba toda mi niñez, todo lo que había vivido cuando pequeña, una parte con mi papá, después con mi abuelita y así... Para mí eso fue muy hermoso, me sentí útil, en realidad, hacia la naturaleza, porque compartir con estudiantes allá en la universidad y con usted, con los profesores... pues para mí fue una experiencia muy bonita.

Llegué porque Yuri, la hija mía, me avisó; me preguntó que si quería ir a unos talleres, que era muy bonito, para que me desestresara. Yo de inmediato fui porque a mí me fascinan esas cosas y ya habían empezado. A mí no me estresaba; al contrario, esa actividad me desestresa porque yo me concentro en aprender cómo manejar esa actividad que estábamos haciendo. Fue una experiencia maravillosa, la que tuve, pues aprendí muchas cositas de las plantas, cómo manejarlas, cómo mantenerlas; para mí fue muy bonito; el taller para mí fue hermoso.



Figura 95,96: Oficina Microuniversos autobiográficos. Facultad de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.6. JENNY MARCELA LEÓN LEÓN

##### *Relato Biográfico*

Mi nombre es Marcela León, soy licenciada en Educación Artística, soy profesora de danzas; me dediqué a bailar desde que estaba en la universidad y ahora estoy en la enseñanza de la danza. Tengo treinta y dos años, trabajo en un colegio del Distrito de Bogotá, vivo sola, no tengo hijos; me dedico a hacer estas cosas de tipo personal y a practicar mucho deporte en mi tiempo libre. Estudié Especialización en Desarrollo Humano, en la Universidad Distrital, donde salió un proyecto muy lindo: un cortometraje documental basado en las historias de las abuelas. Ahora, estudio la Maestría en Infancia y Cultura, en la que también estoy trabajando con lo audiovisual.

Nací el 18 de diciembre de 1984, en Bogotá. Mis padres no son de aquí: mi mamá nació en Aquitania, que es un pueblo de Boyacá, y mi papá en Tota: ellos llegaron a Bogotá desde muy pequeños. Hasta los trece años viví en un barrio al norte de la ciudad que se llama San Cristóbal Norte. Por investigaciones que realicé, supe que estas eran grandes fincas; luego llegó mucha gente a los cerros orientales en busca de trabajo y otras oportunidades. Así, el barrio donde yo crecí era como una finca, que empezaban a dividirse; entonces, la infancia que yo tuve, era estar con muchos niños, con mucha gente todo el tiempo.

Mi cuidado estaba a cargo de mi abuela materna; ella se llamaba María y fue quien me acompañó durante muchísimo tiempo, porque mis papás estaban trabajando. Recuerdo mucho que, frente a la casa, pasando la calle, había un potrero; ese espacio era nuestro lugar de recreación, donde jugábamos. También crecí cerca de muchos familiares, primos, gente que era contemporánea, de mi edad. Siempre había muchos niños jugando; era una infancia muy despreocupada, muy tranquila. Yo estudiaba cerca, como a quince o veinte minutos caminando, en un colegio de monjas; entonces, las amigas del colegio eran también mis vecinas de barrio.

Figura 97: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

Directamente no me afectó la violencia que se vivía dentro de la ciudad; me enteraba más por el noticiero. Recuerdo que mi mamá trabajaba más hacia al centro de la ciudad y sucedían cosas ahí. Algunos días, ella llegaba un poco más temprano del trabajo. Sé que la ciudad sufrió gran conmoción en el Centro, cuando colocaban las bombas, cuando sucedían todo este tipo de cosas, pero realmente no afectaban directamente la parte donde yo vivía, porque era muy al norte de la ciudad.

Viví trece años en San Cristóbal, en la casa de mi abuela paterna. Era un poco complejo, porque la casa no era muy grande y el genio que tenía ella era bastante fuerte; entonces, había bastantes conflictos viviendo dentro de la casa de ella. Luego, mis papás compraron un terreno, un lote, en el barrio San Luis que queda en el kilómetro 5 vía La Calera. Empezaron a construir y nosotros fuimos para ese espacio; sin embargo, como estaba en mi época de adolescencia, fue bastante complejo el cambio de espacio, porque en San Cristóbal tenía mis amigos. Cuando salí para ese espacio fue bastante fuerte, porque ese barrio era muy solo, no conocía absolutamente a nadie; lo único que se mantuvo fue que no cambié de colegio; entonces, seguí conservando mis amigas. Tuve bastantes problemas e inconvenientes, porque empezaba a conocer la ciudad, a salir de ese pequeño mundo que era el barrio San Cristóbal; tenía que coger bus, conocer vías importantes, trasladarme más o menos una hora y media de camino; entonces, empecé a conocer muchas cosas; realmente fue bastante complejo el cambio de barrio.

Yo vivía en la casa de mi abuela paterna con mi mamá, mi papá y un hermano menor y cuando pasamos a la casa de La Calera, nos fuimos con mi abuela materna María, una tía y él bebe de la tía, pero ellos duraron allá realmente muy poco, como un año. Se devolvieron para San Cristóbal y, como a los dos años, nació mi hermanita; entonces, ya estábamos los cinco viviendo solos.

Terminé el bachillerato en el colegio de monjas y duré un año sin entrar a la universidad. Estudié inglés en la Universidad Pedagógica y otras cosas; al mismo tiempo, ayudé con el cuidado de mi hermanita, que tenía menos de un año y luego entré a la Universidad Distrital. Se-

guí viviendo allá, con mis papas; ellos me costearon todo el estudio. Salí de la Universidad, empecé a trabajar y tuve la oportunidad de salir de casa; me fui a vivir a un apartamento, en el sur de la ciudad, un poco lejos de la casa y de la familia.

La decisión de estudiar se dio porque en el colegio estuve siempre en los grupos de danza y teatro. Tenía cierto desconocimiento frente al trabajo de educación, pero siempre me había interesado la parte artística y escénica. No tuve, en la Universidad, la visión real de lo que era la educación artística. Daban mucho material e insumos frente a la labor dancística y artística, pero la parte pedagógica quedó hacia el final de la carrera. Sin embargo, solo cuando empecé a trabajar me di cuenta de que realmente tenía vocación. Dentro de la carrera estuve tomando muchísimos talleres de danza y, además, pertenezco al grupo de danza de la Universidad y ese tipo de cosas obviamente lo enganchan a uno más y hacen que ame la labor artística que siempre primó un poco por encima de la labor pedagógica.

Siempre me proyecté estudiar y afortunadamente contaba con el apoyo de mis papás. Yo siento que, en el inicio de la actividad laboral, es fuerte enfrentar la labor pedagógica y, obviamente, no me desprendí de la labor artística, sino que la mantuve durante varios años. Sin embargo, en los mismos procesos profesionales, uno empieza a encontrar diversas herramientas que le permiten potenciar lo que tiene, para poder comunicar sus saberes. Algo muy significativo que me sucedió fue cambiar la población con la que trabajaba. En principio, yo trabajaba en colegios privados, de estratos altos, donde los chicos económicamente tenían muchas posibilidades y, a pesar de que exploraban el trabajo artístico, no lo veían como un gran potencial. Cuando yo entré a trabajar en el Distrito, en colegios públicos, con chicos de otro tipo de recursos, de estratos más bajos, me di cuenta de que la actividad artística sí la valoran mucho.

La actividad académica me alejó un poco de la actividad artística; sin embargo, trataba de mantenerme, pero el tiempo es un poco complejo. Cuando entré a trabajar en el Distrito me di cuenta de que todo lo que aprendí, a estos chicos de colegio distrital les funcionaba mucho y en ese momento me di cuenta de que el valor de lo artístico,

pasado al valor pedagógico, se ve muchísimo más y en los colegios distritales, es más valorado. Entonces, empecé nuevamente a tener una metodología, una organización, una proyección con mis clases y, el año pasado, tuve la gran oportunidad de llevar unos chicos a otro ámbito, otro espacio artístico donde el talento que tenían, como las actitudes y las aptitudes que ellos poseían en ese momento, fueron un poco más valoradas y posicionadas dentro de lo que ellos querían hacer. Ellos tomaron la decisión de estudiar Arte Danzario y yo siento que es un valor agregado; se empieza a potencializar un poco más la labor pedagógica. Ahora, deseo retomar la labor artística, no dejar el quehacer artístico a un lado. Me siento muy bien, porque todas las herramientas las he podido organizar y mi labor pedagógica la he podido estructurar, dándole muchísimo más potencial a los estudiantes que tengo.

Quiero viajar muchísimo; creo que de las cosas más satisfactorias que tiene la vida es poder viajar. Me gusta mucho el deporte, yo corro; tengo sueños, quiero correr una maratón fuera del país. Me gusta mucho nadar y montar bici. Entonces, en algún momento, a futuro, espero poder hacer un triatlón. Quiero seguir estudiando. Hay algo que quiero proyectar y es el trabajo que estoy haciendo con los chicos; mostrarles todo lo inteligente que es el cuerpo y todas las capacidades de conocimiento que este nos da. En las clases bailo y les enseño a los niños todo el tiempo bailando; entonces, esa pasión que yo tengo, lo que imparto cuando bailo, las diferencias de un movimiento a otro, ellos lo ven. Ahora, el trabajo final de la maestría es un trabajo de investigación-creación y tenemos planeado, como producto final, un trabajo de videodanza; ha sido una exploración diferente a través de diferentes relatos, el poder unir la palabra con el movimiento y el cuerpo que habla y el cuerpo que dice y el cuerpo que comunica; entonces mi proyección es esa, ver como los niños empiezan a amar la danza a través de mi clase. Si yo no bailara dentro de mis clases, pues seguramente ellos no podrían sentir eso que yo siento cuando bailo: la misma pasión que yo puedo llegar a sentir con el movimiento y la danza. A futuro, quiero hacer un doctorado; la proyección en tiempo y vida es esa: quiero llegar a ese momento con este tipo de proyecto.



Figura 98: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

He logrado pensar mucho quién soy yo desde la soledad y puedo decir que soy una mujer muy independiente; lo descubrí hace poco. Soy una persona muy trabajadora, me gusta hacer muchísimas cosas al mismo tiempo, eso es una cualidad pero, al mismo tiempo, soy soñadora: me gusta pensar en cosas grandes que puedo llegar a realizar. Siempre he sido disciplinada; la danza y el deporte me han generado una disciplina que me gusta; por lo mismo, soy una persona que sabe recibir órdenes y me gusta cumplir con el propósito que tengo.

En este último tiempo hay cuestiones de la vida que siempre están generándome preguntas; entonces, en este momento estoy decidiendo si quiero realmente tener una familia, si quiero quedarme sola o si quiero tener una pareja. Son como momentos de decisiones fuertes. Siempre priman mis asuntos personales sobre lo que quieren las otras personas, eso es un defecto. Antes yo pensaba que era apegada a mi familia y ahora me doy cuenta de que las decisiones las puedo tomar sola. No estoy desarraigada, pero me doy cuenta de que soy más independiente y estoy lejos de ellos. Soy muy emotiva, lo que puede ser un defecto o una cualidad. Tengo problemas terribles con el tiempo porque siempre quiero hacer muchísimas cosas. Me veo como una mujer soñadora; quiero y tengo grandes propósitos en mi vida. Me considero solitaria; tengo grandes amigos, pero muy pocos. Antes, mi vida social era muy amplia, pero con el tiempo se ha reducido a pocas personas. Doy lo que puedo de mí, pero, a veces, con algunas restricciones, porque hay cosas que uno se guarda para uno mismo.

Quisiera destacar las personas que han marcado cosas importantes de mi vida. La primera persona que quiero nombrar es mi abuelita María; fue ella quien me cuidó desde muy pequeña, quien sembró en mí diferentes cualidades que todavía me acompañan: la humildad, la sencillez, el trabajo, el dar sin esperar nada a cambio. Para mí, ella siempre será mi motor. Mi mamá, la persona que en algún momento sentí que estuvo ausente, ahora se ha convertido en esa persona en la que siento que puedo confiar muchas cosas, y puedo decirle cosas que para mí son significativas. Mi hermanita, sin quererlo, me enseñó el valor y el significado de la responsabilidad que es tener un hijo y creo que, a partir de ahí, ese para mí es un asunto complejo, porque

yo la ella la cuidé desde muy pequeña y ella me enseñó a ser mamá. Son tres mujeres que me han dado los insumos de vida, son las personas que han estado siempre a lo largo de estos treinta y dos años.

Es importante mencionar una cuarta mujer, una persona que fue mi compañera de vida durante cinco años y con la que aprendí también el valor de la familia y del apoyo, el significado del otro, del que acompaña durante la vida, de las personas que están siempre ahí; fue una persona que me enseñó muchísimas cosas. Siento que, en este momento, soy la persona que soy, gracias a muchas cosas que ella me pudo haber enseñado. A lo largo de mi vida las mujeres han marcado puntos importantes y han marcado mi historia de vida.





Figura 99,100,101,102: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz

#### 4.6.1. MICROUNIVERSO DE JENNY MARCELA LEÓN LEÓN MARÍA...

Mi *microuniverso* rememora el lugar de mi infancia, fantasea con un espacio y una casa que ahora solo está en el recuerdo. El personaje principal de mi *microuniverso* es mi abuela, la mujer que habita la casa y está rodeada de animales domésticos que a ella le gustaba cuidar, puestos en una olla... La cocina, su paciente dedicación y un motivo siempre de reunión familiar

Mi *microuniverso* tiene en la casita, un perrito y un gatico; aparecieron en el momento del proceso del trabajo, cuando estaba como pensando: "Bueno, ¿qué más puede tener el microuniverso que cuente un poco la historia de mi abuela y de la relación con ella? Aparecieron estos dos animalitos y recordé que ella, especialmente, tenía un perrito que se llamaba Copo y un gato –no me acuerdo el nombre–. Entonces, empezaron a aparecer este tipo de historias. Pero también, mi *microuniverso* es un poco fantasioso, porque tiene alrededor muchas flores o maticas de varios colores y siento que eso era lo que yo soñaba un poco cuando niña: que todo ese espacio se transformara y fuera muy, muy colorido. Fueron implícitas diferentes cosas del pasado, o sea, historias que realmente sucedieron y también historias que de niña inventaba, que tenía en mi imaginación y aparecieron de nuevo dentro de la construcción del *microuniverso*; entonces, fue como un híbrido entre la realidad y la fantasía que yo tuve en ese momento, esa fantasía de niña que volvió, después de muchísimos años; ese tipo de historias se contaron en el *microuniverso*. Yo encontré una muñequita, una mujer que estaba sentada, y esa muñequita la puse sentada en la puerta de la casa. Recordé, un poco melancólicamente, que mi abuelita se sentaba todas las tardes, me imagino que también como lo hacía en el campo, en la puerta de la casa a esperar a que llegaran sus hijos, la mayoría de mis tíos y mi mamá. Llegaba mi mamá, mi papá y ella estaba siempre esperando, siempre esperando que llegaran sus hijos y esperaba sentada. Eso

fue algo muy especial y precisamente coloqué esa muñequita en la puerta; entonces, aparecieron ese tipo de historias... También en la construcción del *microuniverso* empecé a preguntarle a mi mamá y a mis tíos qué recordábamos de la casa y qué recordábamos de mi abuela para poderlo plasmar. Puse también un reloj, que era como la analogía del tiempo que ella tuvo en ese mundo... el tiempo, pues desafortunadamente ella ya no nos acompaña, y el tiempo tan valioso que ella nos dio a cada uno de nosotros.

Desafortunadamente nosotros, personas jóvenes y ciudadinas, no sabemos qué es la siembra, qué es conocer una planta, el proceso, el tocar la tierra; entender qué tiempo se necesita para poder hacer crecer lo que sembramos, cómo fueron las lechugas, las aromáticas... Siento que se avivó un poco esa relación que uno podía tener, en mi caso, de pronto con mi abuela, que es de origen campesino. Entonces, para mí realmente fue muy especial aprender de las personas que tenían esta experiencia, las personas mayores que habían vivido en el campo o que actualmente, en sus casas, todavía tienen algún tipo de siembra o flores, obviamente, la experiencia de ellas cuando eran niñas las hace tener este tipo de saberes.

Siento que esto fue muy enriquecedor y si rememoro un poco lo que hacía mi abuela, que desafortunadamente ya no está... saber que uno tuvo la oportunidad de hacerlo como tan tangible, de poder tocar directamente la tierra y de tomar una semilla y saber cómo las colocábamos en los cubitos o donde podíamos para las aromáticas o coger un azadón... o este tipo de cosas de las que uno está tan alejado.

Sí, nuestros antepasados, nuestras abuelas, nuestros abuelos, tuvieron mucho ese contacto con la tierra; entonces, siento que fue una experiencia muy enriquecedora en ese sentido. Además, poder hablar con las señoras mayores, de cómo habían sido sus experiencias de pasar del campo –o de tener animalitos, en algún momento, o de estar en más contacto con la tierra–, a la ciudad... Estos saberes aún los mantienen a pesar del tiempo y de muchas circunstancias, todavía mantienen algunos de sus saberes, algunas de las prácticas de cuando eran niñas o jóvenes.

Yo empecé a viajar al departamento de Boyacá, Colombia, para mi investigación. En su mayoría, las personas que viven en este departamento son campesinas. Empecé a pensar en cómo había sido mi infancia y cómo había sido mi relación con ella; entonces, la construcción de mi *microuniverso* se basó en la vida, en lo que ella, mi abuela, había significado para mí; en una casa donde ella vivió la mayoría del tiempo; una casa que, en principio, tenía alrededor verde, estaba cerca de un potrero y, en esa transición del campo a la ciudad, ella acá obviamente trajo sus planticas. Recuerdo que tenía gallinas, tenía pollitos, había –creo– unas siembras, pero como más pequeñas: cilantro, también algunas aromáticas... este tipo de cosas. Entonces, la conexión con mi abuela siempre fue muy especial y ese fue el punto de partida para trabajar mi *microuniverso* y yo reconstruí precisamente la casita donde ella vivió mucho tiempo, en la que yo también alcancé a vivir, o sea, habitar un poco esa casa algunos años. Y, además, en mi *microuniverso* también los puse en una olla, porque mi abuela cocinaba muy rico y la mayoría de las personas de la familia siempre teníamos que ver con la cocina, con la comida de la abuela. Así como en el campo, en donde la cocina es un espacio principal, de reunión familiar, esa misma costumbre la trajo mi abuela acá a la ciudad y en la cocina siempre estábamos alrededor de ella. Cuando ella cocinaba, la familia siempre estaba en diálogo, tomando tinto, hablando de las cosas que sucedían dentro de la cotidianidad en la cocina. Entonces, pues precisamente quería trabajar el *microuniverso* así.

Mi mamá también tiene flores, algunas maticas, algunas siembras pequeñas en su casa y que me ha interesado mirar. Hubo cierta transformación cuando empecé a hacer el *microuniverso*, porque recordé muchísimas cosas y, de pronto, sí, empecé yo como un poco tarde, porque yo no aprendí más de todo lo que mi abuela sabía; de hecho, no aprendí a cocinar como ella cocinaba o, de pronto, lo que ella sabía hacer yo no lo aprendí. Entonces, sí hay cuestionamientos, que puede que sean pequeños, o pequeñas transformaciones, pero realmente son muy significativas, dentro de esta relación, la de mi abuela y yo. Lo que, de pronto, alguna de las otras personas de mi familia pudieron aprender, ahora quiero saberlo un poco más.

Hubo momentos que generaron mucha nostalgia en mí... A mí, la palabra *microuniverso* me gusta mucho, porque es algo mío, algo propio, pero que tiene esa conexión con esa otra persona que también me está enseñando algo.



Figura 103,104: Oficina  
Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

## 4.7. LADY DAYANA GONZÁLEZ CITA

### *Relato Biográfico*

Soy Dayana González, tengo treinta y cinco años. Nací en San Cristóbal, un barrio de las periferias de Bogotá; estuve viviendo en ese lugar hasta los cinco años, con mi madre y una hermana pequeña. Después, me fui a vivir a Floralia, que es un barrio de Kennedy<sup>40</sup>; fui a vivir con mis abuelos y tíos paternos; ahí pasé mi infancia y parte de mi adolescencia. A los veinticuatro años decidí irme a vivir sola; cuando estaba en la universidad me fui para el barrio Usme.

San Cristóbal es un barrio de clase económicamente baja, o sea... los pobres. Yo llegué a San Cristóbal porque mi madre... no sé esa parte de la historia, no la conozco; pero llegué a un cuarto donde a mi madre la recibieron otras personas. Llegamos a un inquilinato y ahí había un cuarto que era de un compañero de trabajo; él y su pareja le permitieron a mi madre quedarse ahí, conmigo. Mi madre pasó ahí unos días mientras pudo conseguir, dentro del mismo inquilinato, otro cuarto; era un cuarto oscuro, instalado debajo de las escaleras. La señora dueña de la casa sintió mucha solidaridad por mi madre y tal vez por mí, pues yo era muy pequeña y mi mamá andaba como revoloteando conmigo por las calles; entonces, la señora le abrió un espacio porque también estaba viendo que los amigos de mi madre estaban abusando de la situación; por eso, la señora Rosa se solidarizó e improvisó un cuarto debajo de las escaleras y ahí empezamos a vivir en esa casa.

Luego, mi mamá ya tuvo un trabajo y pudo pagar un cuarto mucho más decente dentro de la misma casa, que es un inquilinato de diez cuartos administrado por una señora mayor; ahí pasé parte de mi infancia. Conocí todos los cuartos, todos los espacios; habité la casa todo el tiempo. El lugar que más me gustaba era la terraza, porque ahí me conectaba con cosas que la gente desechaba; las subían allá y, para mí, era muy emocionante encontrar cosas para jugar. Dentro de la casa habían pocos chicos, pero con ellos pasaba mi tiempo.

<sup>40</sup> Kennedy es la localidad número No. 8 del Distrito Capital, Bogotá.

Figura 105: Foto fornecida por Dayana González Bogotá, Colômbia 2018.

El espacio de San Cristóbal lo visualizo como calles inclinadas, como montañas invadidas por casas; es como una montaña llena de casas grises y también de muchos colores; las construcciones, a medio terminar, son muy empíricas. Mi sensación era que en las calles de San Cristóbal me sentía más segura que dentro de la casa; esta me generaba la sensación de angustia, miedo, como la misma soledad, y las calles eran los espacios de libertad, de encuentros, de cosas nuevas; entonces, siempre era para mí más agradable estar en la calle que en la casa.

Lo que yo tengo en mi cabeza es que, las calles, aunque eran espacios de juegos y de encuentros, eran también lugares de mucha inseguridad, donde había ladrones, hombres que abusaban de las niñas –esto en San Cristóbal–. Cuando me acerqué a Floralia, la sensación que yo tengo de esa Colombia, de Bogotá, de la ciudad era... estaba relacionada con el tema de narcotráfico, de bombas, secuestros. Entonces, caminar por las calles era andarlas con miedo de que iba a acontecer algo, que la vida siempre estaba en juego, que no se sabía... la sensación era que uno salía, se despedía y no sabía si retornaba, porque la ciudad siempre estaba como en unas dinámicas de sobrevivencia; políticamente no sabía qué pasaba.

Yo fui a Floralia, la casa de mi abuela paterna, porque alguno de mis tíos vio que yo andaba mucho en la calle, allá en San Cristóbal; él era mensajero y no sé cómo ni de qué forma me identificó, se me acercó y me dijo: "Hola, yo soy el hermano de tu papá"; para mí, eran palabras abstractas. Después llega mi madre y me dice: "Se va para otra casa porque la van a recibir allá"; fue cuando llegué a Floralia. Era una casa totalmente desconocida, pero tenía todas las condiciones, los lujos que en la primera casa no tenía; entonces, era una especie de comodidad, de placer y de otras cosas que podía disfrutar, pero también era un encierro. Fue esa la sensación en Floralia; tenía más actividad dentro de la casa, pero siempre estaba encerrada, siempre estaba atendiendo las dinámicas de la casa: hacer el oficio, atender las actividades de la familia. Eran ocho hombres y una mujer; entonces, todas las prácticas estaban volcadas a atender y cuidar todo lo relacionado con ellos. Casi que fui una chica que fue a ayudarle a mi abuela en las labores domésticas. Tuve todo, comida, educación, ropa y tal vez afecto por parte de mi tía Laura e incluso de mi abuela; pero, ahora que lo veo desde la distancia, fue un

afecto también frío, que estuvo mediado por cosas prácticas, como la educación, la ropa y esas cosas, pero nunca el relacionamiento afectuoso de palabras y tacto.

Cuando viví en San Cristóbal, estaba en un jardín y después pasé al colegio; allí hice primero y segundo año. En la escuela nunca me iba bien, siempre tenía dificultades; como no tenía un acompañamiento en mi casa, siempre quedaba como muy suelta la información que yo recibía. Todo lo que pasaba era de la escuela a la casa, de la casa a la escuela; todos mis espacios estaban desconectados. Para mí, el paso por el colegio en San Cristóbal fue marcado por unas pequeñas dosis de frustración, de rabia, porque no conseguía hacer los trabajos o las cosas que me pedían; siempre tuve muchos líos a la hora de hacer tareas. Cuando llegué a Floralia me matricularon en un colegio distrital, cerca de la casa y allí repetí el curso como dos o tres veces; no lograba pasar a otro nivel porque tenía dificultades de escritura, lectura y para colorear mapas. La diferencia en este espacio es que mi tía me acompañó en el proceso de pasar el año; fue un acompañamiento de lectura. Se sentaba conmigo y me ponía a leer. Un día pasó algo muy curioso: yo estaba leyendo coplas y ella me decía: "¡Lea bien!" y me daba coscorriones por cada intento de lectura mía. Yo le decía: "¡Pero es que ahí dice eso!"; y cuando se dio cuenta de que estaba leyendo coplas le dio mucha risa; no me pidió disculpas por los coscorriones, pero yo estaba leyendo bien.

Las propuestas de enseñanza, instalan o rotulan en algún lugar, y yo era de las que estaban paradas en que no era una buena estudiante; no era muy aplicada, ni disciplinaba y siempre estaba en dificultad en relación con los otros compañeros del colegio, tanto en San Cristóbal, Floralia, en la universidad, como en la actualidad. Esos espacios eran de juego, de encontrarme con otras personas, pero nunca para el ejercicio de hacer tareas; la única disciplina era llegar al colegio. En esos espacios normalmente disfruto aprender cosas, o las discusiones que se generan con la información siempre me están cuestionando.

Yo siempre estoy en dificultad con relación al grupo, no sé si por problemas de aprendizaje, de atención o porque estoy elaborando de otra forma las cosas. Entonces, tengo la sensación de no encajar en estos ejercicios hegemónicos de evaluación, con los que nos



Figura 106,107,108,109.Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

miden a todos por igual; en ese canon no entro fácil. No por eso me siento menos o inferior, simplemente no encajo en esas dinámicas. No sé por qué, extrañamente, encontré placer y me enamoré de la que soy, de esa extrañeza, de esa diferencia que soy en relación con los otros, porque esa diferencia me hace tener amigos diferentes, construcciones diferentes.

Yo quise estudiar Artes Plásticas porque veía a mis tíos, que son filósofos, y siempre la idea de pensar y reflexionar sobre las cosas me llamaba la atención; era un tema que me generaba curiosidad. Veía a mis tíos en ese ejercicio de pensar y reflexionar pero también notaba que esas prácticas estaba en otros lugares, en el ejercicio de hacer cosas. Veía a mi abuela haciendo muchas cosas, coser, tejer, sembrar, hacer muñecos, comida, todas esas prácticas que estaban dirigidas a cuidar a mis tíos; entonces, sentía que eso se tornaba práctico. Yo siempre estaba comparando las acciones de mis tíos con las de mi abuela, las formas de pensar de ellos con las de mi abuela, y siempre encontraba en mi abuela un ejercicio concreto, y lo práctico siempre estaba llevado a cosas materiales, a crear cosas nuevas a partir de lo que hacía. Cuando me enteré de que existía una carrera llamada Artes Plásticas y Visuales, quise estudiar eso; pensaba que el arte reunía esas dos cosas, el ejercicio de pensar, de imaginar, pero también de hacerlo materia, concreto. Me gusta el mundo de las ideas puestas en la vida diaria. Me decían que el arte no me iba ayudar, no me generaría dinero; pero el tema real es que no había quien me ayudara a pagar una universidad privada que era donde ofrecían esta carrera; entonces, debía mirar universidades públicas. Opté por la Licenciatura en Artes que es, tal vez, una aproximación, y ha sido un lenguaje bonito: acercar todo, encontrar que todo tiene relación, el arte, la vida, la gente, que todo está relacionado; al final, fue una buena elección

Profesionalmente, siempre vivo con muchas expectativas, con muchos sueños e iniciativas y con mucha necesidad de hacer cosas más profundas, intensas de sentido en lo cotidiano. Siempre estoy procurando generar cosas que sean contundentes con la vida misma, que no queden como ejercicios sueltos o la tarea sin sentido, sino que adquieran valor, un sentido útil; entonces, este ha sido mi motorcito, que se refleja en cualquier práctica que desarrollo, ya sea el trabajo con niños, con adultos, o en el cotidiano, con la gente. Mis iniciativas

siempre están volcadas a darles sentido y a que construyan.

Las condiciones en un país donde hay altos índices de desempleo, de desigualdad social, deja frustraciones en el camino; pero, al mismo tiempo, terminan siendo interesantes, porque Colombia es un escenario donde uno puede trasgredir, transformar. Aquí se requiere de esto y lo exige, se están creando y generando cosas todo el tiempo, no es un territorio pasivo; entonces, la frustración termina siendo un ejercicio de emancipación, de querer hacer más, de buscar nuevos caminos, de correr tras las cosas. Sí, me he sentido frustrada, pero porque no hay las condiciones para todos, no hay empleo, no existen las posibilidades y, cuando las hay, son limitadas las formas de accionar, de moverse en esos trabajos, no hay autonomía o libertad como uno cree o sueña. Pero, esta frustración laboral se me transforma en querer crear otros mecanismos, crear empresa, crear el propio trabajo. Al no encontrar un lugar donde yo me pueda desarrollar profesionalmente con autonomía, opto por crear en mí ese espacio. También me considero una persona que no puede recibir órdenes fácilmente.

Soy honesta, soy inteligente, sensible, dinámica, irónica y con un sentido del humor negro. Me puedo definir como una mujer con todas las contradicciones del planeta, pero que intenta pensarse todo el tiempo.



#### 4.7.1. MICROUNIVERSO LADY DAYANA GONZÁLEZ CITA

Amanece y abro los ojos; ya puedo imaginar lo que ocurre allá afuera. Recreo en mi cabeza lo que mis oídos escuchan; todo lo habito en este cuerpo, mi cuerpo, un cuerpo abandonado al encierro, a este, mi lugar, mi casa, mi cuarto. Al otro lado, ruidos; el día empieza a las cuatro de la mañana y el baño, y la cocina, esos lugares que pertenecen y no pertenecen a nadie, están ahí... esperando.

Se abren las puertas de los otros cuartos y empiezan los movimientos acelerados de la mañana; el primero en llegar a estos lugares parece ya tener un buen día.

Aquellas personas corren; entre ellas, mi madre que sale de la cama y deja a su paso el frío del día: chanclas, pijamas de flores, pantalonetas, toallas en su pecho, pechos desnudos, bocas amargas, cabellos a medio coger, brazo cruzados, rostros quietos y congelados. ¿Tienen sueño? ¿Sueño? ¿Soñar? ¿Sueñan? Yo sí, aún tengo sueño y sueño porque no tengo otro lugar.

Todos parecen iguales; todos silenciados a esa, su suerte. Ahí están las caras de los buenos y de los malos; todos parecen iguales; pero no, son diferentes, lo sé: unos son buenos, otros son malos. Sé que no lo entiendes, pero lo sé. En la fila, uno detrás de otro, esperan, el agua fría, el tiempo largo.

Uno a uno abandonan la casa, el ruido disminuye, los olores a café y a chocolate aún permean el lugar. ¿Sabes?, no recuerdo esos días con esos sabores en mi boca.

La casa, la puerta del cuarto abierta, escapo por el silencioso y solitario zaguán; a cada lado, puertas y más puertas, muchas puertas, más personas, hay más en cada cuarto, más, en esa casa...

Ojos: los míos, los ojos ven, mis ojos los veían por los agujeros de las puertas. Sexo: bueno... esa es la palabra que escuchaba; la usaban los otros grandes, que no eran tan grandes porque se quedaban en la casa. Gritos, cuerpos sudados, entrelazados una a otro, uno encima de otra; cuerpos desnudos, cara y cara, lengua rosando un cuerpo, manos tocando senos, piernas, colas, palabras, muchas palabras groseras.



Figura 110: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

Y yo, ojo: otros ojos te están mirando. Dulces, galletas, ¿te gustan?, ¿quieres? Sube a la silla, es más cómodo –¿cómodo?– siéntate acá, en mis piernas; manos, vagina, manos, piel, manos grandes, manos secas, piel, piernas, deja, no hables, –¿hablar?– solo come –¿comer?–. Son dulces –¿dulces?–. Mañana hay más, vete; salir.

La terraza: en las horas de la tarde yo tocaba el piano; cada dedo alcanzaba a tocar más de dos teclas. Moderaba mis tiempos con ese instrumento; sus horas estaban destinadas a acabar, a menos que encontrara plata para comprar otras pilas, cosa difícil por esos días. Ya sabía yo que tendría un piano silenciado. Comida: una que otra comida preparaba en la cocina rosada que envió mi abuela, desde muy lejos. Ropa: lavaba, planchaba, vestía, peinaba a los niños –perdón, a las muñecas–. Trabajo: ya tenía mis primeros productos, todos hechos a mano. Mujeres: una que otra inocente y amorosa viejita entregaba para mí una moneda a cambio de un papel hecho barco, mariposa, mantel para mesa. Papeles: solo papeles agujerados con tijeras. Felicidad: todos los escondites y tesoros que encontraba, objetos con historias destinadas a ser olvidadas con el viento, el sol, la lluvia. Miedo: todos esos extraños seres pequeños y grandes con vida que aparecían en los recónditos agujeros de cada lugar polvoriento de esa casa, de repente asaltaban en el placer, la tranquilidad, el juego de una niña de cinco años: ratones, cucarachas, moscos, arañas, marranitos, conejos, perros, gatos. Y pensar que el miedo podía ser observado, descifrado; ese miedo que me quitó la posibilidad de ver más, de encontrar más en esa... miedo que me habitó, miedo que dio miedo... miedo.

Camino en esa misma casa, la casa que soy yo, ella, que es de todos, que no es de nadie; la casa esa, la casa deshabitada, cargada, abandonada, sucia, la casa del refugio, deseada, odiada, amada, de los buenos y de los malos. Sé que no lo entiendes, pero hay buenos y malos en esa, la casa, la casa que soy yo.

En la noche sus gritos, los de ella; sucio, cochino, limpie, recoja, golpes, gritos, llantos; se va de esta casa. Pausa en la noche, mi voz. El señor de allá, hoy me dio un dulce... ella. Cierre los ojos, ya es de noche, mañana será otro día.



Figura 111,112: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014. Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.8. MARÍA CLEMENTINA CUÉLLAR CAMELO

##### *Relato Biográfico*

Soy Clementina Cuéllar Camelo, nací en Boyacá, Boyacá; tengo sesenta años. A los once años me tocó irme, primero para Tunja a trabajar con una familia y como a los catorce años me trasladaron para Bogotá, a que les cocinara y les hiciera los oficios domésticos a los hijos de los dueños con los que trabajaba. Me enovíé a los diecinueve años; quedé en embarazo a los veinte y, a los veintiuno, tuve mi hija mayor. La sociedad en ese entonces le había inculcado a uno que no se podían tener hijos sin papá; entonces, tocaba mirar qué hacer. Propusieron que nos debíamos casar y traté de aplazarlo lo más que pude, hasta que no logré decir que no, y las cosas siguieron de mal en peor; entonces, aguanté once años ese calvario. Luego de esto, ya cuando me separé, tenía dos hijas y uno en camino, pero de ese yo no sabía.

Estudié enfermería a escondidas de mi esposo. Ya tenía cuatro años de estar estudiando pero no había ejercido mi profesión porque, si salía y me demoraba, entonces él pensaba que me estaba poniendo de acuerdo para verme con alguien cuando él no estuviera; entonces, no me podía demorar nada.

Yo viví un tiempo, tal vez dos o tres años, en Mesitas del Colegio, porque salió un trabajo para cuidar una finca y yo le dije a mi esposo: "Vámonos que allá podemos hacer algo mejor que aquí"... y nos fuimos. Ahí me fue peor porque no tenía el apoyo de mi familia, pero sí tenía la responsabilidad de mi hija, la mía, la de él y la de la finca. En la finca lo que pasa es que la mujer trabaja tres veces más y el hombre trabaja media; él trabaja las matas y a la mujer le toca la comida, mirar cómo soluciona lo del combustible, mirar si hay o no agua, mirar como traer la comida, como lavarla, prepararla y mantener la casa arreglada; obvio, entonces son muchas responsabilidades con ninguna remuneración económica. Él era quien ganaba, yo la que hacía todas las labores.

Figura 113: Oficina Microuiversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

Allá me dio una obstrucción intestinal; en ese entonces, yo no sabía qué era eso. Lo último que recuerdo haber comido fue una gallina. Ese día, los dueños de la finca llevaron invitados y sobró bastante comida; pero, como nosotros no teníamos nevera –ellos sí tenían pero la dejaban encerrada–, entonces nos dejaron gallina. Comimos en la tarde y quedó para el otro día. Comimos lo que pudimos y a mí me sentó mal la gallina; me empezó a dar vómito. Seguí por las mismas: cada vez que probaba me daba vómito. Entonces, opté por no comer para no vomitar; solo tomaba agua de panela. Esa fue mi rutina más o menos uno o dos meses; yo no tengo noción de ese tiempo, quedé como en una especie de sonambulismo. Un día la esposa del patrón dijo:

–Démosle a ella para la consulta y que vaya al médico”.

Entonces, sentí como que me despertaron y dije:

–Pues ustedes me hacen el favor, me da mucha pena y de pronto sea maleducada: si me regalan para la consulta, se los agradecería, pero si me regalan para los medicamentos; porque con la sola receta no me aliento y me voy a poner peor de irme a insolar todo el día y no tener garantía de medicamentos.

El señor se enojó mucho y guardó mejor su billetico, algunos quinientos pesos que creo en ese entonces valía la consulta, pero esto me hizo como despertar del sonambulismo, de la tranquilidad que tenía, pues no me dolía nada; simplemente me había acostumbrado a esa dieta de no comer. Pasaron más o menos dos minutos y empezaron unos dolores, unos cólicos que yo sentía como si fuera a tener un bebé nuevamente. Cuando salí a bajar las escaleras, me tocó empezar a bajar como sentada y salir gateando. El dolor era tan fuerte que no me dejaba caminar... y no sé más. Duré por ahí unas dos o tres horas desmayada. Cuando volví otra vez, vi que la luna estaba grandísima. Al despertarme, no sabía si era de día o de noche, pero tenía mucho frío. Luego traté de incorporarme y me di cuenta que estaba entre la cocina y el baño. Recuerdo como si fuera un sueño lo que había pasado porque no era normal tanta situación en un día. El papá de mi hija llegó como a las ocho de la mañana. Yo ya había hecho el tetero de la niña y puse hacer un caldo de papa; le serví a la niña y se me ocurrió tomar tal vez un cuarto de cucharita de caldo

y no pasó nada. Al almuerzo le hice a la niña una sopita de verduras; también me tomé media cucharadita... no pasó nada. Con mucho miedo de volver a comer después de dos meses –no es fácil–, tener la sensación de la sal y del sabor de la papa fue agradable; pero, también fue extraña, porque ya estaba acostumbrada únicamente a la agua de panela; entonces, esa parte fue, pues, bonita, porque fue como volver a ser uno niño. Así fueron pasando los días; ya me había olvidado del milagro que había pasado, porque ni siquiera sabía que era un milagro; simplemente fue algo que me pasó en la vida y ya, como cuando uno lava la ropa y la entra, eso forma parte... eso pasó con lo que la santísima virgen hizo conmigo.

Ya había tomado la decisión de venirme para Bogotá nuevamente, al ponerme al frente de la vida y llegar a la conclusión de que lo que estaba haciendo allí era perdiendo mi tiempo, mi salud y, quizás, formando una vida que no era la que yo quería para mi hija; entonces, decidí volver otra vez aquí a Bogotá. Les hice saber a los patronos y dijeron que, si el papá de mis hijos no decía nada, que ellos no podían hacer nada. Les dije que él no sabía, pero la decisión no era la que tomara él, porque quien se va no es él; la decisión la tomo yo:

–Me voy porque aquí viví una experiencia muy dura, muy cruel y a mí no me están pagando un sueldo.

Si a mí no me han dado nada, ¿qué me detenía allá? Ellos no podían decirme “¡se tiene que quedar aquí o no la dejamos ir!”; porque no me pagaban a mí, no había compromiso conmigo, ese no era mi compromiso. Entonces les dije:

–¡Es que yo les estoy informando; mi decisión está tomada, me devuelvo para la casa, no tengo ropa, no tengo salud y no tengo ni apoyo ni oportunidad aquí de nada; total, lo que tengo es simplemente que irme para donde sí tenga un valor; por lo menos donde tenga una función económica!

El papá de mis hijos dijo que no se quería venir; entonces le dije:

–Pues quédese; mi decisión no debe repercutir en su decisión. Si usted está contento aquí, yo no, estoy muy enferma,

no tengo médico, no tengo nada, no tengo esperanza de que llegue un peso para poder hacer algo; entonces, ¿qué estoy haciendo aquí?

Al fin me dijo que sí, que nos veníamos.

En Radio Recuerdos<sup>41</sup> dieron un comercial que anunciaba que a quienes quisieran aprender primeros auxilios, inyectología y ser promotores de salud, las inscripciones estaban abiertas para esos cursos; yo, apenas lo escuché, fui y me inscribí para primeros auxilios, y el otro curso era como en un mes. Entonces terminé y luego pregunté por enfermería, que empezaba el siguiente mes. Terminé ese y luego me inscribí para inyectología y lo pasé también, y luego empezaba el de promotores de salud y también me inscribí. Cuando terminé el curso, que era de un año, el de promotora de salud, me dice el médico que nos lo había dictado que trajera los papeles del bachillerato; entonces dije que no tenía. “¿Qué certificados de estudio tenía?”, me preguntó. Le dije que ninguno. Fue muy chistoso, como de pensarlo. Entonces dijeron que qué pena, pero que no me podían dar nada porque, si no tenía documentos, ellos no podían certificar eso, ellos necesitaban tener los documentos para poder certificar a una persona. Entonces les dije:

–Pues me da mucha pena con ustedes, pero entonces me devuelven mi dinero, porque yo les pagué por los cursos.

Y me dijeron que no; entonces les pregunté:

–Ustedes no me pueden certificar y no me devuelven mi dinero, ¿qué debo hacer yo?

Me dijeron:

–Déjenos pensarlo, déjenos hablarlo con los demás.

Entonces, al fin decidieron que sí me daban el certificado, pero

<sup>41</sup> Radio Recuerdos fue una popular emisora colombiana con una programación de géneros musicales populares como ranchera, norteña, guasca, carrilera, bolero, vals y también música del folklor colombiano; inicialmente se escuchó en Bogotá y el centro del país.

me dijeron que con un 3,0 –creo–; que si con un 2,9 no pasaba uno, entonces tocaba con 3,0, y esa fue la certificación que me dieron. Mejor dicho, pasé por mala estudiante, cuando mis calificaciones eran buenas. Yo les doy gracias un poco a Dios y a la Virgen porque esos milagros los hicieron ellos. Porque esta parte la hice toda así, escondida. La plata también fue muy difícil conseguirla en ese entonces, porque el papá de mis hijos a duras penas me daba lo del diario y hasta el aceite me tocaba comprarlo en frasquito pequeño porque no había como para comprar un frasquito de kilo; Sin embargo, he sido buena ahorradora; entonces, lo que me sobraba cada día, lo guardaba en una cajita de unos dulces que me habían regalado. Entonces yo traté de ahorrar toda esa plástica, sacrificando la alimentación de mis hijas; la pequeña tenía unos ocho meses y la mayor tenía siete añitos. Entonces, el día que el papá venía almorzar, ese día había carne para las niñas; pero el día que no venía, les daba las papitas y el arroz o la sopita, pero sin carne y así fui ahorrando, de a poquito y mi mami me prestaba; mi hermano también me ayudó con los pasajes.

El papá de mis hijas salía a las 5:30 de la madrugada. Yo dejaba comprada la comida del día anterior y a las 5:30 me ponía a dejarle el almuerzo; dejaba completamente lista las ollas. Mi hermana menor me hacía el favor de prender la estufa. Yo llamaba a las 10:30 para decirles que, por favor, prendieran la estufa y pusieran a fueguito lento la comida. Mi mami era la que estaba pendiente de la comidita de mis dos hijas, pues tenía el almuerzo a tiempo a las 12; yo salía a las 11, corría, cogía el bus y a las 12 llegaba a la estación. Había un teléfono; llamaba a mi mami y le decía: “Si él está, sumercé lo que tiene que decir es que Clementina salió a tal parte a hacer tal cosa”; y cuando llegaba él, estaba pendiente e iba a abrir para que no hubiera interferencia ninguna y saber de primera mano qué estaba haciendo yo. Entonces me preguntaba: “¿dónde estaba?”. Yo contestaba de acuerdo con lo que hubiera hablado con mi madre; llegaba a servir el almuerzo y... ¡todo bien!, nadie sabía ni qué estaba haciendo, ni dónde.

Pasaron como diez meses; cuando me tocaban las últimas prácticas, me mandaron un domingo. El sábado por la noche dejé la ropita, todo el uniforme listo; solo era levantarme, bañarme, vestirme

y escaparme, pero no se pudo. Le puse la almohadita al señor por el otro lado pero, al dar la vuelta, se encontró que era la almohada y no era yo. Me estaba vistiendo cuando despertó. ¡Se enojó tanto! Discutimos, pero le dije:

–No hay vuelta atrás: ¡Estoy estudiando y voy a estudiar!".

Me dijo:

–Espere mientras saco el carro, aliste las niñas y nos vamos todos.

Yo le dije:

–Camine, pero solo tiene veinte minutos; las niñas le quedan listas y las puede llevar para donde quisiera y a medio día nos vemos.

Dijo que cómo sin el consentimiento de él; yo respondí:

–Con el consentimiento suyo no, pero con el consentimiento mío sí; así que me voy, voy a seguir el curso y no voy a parar de estudiar.

Se quedó al frente de donde yo hacía las prácticas; no se movió de ahí hasta el mediodía, mirando a qué horas salía yo con alguien. Con un par de groserías dijo:

–Esto no es de mi inconveniencia y usted tiene que primero cumplir con su familia y después con el estudio.

Le dije yo:

–Las dos cosas se pueden hacer al tiempo...

Un año más tarde no separamos, y empecé a ejercer la enfermería; mientras estuve con él no ejercí.



Figura 114,115: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.



Figura 116: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeia Daza.

#### 4.8.1. PRIMER MICROUNIVERSO DE MARÍA CLEMENTINA CUÉLLAR CAMELO

##### *Fiesta de San Isidro*

En Boyacá –Boyacá–, pueblo donde nací, la celebración más importante era la Fiesta de San Isidro Labrador. Recuerdo que se hacía el segundo domingo de mayo; este día, todos los campesinos donaban a la iglesia lo mejor de las cosechas dando gracias a este santo por las bendiciones recibidas. Iba gente de todos los pueblos y veredas cercanas. Todos nos encontrábamos en la plaza central; había desfiles, comparsas, bailes, rifas, concursos, vara de premio, tejo, exhibición de caballos de paso, platos típicos y demás. La pasábamos muy rico, comíamos dulces y almuerzo especial; nos poníamos los mejores trajes y nuestro pueblo se transformaba en una gran ciudad, porque nos podíamos perder entre la multitud. A medio día el padre subastaba las donaciones y en la tarde se veían los caminos llenos de campesinos felices regresando a casa.

La historia del *microuniverso* es un recuerdo de una de las anécdotas de mi vida, de la historia de San Isidro, porque para mí fue algo como muy diciente, muy marcado en mí; por esta razón, me pareció fabuloso representarla en esa matera, en ese *microuniverso*. Para mí fue volver a vivir esa vida con los ojos de adulto, que no es lo mismo que vivirla con los ojos de niña.

Mi historia era la de una niña perdida en el pueblo, que ese día se había convertido en una ciudad inmensa con muchísima gente, y sin poder ver las caras de la gente, porque uno pequeño no puede ver hacia arriba; entonces, lo que se ve son piernas y ruanas.

Hoy, con la mirada de adulto, pues me causa mucha risa y me parece que el niño se asusta a veces por desconocimiento de las cosas; pero, ya como adulto, pues, el recuerdo es grato; a pesar de haber sido angustiante en este momento es grato. Ahora que volví el año pasado, me pareció que era la misma cantidad de gente,

porque muchos pueblos cercanos van a esta fiesta. Me pareció muy bonito recordarlo y, ahora, vivirlo de adulta, pues fueron dos experiencias totalmente distintas en una fiesta.

El recuerdo de niño comparado con la realidad, por supuesto, es distinto. Los recuerdos, al igual que el futuro, al rato son impredecibles porque, por ejemplo, en ese momento pensaba: “¿Por qué en vez de angustiarme no pensé en devolverme para mi casa y buscar la salida para poder devolverme a casa, que igual era como a tres horas de camino? Pero no lo pensé; era una ciudad tan llena de gente, que en ese momento no es un pueblo, sino una ciudad grandota, como una procesión aquí en Bogotá, donde la calle está repleta y no se tiene espacio para pasar.

Tal vez lo bonito de hacer el *microuniverso*, de hacer acopio de cada una de las cosas, de los animales, de escuchar las historias de las demás compañeras y compañeros, es que se da uno cuenta de que la realidad de todos los colombianos es casi que igual, excepto de unos poquitos que nos son tan comunes; por ejemplo, un 95 % somos todos uno.

El reflejo del *microuniverso* era la historia como la recordaba de niña; tenía la experiencia de una historia en una fiesta; para mí eran los recuerdos de esa época.





Figura 117,118,119,120,121  
Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.8.2. SEGUNDO MICROUNIVERSO MARÍA CLEMENTINA CUÉLLAR CAMELO

##### La finca del oriente

Esta es la finca donde viví cuando niña con mis padres y hermanos; teníamos buenos vecinos, una huerta, árboles frutales de pera, manzana, ciruela, guayaba, durazno, mora, cerezos, membrillo. Nosotros no tuvimos mucho tiempo para jugar y estudiar porque, en cambio, había que trabajar arando la tierra, cuidando las cosechas, atendiendo los animales y a los obreros. Cuando mi papá no estaba, era el único momento cuando podíamos correr y brincar por ahí sin obligaciones o quehaceres. Hace un par de años estuve allí y ya no se parece a lo que recordaba: la tierra está triste, la casa se cayó, ya nadie cultiva; solo hay algunos animales y muy pocos vecinos conocidos.

Son unos recuerdos como, por ahí, de los tres a los diez añitos, porque luego ya no vivía allí; ya por razones específicas tuve que salir de ahí y, pues, ya es simplemente como, vuelvo y digo, solo recuerdos.

La cocina no era bonita, pero era lo más acogedor porque era donde en la noche, mientras preparaban la cena, la mayoría nos dormíamos y nos levantaban. Pues nosotros nos poníamos de malgenio cuando nos levantaban a comer; nos regañaban, comíamos y nos volvíamos a dormir. Era el único espacio que había a la luz de la vela para estar en familia. Mi papá a veces contaba historias, contaba las anécdotas del día, pues era el único que hablaba; prácticamente nosotros escuchábamos y dormíamos.

Hay muchas cosas bonitas como la experiencias de cuando hacían las arepas; mi madre en este momento para mí es una heroína, porque hacía veinte o veinticinco arepas; no arepas pequeñas, sino arepas del valor de un plato, porque un obrero, en ese momento, un

empleado debía quedar lleno con una sola arepa; por ende, eran grandes. Las hacía en unas piedras que llamaban ellos, o ella llamaba "lajas", las lajas de hacer las arepas. Era todo un ritual verla a ella hacer arepas, con la destreza, diría yo, de un maestro para hacer sus arepitas. Al mismo tiempo estar preparando el guarapo, alistándolo para poder llevarlo al lote donde estaban trabajando, pues eran momentos de angustia que solo ellas los vivían y ella los asumía sola sin tener alguien que le ayudara a hacerlo.

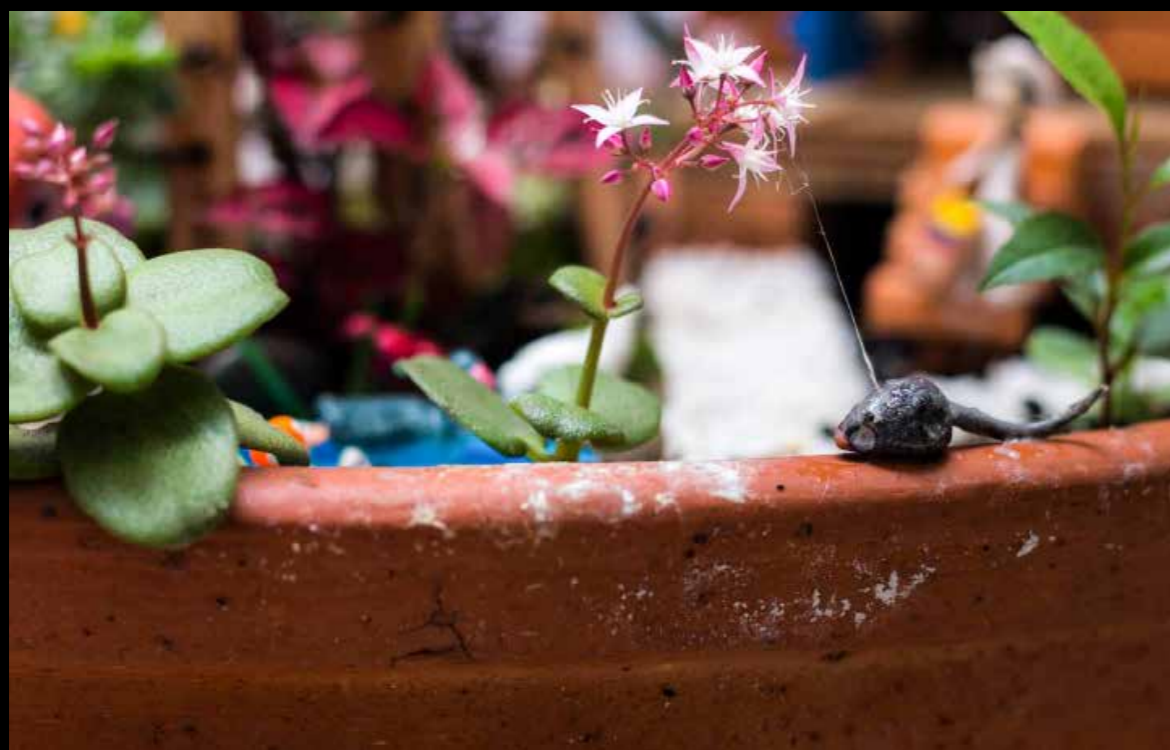


Figura 122,123: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.



Figura 124: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Deisy Wilchez.



Figura 125,126: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.9. NANCY STELLA REYES RIVERA

##### *Relato Biográfico*

Mi nombre es Nancy Stella Reyes Rivera, nací en Bogotá, en 1960; tengo maravillosos cincuenta y ocho años. Mi infancia, según me cuentan mis padres, cuando nací viví en las casa fiscales del batallón de caballería, pues mi padre era militar. Más grandecita, de los cuatro a los ocho años, vivimos en el barrio San Bernardo, muy cerca de la facultad. Luego, mi padre adquirió su casita y desde entonces vivo en el barrio Ciudad Montes, localidad de Puente Aranda<sup>42</sup>. Ya estoy cumpliendo los cincuenta años de estar en dicho barrio, del cual fuimos los fundadores.

Realmente, el 99 % de mi vida ha transcurrido en Bogotá; esporádicamente viajamos al Tolima, en los periodos de mis vacaciones, a un pueblito llamado Chaparral.

Estudié con monjas en el colegio María Auxiliadora. La época del colegio no se olvida, pues es un periodo en el que uno no se preocupa por nada, todo lo tiene. No fui la gran estudiante, pero la pasé bien; dentro de las actividades que realicé fuera del estudio, fueron las de jugar basquetbol, voleibol, pertenecer al grupo de baile, teatro y al coro.

Ya más adolescente y grandecita me impactaron las muertes de líderes políticos como Jaramillo<sup>43</sup>, Galán<sup>44</sup>, Pizarro<sup>45</sup>, el humorista Gar-

<sup>42</sup> Puente Aranda es la localidad N° 16 del Distrito Capital, Bogotá, Colombia.

<sup>43</sup> Bernardo Jaramillo Ossa, senador de la República y candidato presidencial de la Unión Patriótica, fue un dirigente agrario en el Urabá antioqueño, militante del Partido Comunista Colombiano y presidente de la Unión Patriótica, asesinado en Bogotá el 22 de marzo de 1990.

<sup>44</sup> Luis Carlos Galán Sarmiento, abogado, economista, periodista y político colombiano, candidato a la presidencia de la república en 1982 por el Nuevo liberalismo, fue asesinado el 18 de agosto de 1989, poco antes de comenzar su discurso en un evento público electoral en el municipio de Soacha, Cundinamarca.

<sup>45</sup> Carlos Pizarro Leongómez, político y máximo comandante del grupo guerrillero Movimiento 19 de abril, M-19, tras dejar las armas, firmar la paz con el gobierno y reintegrarse a la vida civil, fue asesinado el 26 de abril de 1990 siendo candidato presidencial por la Alianza Democrática M-19.

zón<sup>46</sup>, la toma del Palacio de Justicia<sup>47</sup> y, como se puede ver, que el que piensa lo desaparecen y muchas otras situaciones de orden público que ha vivido nuestro país.

En la actualidad vivo en Bogotá y trabajo desde hace ya dieciséis años en la facultad de Artes –ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desempeñando labores en la bodega de vestuario del proyecto curricular de Artes Escénicas, proporcionándoles a los estudiantes lo que necesitan para su proceso académico.

A mí siempre me han gustado todas las actividades manuales y se me facilitan; me gusta aprender y por ahí hago cositas en mis ratos de descanso.

El arte para mi concepto es la forma como cada individuo quiere dar a conocer su entorno; cada cual tiene una visión diferente y la expresa mediante la pintura, el grafiti, la escultura, el modelado, la fotografía, la literatura, el cine, el vídeo y muchas otras expresiones.

Me describiría como una persona servicial, correcta en mis actuaciones, leal con mis amistades, de carácter fuerte, ordenada, exigente en mi trabajo, dedicada a lo que hago y me propongo, amante de los animales; me ofuscan y me siento mal con las injusticias; me preocupa mucho por el dolor ajeno, por el indefenso, por el que no puede defenderse del maltrato; amo la naturaleza, el campo y en ella me siento feliz y libre.

<sup>46</sup> Jaime Hernando Garzón Forero, abogado, pedagogo, humorista, activista, actor, locutor, periodista y mediador de paz colombiano, alcalde Menor de Sumapaz, localidad No. 20 del Distrito Capital de Bogotá, fue asesinado el 13 de agosto de 1999 en Bogotá.

<sup>47</sup> La toma del Palacio de Justicia ocurrió en Bogotá, Colombia, el miércoles 6 de noviembre de 1985, efectuada por el movimiento guerrillero M-19, quienes tuvieron como rehenes a cerca de trescientas cincuenta personas, entre magistrados, consejeros de Estado, servidores judiciales, empleados y visitantes. Dicha incursión fue seguida de la reacción de la Policía Nacional y del Ejército Colombiano, rodeando el edificio e iniciando una operación de retoma del mismo que se extendió hasta el jueves 7 de noviembre de 1985. Los hechos culminaron veintisiete horas después, dejando un saldo de noventa y ocho muertos y un gran número de desaparecidos. La toma ha sido calificada como una masacre por la Comisión Interamericana de derechos Humanos –CIDH.



Figura 128,129: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Facultade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.



Figura 130: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

Figura 131,132,133  
Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Oscar Monroy





Figura 134: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.



#### 4.9.1. MICROUNIVERSO DE NANCY STELLA REYES RIVERA, STELLA DE REYES Y OSWALDO REYES

##### *Algún día*

En mi *microuniverso* quise plasmar un deseo familiar que siempre se ha querido desarrollar pero que nunca se ha podido llevar a cabo, que era obtener una finquita; tenemos un lote, pero la situación económica pues no nos ha dado para llevar a cabo ese sueño; entonces, eso viene siendo un proyecto de familia. Plasmé en él la casa estilo colonial, que tuviera sus muebles coloniales, que tuviera un asador hecho en barro, en el que se pudieran hornear los panecitos; bueno, todo esto típico de tierra caliente. Plasmé un lago. Me fascinan los patos; por lo tanto, mi finca será, si algún día es, con lago, unos patos y una entrada colonial. Le plasmé animalitos, el perro... Quise poner a mi gato que quiero tanto; se llama Pinky, entonces, la figura pequeña lo representa; las plantas... fundamentales; la entrada, con unas ollas típicas en forma de cascada, un camino empedrado, muchas flores. Lástima que los palos frutales no se pueden dar en mi *micromundo*, porque es algo que me hubiera gustado tener: unos granos, unas guanábanas, unos aguacates. Todo lo chévere que requerirá de una finca, más que todo, fue lo que yo plasmé en ese *microuniverso*. Al realizar ese ejercicio, ese trabajo tan bonito, yo me trasportaba realmente como al lote; iba como queriendo edificarlo en miniatura, lo veía plasmado allá en grande y quería meterle muchas cosas; era como viajar al lugar y en pequeñito irlo elaborando en la forma más coqueta que se pudiera.

Desde cuando yo lo elaboré a la fecha, él sigue progresando a nivel de plantas. Ya, mejor dicho, se perdió el camino; la laguna ya casi ni se ve, porque son tantas las plantitas que se han desarrollado que ya es un verdadero bosque.

Le he puesto otras plantas, unos cardos; qué día le puse una pata; cada vez quiero como... si tengo la opción, si tengo el elemento o de pronto lo veo y veo que funciona en el jardincito yo voy y se lo aplico.

Se compartió con otras personas, nos enriquecimos mutuamente

y nuestros trabajos quedaron hermosos; los pudimos exponer y otras personas los admiraron, los contemplaron. Conocimos otros espacios que no habíamos tenido la oportunidad de conocer, como las Casas de la Igualdad. Todo fue muy bonito; muy chévere haber podido compartir con tantas personas maravillosas.

Mi papá y mi mamá están pendientes de ese *micromundo*, de que no le pase nada; lo admiran. Pues yo diría que todo fue muy chévere. La vinculación de mis padres fue muy simpática, porque ellos, cuando veían que yo estaba haciendo la casita o esta cuestión, porque yo muchas cosas las elaboré en la casa de ellos, entonces también participaron, por ejemplo, haciéndole el corralito a la casa, mi mamá decorando los floreros, haciendo las canastillas con sus flores, decorándole el techo a la casa; algo metieron la mano y ahorita, más que nunca, intervienen en el proceso, porque están pendientes de echarle agüita a las maticas, de que no se enmonte, de que no se vayan a secar. A veces mi mamá mueve las figuritas, cambia el gato del puesto, pone el perro en otro lado, mueve la ranita; entonces, pues ellos también han disfrutado de este ejercicio de *microuniversos*.

#### 4.10. NOHORA INÉS CASTRO RIVERA

##### *Relato Biográfico*

Mi nombre es Nohora Inés Castro Rivera, nací en Bogotá el 7 de abril del año 1964, tengo cincuenta y cuatro años, vivo desde hace cincuenta años en el barrio Bonanza, localidad de Engativá<sup>48</sup>. Llegué a esta casa cuando iba a cumplir los cuatro años de edad. A los seis años ingresé al colegio María Auxiliadora, que es un colegio de monjas salesianas; allí hice mi primaria y mi secundaria; estudié allí doce años, de kínder a sexto de bachillerato. Aún conservo algunas amistades del barrio y del colegio. Los que fueron mis amigos de infancia están en otros sectores, ya ninguno vive aquí en este barrio. Del colegio tengo también amistades, algunas viven fuera del país, otras aquí.

Soy hija única del matrimonio, tuve una niñez absolutamente normal, nunca me sobreprotegieron, tuve un núcleo social bonito aquí en el barrio. Con las amigas del colegio aún conservamos bonitos lazos de amistad. Mi infancia fue absolutamente normal, educada solo con niñas, porque las monjas salesianas no manejan sino educación para niñas.

Cuando entré a hacer kínder, de seis años, yo ya sabía leer y escribir, puesto que mi mamá es docente y ella se cercioró de que cuando yo entrara al colegio ya supiera leer y escribir, aparte de conocer los números. Entonces, ella dedicaba los tiempos que estuviera fuera de la docencia para compartir conmigo, para jugar; lo mismo hacía mi papá. Ellos me dieron las bases para entrar a hacer un buen kínder.

Figura 135: Foto fornecida por Nohora Inés castro. Bogotá, Colômbia 2018.

<sup>48</sup> Engativá es la localidad N° 10 del Distrito Capital, Bogotá, Colombia.

Haber vivido cincuenta años en el mismo predio es satisfactorio, pero a la vez aterrador y abrumador. Es sorprendente ver como otras personas han cambiado muchas veces de domicilio, han ido a muchas partes del mundo, han vivido quizás en el exterior y uno se mira y dice: "¿Cómo he podido soportar cincuenta años en el mismo lugar?". Quizás el hecho de tener relaciones sociales bonitas, amistades de muchos años, una niñez placentera y estable, una educación muy definida y de principios como la de las monjas, eso y la tranquilidad de la familia, del sector en que se vive, pues eso le da a uno motivación y merma las inquietudes que se pusiera uno a plantearse si reflexionara... ¡Tanto tiempo en el mismo lugar! Se evita la rutina y se busca, cada día, innovar en pensamientos, en conceptos y, asimismo, le da a uno la pauta para poder ser mentalmente muy reposado y estable. Analizando, por ejemplo, los cambios que uno ha tenido en la vida, que no son representativos, comparados con los cambios que en este momento vemos en nuestro país, pues... es abrumador. Uno dice que pareciera que yo hubiera vivido en un mundo congelado, donde de puertas para adentro no sucedía nada distinto a la tranquilidad.

Si uno mira, es aterrador el cambio que ha habido en el país. Los niños ya no son los niños como era uno. Nosotros jugábamos con lo elemental; ahora, la niñez juega con lo importante, con lo trascendental, con lo que la sociedad exige... mi niñez no fue así. Yo tuve una ovejita que tenía ruedas verdes y para mí eso era lo máximo; hoy, una ovejita con ruedas verdes jalada por un cable es obsoleta, *out*, horrible. La tecnología no deja ver a la niñez como éramos nosotros. Socialmente la gente ha cambiado y vive de apariencias; políticamente el país se ha distorsionado y uno ve los cambios y esos cambios son los que uno a veces dice: "O yo me quedé en la época de los *uga uga*, de los Picapiedra, o esta evolución va vertiginosamente a mermar lo que ha futuro vamos a ser los humanos".

Tuve muchas muñecas, el convencional juego de salita, comedor, las ollitas y demás cosas para una niña. Hoy se dice que darle eso a una niña es perfilarla para que tenga esa personalidad de cenicienta a futuro y se vaya enfocando en que va a ser una mujer dedicada a la cocina y demás cosas; no se les regala eso porque se cree que

eso es perfilarlas para que sean de unas personalidades para la servidumbre. No, contrariamente, en mi caso no. Yo no me vi nunca en el plan de mujer casada, sirviéndole al esposo, lavando, planchando; nunca me perfilé por ese lado. Todavía tengo la muñeca que recibí cuando tenía un mes de nacida. La persona que entra en mi habitación, entra a la habitación de una niña. Con casi cincuenta y cuatro años, conservo mis muñecas y muchas cositas y no he visto la necesidad de salir de ellas; así que mi pieza, mi habitación es muy de una niña.

Vale la pena aclarar eso: cincuenta años, incluyeron también los estudios universitarios. Soy egresada de la Universidad Externado de Colombia como Administradora de Empresas Turísticas y Hoteleras; allí estudié diez semestres, presenté mi tesis para el Club de Suboficiales de las Fuerzas Militares y me desempeñé en muchos cargos a nivel laboral. Como independiente, tuve una papelería durante cinco años y todo ese tiempo ha transcurrido dentro de esos cincuenta años de los que estamos hablando. Después de haber dejado de trabajar, desafortunadamente porque laboralmente en este país la persona que pasa de treinta, treinta y cinco años ya pasa a ser una pieza de museo, entonces uno busca cambiar el ritmo de vida.

Tenemos una casa en La Mesa, Cundinamarca; entonces se alterna mucho la permanencia entre esta y la de la Mesa; tenemos amistades aquí en Bogotá y también un núcleo muy bonito en La Mesa; por lo tanto, uno socialmente vive interactuando bastante: en los cumpleaños, los grados, los bautizos, los asados; por cualquier motivo, el día de la mujer, el día de la amistad... continuamente estamos en ese núcleo de reuniones sencillas, pero de gente muy cálida y todo eso aporta para que uno esté continuamente en un ritmo de vida distinto.

Dentro de cada casa, yo soy una persona muy, muy, cuidadosa de lo que es la presentación de mi casa. Yo manejo taladro, brocha, puntero, macetica... todas son herramientas señoriteras, pero mantengo muy pendiente. Yo soy de las que a veces pinta las doce puertas que tiene la casa de Bogotá. Con mi madre, pintamos nosotras mismas la casa de La Mesa. Si hay que tapar una gotera, la tapo; si

hay que dirigir obra, yo estoy al frente; en fin, soy una persona muy conservadora de las casas, entonces eso también lo mantiene a uno bastante ocupado en distintos momentos del año. El mantenimiento de las casas es una parte del transcurrir del año. Lo que ya no nos parece... se hace renovación, se cambian permanentemente de colores los muebles, las paredes; se cambia la ubicación de las cosas... continuamente está uno como en esa innovación para no ver siempre lo mismo, en el mismo lugar, porque eso sí haría muy rutinaria la vida. Todo evoluciona y en ese sentido también uno tiene que ir evolucionando.

Yo soy bastante vanidosa en el sentido de que tengo mi autoestima muy, pero muy, alta; yo soy de las personas que dicen que hay que tener aspiraciones grandes en la vida para tener logros, aunque sean pequeños... pero tenerlos. Siempre me ha gustado ocuparme en cosas que me agraden, que me produzcan satisfacción personal; me describo como una persona supremamente organizada, metódica; soy reposada, evito tener pendientes, me gusta hacer las cosas en el momento sin aplazarlas mucho. Soy una persona tan organizada que los documentos... todo vive en regla; vivimos muy pendientes de la parte administrativa de cada una de las casas: todo está en sus folios, en sus carpetas, todo. Soy de las personas que tienen por costumbre manejar el programador del año; entonces, no dejo pasar detalles. Es así que a medida en que se van presentando pendientes, obligaciones, citas médicas, todo lo voy dejando consignado en mi programador para estar pendiente y que las fechas no se pasen. Yo diría que eso hablaría bien de mí, porque soy muy organizada.

Soy una persona que intelectualmente, si bien no soy una biblioteca ambulante, soy preparada y con buenas aptitudes porque también tengo un pensamiento clarísimo, y digo: "¿Si otro puede hacer X cosa, por qué no voy a poder yo?". Soy una persona que cuando emprende algo, digo: "¡Tengo que poder!, porque yo no estoy mermada en ninguna condición y también considero que tengo habilidades. Soy una persona muy sana, nunca tuve malas amistades, no soy resabiada, soy supremamente honesta, soy de las personas que dicen que lo que uno le haga a otro, más adelante la vida se lo cobra a uno.

Siempre he dicho que una cosa es ser una persona sola y otra es ser una persona solitaria. Yo digo que no hay soledad, la soledad no existe, no es dada a nadie, sino que la persona la busca. Tengo amistades de hace cuarenta años; yo puedo vivir sola pero no soy solitaria. Tengo mucha familia por fuera, tengo amistades por fuera, en el país, entonces eso es bonito. La soledad es triste; cuando de verdad la persona no encuentra una mano amiga, no encuentra con quien hablar, quisiera hacer una llamada pero no tiene a quien llamar, quisiera dar un abrazo y ni tiene a quien dárselo, ni de quien recibirlo, eso es la soledad; eso sí me parece que es muy triste. Una vida en soledad, en ese sentido, es una vida sin sentido y, seguramente, la soledad hace de la persona una persona amargada. Quien viva solo no vive en soledad si tiene, como digo, otras opciones de vida social; por ejemplo, a mí las personas me dicen "¡Ay!, pero usted no se casó, no tiene hijos, ¿no le preocupa eso?", y en la vida, yo siempre he dicho, eso nunca me ha preocupado; yo devolví dos anillos de compromiso, yo soy soltera y siempre digo, yo soy "inteligentemente soltera", que es distinto a ser soltera simplemente o solterona. Yo digo: "Cada persona escoge el tipo de vida que quiere y tener hijos a futuro o un compañero a futuro eso no garantiza una vida feliz". Para mí, "vida feliz" es poder socializar, es poder ver el día, la noche, con tranquilidad, con serenidad espiritual, con regocijo, sin preocupaciones, sin tormentos; los hijos no garantizan a futuro nada. Yo, llegando a una vejez sola, miro qué hago y uno programa qué quiere hacer en su vejez. De tal manera que para mí la soledad, en mi caso particular por ejemplo, no existe. Prefiero estar sola que mal acompañada; toda la vida lo he dicho. Veo el sufrimiento de las mujeres, tanto feminicidio, tanta cosa que uno ve a diario, que uno dice: "¡Dios mío, gracias porque soy una mujer privilegiada, tranquila, vivo feliz, no le friego la vida a nadie y nadie me la friega!".

Lo que más feliz me hace es poder ser útil y poder prestar mi ayuda en cualquier momento a cualquiera de las personas que conozco, que son mis amistades; que pueda aportarles algo en algún momento de la vida. Eso me produce mucha satisfacción: saber que puedo ayudar a una amiga... en fin, que puedo ser útil para la otra persona y puedo, al mismo tiempo, decir que lo que más tristeza me produce en la vida, hoy por hoy, es no haber podido desempeñarme laboral-



Figura 136,137,138,139: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.



Figura 140: Oficina Microuniversos autobiográficos, Faculdade de Artes - ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

mente desde hace algunos años. También me habría gustado haber tenido una vida laboral en trabajo de campo; me gusta participar en actividades sociales, en acciones grupales en las que se vea el aporte que uno pueda hacer; no que se vea, sino que uno pueda aportar. Entonces, tal vez resumiendo, lo que más felicidad me produce a mí en la vida es poder hacer un aporte en comunidad, en mi barrio, con mis amistades o en el conjunto donde yo vivía; formar parte activa de una comunidad.

El arte, como tal, en cualquiera de sus expresiones me parece que es la mayor posibilidad que tiene un ser humano de expresar su talento y concepto de vida. Cualquier cosa que sea sinónimo de creatividad es arte; hacer lo que los demás hacen es imitación y hacer lo que uno por inventiva hace me parece que sí es arte. Yo digo que realmente uno tiene que tener en la vida actitud positiva y mente abierta y son bases suficientes como para una vida feliz y satisfactoria.

#### 4.10.1. MICROUNIVERSO DE NOHORA INÉS CASTRO RIVERA Y OLIVIA RIVERA DE CASTRO

##### *Casita de mis sueños*

La motivación que yo tuve fue hacer un *microuniverso* con base en una casa que conocí en Villeta Cundinamarca, de una amiga ya fallecida, y me pareció muy bonito poderla representar en esa minimaqueta. La única maqueta de *microuniverso* hecho en plantas removibles fue la mía, ya que todas las compañeras hacían directamente en tierra los jardines. Yo lo hice en materas movibles con la idea de hacer una casa que conocí de una amiga que admiré mucho. El *microuniverso* lo llamé "*La casita de mis sueños, algún día*". Realmente lo que más me gustó de la casa de mi amiga es que tiene un porchecito muy acogedor; estaba rodeado de mucha vegetación. La casa tiene aproximadamente de unos 80 a 90 metros cuadrados de

exterior, el ambiente es muy tranquilo; entonces, quizá por aquello de esa privacidad que tenía la casa, estando en un medio habitable de un barrio como cualquier otro... me parecía que tenía mucha privacidad y yo soy amante tal vez de mucha paz, tranquilidad, que era lo que esa casa me brindaba.

Creo que plasmé toda la realidad de lo que viví y que deseaba: un ambiente de paz, de armonía y de mucha vegetación, y lo que hice en la maqueta fue lo mismo: una casa, como la llamé, "*La casita de mis sueños*", llena de armonía, llena de paz, de mucha vegetación. Siempre he sido una persona que... aunque vive dentro de un mundo social día por día más agitado, siempre ha sido partidaria de mantener una tranquilidad, una paz espiritual, física. Incluso, la logré haciendo la misma actividad como tal. Me explico: cuando estaba haciendo el *microuniverso*, siempre sentí como ese regocijo y esa alegría de estar haciéndolo y me transporté. Lo más importante, creo, fue que logré como transportarme, como si estuviera viviendo, gozando de esa casita de mis sueños.

Cada vez que miro mi *microuniverso* siento una satisfacción enorme y un orgullo grandísimo, porque nunca pensé llegar a hacerlo; por mi cabeza no pasó jamás hacerlo. Siento satisfacción, primero, por la habilidad que pude demostrar al hacer lo que nunca pensé poder hacer y nunca pensé si quiera hacer. Siento una gran gratitud con mi mamá porque me ayudó muchísimo en el trabajo, aunque no se hizo presente en los talleres físicamente, en la casa fue mucho lo que me colaboró.

La gran satisfacción que siento es la admiración que sienten todas las personas que entran a mi casa, y como la maqueta esta hoy por hoy viva, vigente, cada día más hermosa... porque la vegetación que tiene es tan agradecida que, aunque está sembrada en unas materas que no pasan de tres centímetros de grande, están tan hermosas en sus jardines, que todo el mundo la admira. A todo el que entra a mi casa, que nunca la había visto, toca contarle la historia del *microuniverso*; lo que vivimos nosotras en grupo, en esa labor, siempre lo comparto con las personas que me preguntan: ¿cómo se inició?, ¿por qué se inició?, ¿cómo la hice? Les he comentado que fueron

varios *microuniversos* expuestos en varias partes de Bogotá, que también fue lo más hermoso, porque jamás pensé que algo que yo hiciera pudiera recorrer sitios fuera de mi casa, que tuviera el reconocimiento de todas las personas, que quisieran contemplarlo y admirarlo.

El *microuniverso*, hoy por hoy, sigue vivo, porque mi mamá se hizo cargo de echarle el rociadito de agua a las maticas, pues nos pusimos de acuerdo en que si ella le echa y yo le echo entonces, en un momento dado, no sabemos y lo vamos a saturar de agua; entonces, es ella la que ha mantenido ese universo vivo.

Inicialmente, mi madre empezó a trabajar en el *microuniverso* sin saber exactamente cuál era la finalidad, realmente ella nunca tuvo en mente lo que por mi mente pasó; ella lo único que estaba haciendo para con el *microuniverso* era colaborando en el diseño, o no tanto en el diseño como en la decoración del jardín, pensando qué maticas le íbamos a poner, cómo hacerla ver más bonita. La filosofía que tuvimos dentro del grupo de plasmar algún sueño o algún hecho de la vida pasada, particularmente, por ella no pasó; simplemente el aporte de ella fue decorativo y le puso el corazón porque sabía que era un trabajo que yo estaba haciendo, y era algo en lo que ella quería integrarse, pero ella siempre dice: "¡Qué lástima no haberlo hecho más grande!". Incluso, ha querido plasmarlo en un tabla más grande para que le cupiera precisamente más vegetación, pero por el momento siempre hemos dicho que no hay el espacio tampoco en la casa como para seguir agrandándolo; entonces, así lo dejamos.



Figura 141,142: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.



#### 4.II. OLGA MARGOTH HERNÁNDEZ

##### *Relato Biográfico*

Nuestra madre fue humilde y pobre toda su vida, pero eso sí, fue la sabia más hermosa del mundo para nosotros y para todo el que la conoció. Tuvo que cuidar fincas para sostenernos, y digo "sostenernos" porque solo nos podía alimentar a medias y vestirnos, ya que el trabajo que ella ejercía era de hombre y de mujer pues, aunque ella no tenía marido, se las ingeniaba para responder con todo. Cuando éramos pequeños, mis hermanos y yo vivíamos en una finca de mi madre; era la arrendataria, ella cuidaba la finca. Entonces ella ordeñaba vaquitas, trabajaba la tierra... Tuvimos varios patrones que no fueron para nada buenos; al principio, dio con patrones malos, abusivos e irrespetuosos, pero ella se dio siempre su lugar hasta que Dios y la Santísima virgen nos mandaron unos patrones excelentes y justos.

Bueno, ahora paso a la historia de la ciudad ya aquí en Bogotá, en el barrio Britalia en Kennedy. Mi mamá, como siempre luchando, compró un lotecito en Britalia; entonces, allá tenía sus animalitos, sus gallinitas y empezó con una marrana, que por cierto se la ayudaron a comprar unos compadres que ya están en el cielo; fueron unas personas muy excelentes con mi madre. Él le ayudó para que comprara su marranita pequeñita... y ahí empezó ella con esa marranita. Entonces, mi hermana, la cuba<sup>49</sup>, trabaja en Abastos y traía la comida todos los días para mi mamá, para todos nosotros y para la marranita también. Ya la marranita creció y fue dando frutos... daba su cría. La llamábamos Casilda; en la primera cría dio tres marranitos, en la segunda dio seis, en la tercera nueve y en la cuarta doce y así varias, y mi madre fue ahorrando hasta que pudo comprar su lote en el barrio Comuneros el cual heredaron mis dos hermanas gemelas.

Una vez hubo una cosa muy fea: resulta que unos malos vecinos la demandaron, disque por la higiene, porque supuestamente ella

<sup>49</sup> Hermana menor



Figura 143: Foto fornecida por Olga Margoth Hernández, Bogotá, Colombia 2018.

tenía desaseo en la casita y eso. Y llegó la higiene un día temprano... llegaron unos doctores que venían a hacerle una entrevista sin decir quiénes eran, como a las siete de la mañana y mi mamá lo que hizo fue un tinto y les ofreció; entonces, ellos se tomaron el tinto y miraban y olían, a ver qué, a qué les olía y no, gracias a Dios no, porque la marranita estaba recién parida y mi mamá le tenía muy limpiecita su cocherita; entonces, ellos le preguntaron –haciéndose los que no sabían–:

–¿Qué tenía ahí?

Ella les dijo:

–Vengan les muestro mi riqueza.

Y abrió la cocherita y les mostró esa belleza de la marranita... había doce marranitos... pero todo limpiecito. Entonces los doctores lo que hicieron es que le dijeron a mi madre:

–Si todo el mundo que tiene animales los tuviera como usted, ¡mejor dicho!... Queremos que sepa que un buen vecino suyo nos llamó y nos dijo que esto era contra la higiene, pero antes la felicitamos.

Entonces, bendito sea mi Dios, mi mamá no tuvo que salir de ahí; ya pues, hoy en día, mi mamita no está. Luego le tocó vender sus animalitos y todo, pero de ahí les quedó el techo a dos hermanas gemelas que tengo... ahí les quedó su techito a ellas, gracias a Dios.

Una vez, cuando hubo un sobrecupo de pollitos –por decir algo–, pues eran muchos, entonces lo que hacían era que subían en helicópteros a gente que botaba pollitos al aire, donde cayeran, y mi mamá logró unos pollitos ahí; entonces, de entre esos pollos ella cogió varias pollitas y cuando crecieron, eran dos especialmente –nadie le creía pero es verdad–, esas dos gallinas le ponían a mi mamá de a dos huevos, por la mañana y por la tarde. Entonces, mi mamá lo que hacía era que cada quince días o cada mes le mandaba a cada hija; mandaba a la pequeña: “Vaya y llévele a mi hija *tantos* huevos

y mercado”. Y así para todas había y... bueno, así fue. Fue creciendo, como dice, fue logrando para pagar su lotecito, porque a ella le tocó pagar su lotecito a cuotas. Y ya, después, con la marranita empezó a ahorrar; en cada cría, ella vendía sus marranitos. Luego, decidió venirse de allá de ese barrio para aquí, para la Ciudad Quinta de Usme, para el barrio Comuneros. Se instaló con su animalito ya grande, ya le daba sus crías y él mismo le dio para pagar las cuotas del lote.

Figura 144,145,146,147: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.





Figura 148: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

#### 4.III. MICROUNIVERSO DE OLGA MARGOTH HERNÁNDEZ

La historia que les voy a contar empezó en el año 1965, más o menos, cuando yo tenía diez años. Mi mamá con ocho hijos, incluida yo... todos vivíamos en la finca que se llamaba El Retiro, ubicada a una hora de Chiquinquirá, Boyacá. Todo esto que quiero expresar fue lo que quise plasmar en mi *microuniverso*.

Aún hoy existe la finca. Obviamente, los patrones mayores, incluso mi madre, ya están en el cielo descansando y quienes están hoy en día son los hijos, los nietos y los bisnietos. Esa finca nos trae buenos recuerdos a mis hermanos y a mí porque ahí vivimos cosas muy bonitas. La finca era de la familia González; tanto ellos como sus hijos e hijas hasta les enseñaron a leer y a escribir a algunos hermanos míos, porque algunos de ellos eran profesores... ¡y muy humanos! Don Primo González le dio a mi mamá una lonja de tierra para que sembrara lo que ella quisiera; también le dio permiso de tener gallinas, una novilla, un marrano, una oveja y un burro; no se podía pasar de ahí, pero ya era demasiado bueno, comparado con los otros. Ella le cuidaba sus animales, le ordeñaba las vacas y le trabajaba los pastizales y todo. También me acuerdo que él le decía a mi mamita: "A mí me interesan las cantinas de leche llenas y con la leche que quede hágales cuajada y deles a los chinos, también démeles leche para que crezcan con buen calcio y sean inteligentes".

Mi mamá sembraba su cosecha y eso y, cuando llegaba la etapa de cosechar, mi mamá hacía un bulto de lo mejor que hubiera de la cosecha de todo y le mandaba a la esposa de él. Nunca se nos olvidará, a mis hermanos y a mí, la huerta que nuestra madre tenía en ese lote de tierra; a todos los vecinos y a los mismos patrones dejaba asombrados, pues a nuestra santa madre se le cultivaban legumbres y verduras que a nadie más se le lograban. Yo pienso que mi mamá, por el amor que sentía hacia nosotros, hacía su trabajo, entonces ahí se le lograba todo. Él se admiraba, "¡es increíble! -le decía-, a toda esa tierra que tengo yo le siembro cosas y no se me da y usted en ese trisito de tierra, en esa puñada de tierra lo que siembre se le

da"; porque así era. Entonces es ahí cuando uno dice: "Dios es el que pone sus santas manos". Esa es la historia del campo; de hecho, de esa finca son los mejores recuerdos. Yo siempre le ofrezco esa gente a Dios y a la Santísima Virgen, para que me los ampare y me los proteja porque fueron excelentes con todos, en todo sentido. Entonces, de ahí que nosotros, mis hermanos y yo, tengamos... tenemos muy buenos recuerdos de eso patrones, porque siempre fueron excelentes con nosotros.

También teníamos perritos, gaticos, el gallo y la gallina; por lo general, en el día se la pasaban encima del tejado de la casa; solo por la noche volaban al gallinero. También les cuento que había en la casa un molino en el cual mi mamita nos molía maíz y nos preparaba arepas, envueltos y sopas muy deliciosas y en la huerta también, entre otras cosas, cultivaba chuguas, cubios, arveja, aba, mazorca, curuba, frijoles, papa pepina, batata y criolla, pepinos, moras, guayabas, papayuelas, repollos, tallos, arracachas, etc.



Figura 149,150: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Andrea Ortiz Díaz.

#### 4.12. MICROUNIVERSO DE ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

Mi *microuniverso* es una narración que está flotante en los vacíos de mi memoria. Con frecuencia, viajo a los diferentes paisajes de mi niñez; nunca es el mismo viaje, tampoco soy yo la que viaja siempre... A veces, solo alcanzo a ver un corredor de madera al que accedía corriendo por unas escaleras. Me lleva un olor a miel y veo como ella se mezcla con salvado; me seducen los colores que se van formando con la mezcla... No puedo resistir la tentación de meter el dedo y probar el manjar. Justo ahí, me encuentro con la mirada cómplice y profunda de un pequeño ternero que come su alimento; reímos juntos, corre tras de mí y me interno en la profundidad de un corredor de madera que rodea la casa de la abuela; él, persiguiéndome, sube ágilmente por los escalones; escucho el sonido de sus pequeños cascos que se desplazan veloces y apenas tocan el piso. Rápidamente subo a una de las columnas de la casa y él se queda allí abajo, mirándome con sus profundos ojos negros... Empieza un juego mutuo de resistencia, yo con mis brazos cansados de sostenerme en lo alto, él con la eternidad en su oscura mirada.

El destello de una luz rosa me despierta, estoy rodeada de ramilletes de besitos del camino. Hay un misterioso ser que con las flores me trae la historia del camino... camino que él recorre todos los días desde su finca hasta la finca de mi abuela, donde yo duermo para luego ser despertada por la luz rosa. No sé cómo es el rostro de aquel niño, pero imagino que tiene cara de flor; aunque no lo haya visto, lo conozco profundamente porque fue el quién me contó la historia del camino. Hoy llego a él cuando veo las fracturas de esta tierra y trato de imaginar en qué lugar de la fractura habita un niño que puede amar el camino, las flores y a esta niña...

El camino ha sido extenso, me ha llevado a tantos lugares como solo la fuerza de las flores puede hacerlo... me ha disparado a un futuro que se abre como caleidoscopio en trozos de todos los tiempos.

Figura 151: Foto fornecida por Elizabeth Garavito, Bogotá, Colombia 2018.

He estado en casas lejanas que habito y abandono siguiendo el olor de la miel y la ruta de las flores; entro en los herméticos territorios del arte, donde nunca faltan conexiones con la vida, con la tierra; desde allí construyo frágiles puentes con los que consigo atravesar abismos de agua y niebla, y así puedo pasar del edificio al árbol... de la cama al camino.

Esa niña que corría hace mucho tiempo ya no viene más; sin embargo, sé que habita en algún recoveco de mi alma, porque frecuentemente escucho los pasos apresurados de un ternero pequeño en pos de mí, el mismo del que escapaba subiéndome a lo más alto de las columnas que rodeaban el pasillo de aquella casa... hoy siento que sus enormes ojos negros aún esperan impacientes que yo baje.



Figura 152: Oficina Microuniversos autobiográficos. Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.





Figura 153: Oficina Microuniversos autobiográficos, Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Ligeya Daza

Figura 154,155,156: Oficina Microuniversos autobiográficos.  
Faculdade de Artes- ASAB, 2014.  
Foto: Oscar Monroy





Figura 157. Oficina Microuniversos autobiográficos. Bogotá, Colombia, 2014.  
Foto: Ligeya Daza.

DESDOBRAMENTOS

## 5. DESDOBRAMENTOS

Estas novas abordagens a partir dos *Microuniversos* aproximaram aos conceitos de performance coletivo, escultura, instalação e arte processual através do trabalho ecolaborativo, assim como também foram insumos para alimentar outras disciplinas como a psicologia, a educação, o teatro, etc. Trata-se dos novos caminhos que riscou o acontecer destes *Microuniversos*, que evidenciam uma vez mais, que as práticas colaborativas são ações vivas que se reproduzem e recreiam permanentemente, através de outros canais que não sempre são territórios do controle autoral do artista. São criações em movimento permanente que inseridas no mundo ativam o sentido da existência.

Trago para esta parte da investigação, algumas derivações realizadas por pessoas que de diversas maneiras tiveram contato com o projeto Ecologia em Práticas Cotidianas, as quais tomaram caminho em suas atividades a partir dos *Microuniversos*; é o caso do processo levado a cabo por Clementina Cuéllar, a coletiva *UDiversia: outros modos*<sup>50</sup>, a *Compañía Miolo*<sup>51</sup>, Jacqueline Garavito, Raúl Saldarriaga, assim como algumas adaptações que usei, para desenvolver outras práticas.

É importante, neste ponto, evidenciar a abertura aos possíveis caminhos das práticas colaborativas, para compreender a colaboração como ação constante que gera possibilidades de re-existência. Além de uma ação conjunta simples, a colaboração esta envolvida na existência, colaborar é ter consciência de cada uma das nossas ações, projetando nelas uma rede de práticas que são infinitamente eco-organizadas. É nessa dimensão que uma Ecologia para as Práticas Cotidianas têm significado.

<sup>50</sup> Coletiva de arte contemporânea *UDiversia Otros Modos*. É uma coletiva que propõe suas discussões por meio de uma abordagem crítica consolidada pela pedagogia alternativa, baseada em práticas e dispositivos de cuidado. Aborda temáticas que confrontam as desigualdades sociais, culturais, sexuais e de violência de gênero pela força das dissidências

<sup>51</sup> A *Compañía do Miolo*, criada no ano 2000, é um grupo de teatro de rua da cidade de São Paulo, Brasil. O percurso da companhia tem origem no teatro popular.

## 5.1. MARÍA CLEMENTINA CUÉLLAR CAMELO

Integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas, continuou junto com outros integrantes, os encontros e propôs a realização de oficinas em algumas localidades de Bogotá.

“E A HISTÓRIA CONTÍNUA: Depois do curso dos Microuniversos ditado pela Elizabeth Garavito, realizado na ASAB (pátio de pedra), ficamos muito contentes, já que era uma oportunidade de ir à universidade e para muitos de nós seguir fazendo artesanatos. Foi muito satisfatório receber um certificado do curso realizado.

Decidimos dar ideias entre todos para conservar o espaço de encontro, propuseram-se várias coisas, entre elas a elaboração de vasos em garrafas PET por parte do Nancy Reyes e Nohora Castro e a oficina de fontes ditado por mim, com a aprovação de todos começamos a realizar estas atividades.

Assim se manteve este espaço, reuníamos-nos os sábados na tarde, pessoalmente esse tempo era muito tranquilo, divertido, em especial porque era na universidade, sentia-me bem. Iniciamos sete pessoas e finalizamos quatro, pelo qual este espaço se terminou.

Logo Dayana propôs que no Usme também se poderia ditar o curso das fontes e efetivamente fomos e o ditamos lá. Ligeya nos fez o favor de administrar o espaço. Foi bem, tudo funcionou, houve bastante acolhida, chegaram ao curso quinze mulheres, a maioria eram da terceira idade, foram experiências muito bonitas, todas as pessoas estavam muito felizes com o realizado, em alguns casos através deste trabalho demonstraram a seus familiares que ainda podiam fazer muitas coisas.

Obter um certificado foi muito grato para elas, além de sentir-se reconhecidas através da exposição de suas fontes. Estes espaços são muito importantes porque às vezes pensar no que se pode ocupar o tempo e fazer trabalhos com coisas recicladas resulta entretido e se podem fazer muitas coisas bonitas.

Uma das coisas que mais eu gostei desta experiência foi trabalhar desinteressadamente com a comunidade e ver às pessoas felizes”.



Figura 158: Oficina fontes. Bogotá, Colômbia, 2014. Foto: Dayana González.

Integrante de Ecologia em Práticas Cotidianas, iniciou o projeto de horta na sua casa, com apoio de algumas instituições. “Nas oficinas da ASAB, desde que você ensinou com os Microuniversos, fui novamente acordando meu amor pela natureza. Houve um tempo em que eu tive plantas muito bonitas, mas entrei numa empresa para trabalhar e todas elas estragaram, então me demiti. A oficina dos Microuniversos significou muito para mim, porque retornou meu amor pela natureza. Então, comecei um processo com o Centro Día, onde trabalhamos em iniciativas de hortas domésticas, através do Jardim Botânico. Toda terça e quinta-feira nós tínhamos uma reunião, eles explicavam sobre as sementes e tudo, isso há dois meses atrás. Nos últimos dias, levei as mudas para o plantio; esses processos são realizados para que cada pessoa se conscientize de uma alimentação saudável e possa ter sementeiras, mesmo em um terraço, sem produtos químicos ou qualquer coisa, tudo natural, tudo orgânico. Estou muito feliz, fiquei com aquele amor pelas plantas desde nossa oficina “



Figura 159: Casa Usme. Bogotá, Colômbia, 2014. Foto: Ligeya Daza.

### 5.3. JACQUELINE GARAVITO LÓPEZ

Minha irmã, quem foi leitora de minha tese e com a que compartilhamos e retroalimentamos nossas experiências de pesquisa, neste caso os Microuniversos foram insumos para seu projeto de Tese doutoral.

“A elaboração do Microuniversos serve de inspiração para um dos instrumentos de investigação utilizados no marco da tese “O parental também é político”, este foi desenhado no marco de tal investigação e seu propósito é que a família leve a cabo uma representação de si mesmo, de seus integrantes, assim como as atividades e cenários em que sua vida se desenvolve. O propósito do instrumento é obter uma interpretação por parte da própria família, a qual se leve a cabo de maneira coletiva e sirva de contraste ou comparação com o genograma, uma ferramenta mais formal mediante a qual os profissionais revistam desenhar as relações familiares. Os aspectos tirados dos Microuniversos são a construção coletiva e plástica, a utilização de elementos significativos que permitam aos participantes representar os territórios rurais ou urbanos pelos que transitou a família, seus ofícios e atividades, e os vínculos entre seus integrantes”.



Figura 160: Cali, Colômbia, 2014. Foto: Jacqueline Garavito López.

#### 5.4. UDIVERSIA OUTROS MODOS

Ligeya Daza Hernández e Lady Dayana González, criadoras da coletiva, incorporaram conceitos e práticas a seu processo pedagógico alternativo.

“Considero importante reconhecer aqui, que a primeira vez que lembrança alguém me aproximou da ideia do Microuniverso, tomava uma oficina de escultura com a Professora Elizabeth Garavito López, quem me mostrou um documentário chamado *Microcosmos*<sup>52</sup>, gerando ao tempo uma reflexão sobre a dupla moral presente em um pretendido discurso salvacionista animalista, um lugar comum entre as pessoas que nos sentíamos “sensíveis” para os animais. Elizabeth questionava um pouco nossos discursos chamando a atenção para os lugares mais minúsculos da terra e invisíveis ao olho humano, esses pequenos e elaborados Microuniversos que destruimos a cada passo gigantesco que damos, incapazes de perceber o pequeno sem uma lupa para adaptá-lo a nossa “visão”.

Também considero importante recordar aqui como iniciei um processo vital na minha história para trocar a forma em que me via mesma e às mulheres de minha família como vítima (unicamente), de uma história de violência de gênero intrafamiliar que durante 34 foi a história na que me localizei na vida, a única que conhecia e com a que me sentia “cômoda”. Um dia Elizabeth me interpelou dizendo que podia ver minha própria história de vida desde outro ponto de vista, dar a volta a minha história e tomá-la pelos chifres, depois de tudo, a pessoa que sou hoje, podia ser ou não, o resultado de minha história sem edições, podia também entender toda essa violência e abuso não só como corresponsável agora em um processo comunitário para sua transformação, a não ser entender como estes acontecimentos foram enchendo de sentido minhas lutas diárias, que não são sozinho minhas.

Estas duas imagens dão um marco a meu parecer à ideia que Elizabeth transmite a seus estudantes a perto de tratar de ver no invisível, no pequeno, de outra forma, ou desde outro ângulo, isto se man-

<sup>52</sup> Documentário de 1996, baseado nas técnicas de fotografia microscópica. Dirigido por Claude Nuridsany, Marie Pérennou.

teve e mantém a meu parecer nas buscas criativas e criadoras de várias(os) de nós, por minha parte tive a oportunidade de acompanhar algumas ações da proposta desenhada pela Elizabeth referente aos “Microuniversos”, gerando um desdobramento de seu trabalho do que seria nossa proposta pedagógica como coletiva, a que em seu momento chamamos “Construção do Microuniversos Autobiográficos – outras narrações de Gênero” a partir de inquietações em comum relação com assuntos de gênero e sexualidade.

A este chamado assistiram pessoas auto narradas como homens, mulheres, trans, six, hetero, ativistas, amas de casa, estudantes... uma das participantes descreveu a experiência assim:

*“Foi uma experiência que me deu a sensação de que realmente podemos transformar pensamentos e quebrar paradigmas através do contato com o outro.*

*A dinâmica nos faz sentir e externalizar esse sentimento composto por várias sensações e memórias. Quando vi meu Microuniverso pronto compreendi um pouco mais de mim mesma e quando vi o dos outros pude ver o mundo de uma outra perspectiva. A construção de Microuniversos foi feita a partir da arte plástica e penso que o mesmo pode ser feito através do audiovisual.*

*Espero que A Colectiva possa desenvolver mais dinâmicas que proporcionem essa troca entre nós, mulheres de diversos universos, com o intuito de extinguir, pouco a pouco, os paradigmas que sustentam o machismo. Espero que possamos proporcionar mais desses espaços dentro e fora da universidade”*

Nas duas oportunidades que tive de fazer minha própria narração, não pude deixar de evocar os Microuniversos que se erguiam como palácios de brinquedo na minha infância, os objetos pareciam feitos para mim, ao contato com eles milhares de sensações estalavam em minha memória emotiva, não só pareciam me falar, também cheiravam, sabiam, viam-se e sentiam a infância, a infância, a sexo, a gênero, a homens, mulheres, prazer, inocência, imposição, carros, bonecas... ambas as experiências materializando a ideia da Elizabeth, de ver no pequeno e de outra forma as mesmas histórias.

Nesse “ver de outra forma” pareciam abrir um sem número de possibilidades, formas que, até surgindo de mim, eu mesma não co-



nhecia nem sabia identificar, mas que ao tempo me permitiam entender e sanar, encontrava nas “visões” das outras esse impulso tão importante e urgente que eu não conseguia ver, mas que em relação tomava forma e trocava meus pesadelos por sonhos”.



Figura 161 Oficina “Construção do Microuniversos Autobiográficos – outras narrações de Gênero”  
Cuiabá, Brasil, 2014. Foto: Ligeya Daza.

Colega do doutorado em Artes da UNESP, incorporou a ideia dos Microuniversos dentro de seu projeto de pesquisa de doutorado.

“Compor a vida em pequenos objetos possibilita que a reinventemos em uma nova dimensão. É tanto um flagrante do nosso faz de conta de criança - quando dispúnhamos os moveis, os espaços, as pessoas para compreendê-las em um ordenamento próprio - quanto a experiência de olhar para um território de si íntimo que, mesmo sendo como um segredo guardado, acabou de ser inventado. Ao entrar em contato com a feitura do microuniverso, este modo singular de compor segredos, incorporei-a na prática de minha criação artística que, como um disparo, atua na composição de narrativas, de imagens-cena, de materialidades outras que revelam poéticas no espaço da cotidianidade e no uso das coisas corriqueiras. Neste sentido, acabei por me aproximar do teatro de objetos e passei a olhar com espanto as coisas pequenas que se acercam das crônicas de nossa vida. O microuniverso se desdobra para mim, como uma faceta singular da cena, síntese de memórias e invenções do porvir”.



Figura 162: Foto fornecida por Renata Silva. São Paulo, Brasil. 2018.

## 5.6. RAÚL SALDARRIAGA

Estudante do Mestrado em Choreography COMMA, onde sou co-tutora da sua pesquisa; ele desenvolve um processo que mistura dança, performance, instalação e vídeo. A partir de Microuniversos ele propõe práticas participativas com o público assistente.

“A coreografia relacional faz ênfase na transição como lugar comum. A necessidade de me olhar como um criador no meio de uma coletividade vem do entorno onde cresci. A única forma de fazer uma casa, fazer uma escola, igreja, etc. era a reunião de habilidades de muita gente.

Reunir o que tinha os tijolos, o cimento com o que sabia fazer um muro. Em condições precárias a coletividade era a estratégia mais efetiva, a coletividade era uma espécie de super-humano onipotente. Neste mesmo contexto aprendi sobre a criação de sistemas participativos de criação que era em poucas palavras criar ambientes propícios para gera conexões criativas. Nesta comunidade eu fazia parte dos dois grupos: o criador coletivo e o facilitador do sistema participativo.

Nesta ordem de ideias como criador participativo tenho uma necessidade estética na criação de imagens e como facilitador de sistemas sinto afinidade na criação de relações.

Minha pesquisa trata de encontrar um balanço na necessidade estética própria com a facilitação de relações. Em minha busca criativa exploro a imagem e a constelação com outras imagens. Fazer que o espaço entre imagens e referentes fique ocupado por referentes pessoais.

Quando observamos uma imagem, quando analisamos e apropriamos ela, procuramos conexões com nosso próprio entorno, nossa história e nossa galeria própria. Ao relacionar uma imagem com uma multiplicidade de elementos próprios criamos uma constelação que cria uma versão única e pessoal de interpretação. O significado de uma imagem está ligado a uma multiplicidade de conexões e relações.

Este mesmo processo o vemos em forma invertida na criação, uma multiplicidade de conexões nos leva a uma imagem única. As associações que cada indivíduo outorga uma imagem varia de pessoa a pessoa, mas a avenida de relação entre as imagens é comum. A avenida é o espaço que une uma imagem aparente e uma subjacente. Em a coreografia relacional se propõe imagens com canais de transição evidentes para fazer visível as galerias que se reúnem em torno de uma imagem”.



Figura 163: Foto fornecida por Raúl Saldariaga. Amsterdam, Holanda. 2018.

### 5.7. ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

Em meu caso continuei desenvolvendo o processo, entendendo que “Ecologia em Práticas Cotidianas” é um projeto no qual, para compreendê-lo, somente me aprofundei numa fração. Os Microuniversos, no entanto, foram inspiradores para outras práticas que misturei com princípios do colaborativo e desenvolvi em outros espaços. Assim, realizei outras práticas na Companhia Miolo em São Paulo (2015), no Galpão da Vila<sup>53</sup> em Fortaleza – Ceará (2016), na Universidade Distrital Francisco José da Caldas e na Universidade dos Andes em Bogotá – Colômbia (2017).

Estas práticas consistiram em um convite aberto para participar de uma oficina com Microuniversos. Uma vez no espaço, definíamos através de práticas dialógicas sobre os temas que íamos abordar. Posteriormente cada participante interpretava o diálogo e escolhia as histórias ou ideias que desejassem expor. Propus criar estas narrativas com materiais diversos que dispus para as pessoas escolherem os que achavam adequados à sua narrativa. Cada um escolheu o lugar onde acontecia a história. Com esta informação elaborei no espaço uma cartografia onde inclui todos os lugares propostos. Em seguida, instalamos as narrativas tridimensionais no espaço mapeado de acordo com a correspondência do lugar. Neste ponto, cada participante depois de uma observação e interpretação do conjunto, criou novas histórias.

Renarrarmos-nos coletivamente como possibilidade de recriarmos-nos são aberturas do artístico que se bifurcam em infinitas perspectivas. Nesta experiência, o fato de escutar nossas próprias histórias interpretadas por muitas vozes, foi uma possibilidade de compreendermos-nos para além da ideia de um eu fixo e determinado; é uma abertura para o entendimento de um eu contaminado, impuro, misturado e múltiplo, construído por interações infinitas e permanentes. Neste sentido, um eu ao qual podemos voltar incessantemente, criticar, transformar e criar de novo.

<sup>53</sup> O Galpão da Vila é um espaço cultural em Fortaleza – Ceará. É uma união de grupos e artistas de diversas linguagens como teatro, circo, dança e artes visuais. Tem a finalidade de fomentar trabalhos para colaborar com o processo coletivo na cidade.

As práticas que proponho operam em espaços de existência não determinados pelas instituições da arte oficial. Ainda que estas façam parte das possibilidades de circulação, não são a finalidade. Tentam nascer como as flores do asfalto, onde são necessárias poéticas não purificadas, contaminadas de humanidade, capazes de pôr luzes num mundo convulsionado e sobretudo, desigual.



**Figura 164:** Oficina “Construção do Microuniversos Autobiográficos – outras narrações de Gênero” Cuiabá, Brasil, 2014. Foto: Ligeya Daza.



BIBLIOGRAFIA

## 6. BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, M. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa. S.A, 2000.

Empresa Pública Municipal de Turismo, Promoción Cívica y Relaciones Internacionales de Guayaquil. Guayaquil. Museo em Miniatura de Guayaquil en la Historia. Disponível em

<http://www.guayaquilesmidestino.com/es/museos/del-malec%3%B3n-sim%3%B3n-bol%3%ADvar/museo-en-miniatura-guayaquil-en-la-historia>. Acesso em 15, jan, 2017.

ESCOBAR, A. *Una minga para el postdesarrollo: Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2012.

GABLIK, S. *Estética Conectiva: Arte después del individualismo* en LACY, Suzanne (ed.) *Mapping the terrain*. 1995. New Genre Public Art. Bay Press. Disponível em <<https://m2.facebook.com/notes/arte-etnoconceptual/est%C3%A9tica-conectiva-arte-despu%C3%A9s-del-individualismo/323575851028893/>>. Acesso em 26, maio, 2015.

GARAVITO, E. *De ignorancias e invenciones: Generación de conocimiento en acciones creadoras a través de una receta de cocina*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2013.

GIANNINI, H. *La "Reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A, 2004.

GIDDENS, A. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Papirus editora: Campinas, 2008.

JOAS, H. *Creatividad, Acción y otros Volares*. México: Biblioteca de Signos, 1996.

JOAS, H. *The Creativity of Action*. UK: The University of Chicago Press, 2004.

LARIOS, S. *Titeresante*, revista de títeres, sombras y marionetas 'adentro de tus manos'. Las miniaturas como crónica visual de un país:

Carlos Monsiváis. mar 22, 2018. Disponível em <<http://www.titeresante.es/2018/03/adentro-de-tus-manos-las-miniaturas-como-cronica-visual-de-un-pais-carlos-monsivais-por-shaday-larios/>> Acesso em 20, Ab, 2018

LINDÓN, A.; HIERNAUX, D. Geografías de lo imaginario. Barcelona: Anthropos Editorial, 2012.

PRADILLA, H. (2014). Mujeres Loceras en Boyacá, Colombia. Cerámica, Tradición y Diversidad. En Revista Espacios Transnacionales [En línea] No. 3. Julio Diciembre 2014, Reletran. Disponible en: <<http://www.espaciostransnacionales.org/tercernumero/perspectivas/loceras/>>. Acesso em 20 – Mar – 2018.

RANCIÈRE, J. *La división de lo sensible: Estética y política*. Tradução de Fernández, A. Disponível em <<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>>. Acesso em 20 – Ag – 2014.

REDAÇÃO. Inauguran la patria íntima de Teresa Nava. EL POPULAR. México. Mai. 23, 2018. Disponível em <http://www.elpopular.mx/cultura-y-farandula/inauguran-la-patria-intima-de-teresa-nava/>. Acesso em 1, jan, 2017.

SÁNCHEZ R, C. Coord. Los cuadernos del barro Ráquira de la olla a la casa, Ministerio de Cultura, República de Colombia, Bogotá, 2014.

SENNETT, R. 2009. El artesano. Barcelona: Anagrama, 2009.

WHITE, M; EPSTON, D. *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Paidós: Barcelona, 1993.





Figura 165: Foto fornecida por Nohora Inés castro. 2018.