

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DIEGO MAURICIO CONTRERAS NOVOA

**O LABORATÓRIO DE ARTE E SUAS ARTICULAÇÕES DO MUNDO:
Práticas artísticas, ecologia, modernização e o alcance das suas redes na
desembocadura do Rio Doce, Brasil.**

VITÓRIA

2018

DIEGO MAURICIO CONTRERAS NOVOA

**O LABORATÓRIO DE ARTE E SUAS ARTICULAÇÕES DO MUNDO:
Práticas artísticas, ecologia, modernização e o alcance das suas redes na
desembocadura do Rio Doce, Brasil.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo. Co-orientador: David Ruiz Torres. ; Co-orientador Prof. Dr. David Ruiz Torres.

VITÓRIA

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desse trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que a fonte seja citada.

CATALOGACÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Biblioteca)

DADOS BIBLIOGRÁFICOS

DIEGO MAURICIO CONTRERAS NOVOA

O LABORATÓRIO DE ARTE E SUAS ARTICULAÇÕES DO MUNDO:

Práticas artísticas, ecologia, modernização e o alcance das suas redes na desembocadura do Rio Doce, Brasil.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

APROVADO EM: _____ / _____ / _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Aparecido Jose Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. David Ruiz Torres
Universidade Federal do Espírito Santo
Co-orientador

Prof^a. Dr^a. Raquel Garbelotti
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Susana Barrera Lobatón
Universidad Nacional de Colombia

A todos los colectivos que han sido explotados junto con su ambiente...

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram para que esta dissertação fosse desenvolvida, particularmente aos moradores de Regência, a meus e minhas colegas e professoras, a meu orientador e co-orientador, a minha família, amigas e amigos que me apoiaram em todo este processo. Agradeço também à Organização dos Estados Americanos (OEA) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por esta oportunidade enriquecedora.

Las condiciones de felicidad para la vida política también pueden empezar a prosperar, ya que ahora no se van a ver necesaria y constantemente interrumpidas, cortocircuitadas, derogadas y desbaratadas por la incesante inyección de nuevas leyes inhumanas de la naturaleza. Para ser más exactos, la naturaleza aparece ahora como lo que siempre ha sido, a saber, el más gigantesco proceso político jamás visto, el que ha reunido en una única superpotencia todo lo que debe escapar a las veleidades de la sociedad de «ahí abajo». La afirmación de una naturaleza objetiva situada frente a una cultura es algo completamente diferente a una articulación de humanos y de no humanos. Si los no humanos han de quedar ensamblados en un colectivo, tendrá que ser en el mismo colectivo, y formando parte de las mismas instituciones en las que están integrados los humanos. Bruno Latour (2001).

RESUMO

Aborda-se o laboratório de arte como espaço que possibilita questionar de maneira ampla as relações, contradições e alcance das redes que conectam ciência, natureza, ecologia e paisagem nos lugares contaminados pela modernização. Assim, mediante o agenciamento de um laboratório de paisagem, Landart-Lab (2016-2018), tanto na Foz do Rio Doce em Regência, Estado do Espírito Santo, Brasil, como em alguns circuitos artísticos brasileiros, são descritas as inscrições da paisagem e suas transformações após do crime-catástrofe ocorrido em novembro do ano 2015, pela ruptura duma barragem de rejeito mineiro responsabilidade da empresa Samarco Mineração S.A.

ABSTRACT

Se abordará el laboratorio de arte como espacio que posibilita cuestionar de manera amplia las relaciones, contradicciones y alcance de las redes que conectan ciencia, naturaleza, ecología y paisaje en los lugares contaminados por la modernización. Así, mediante la agencia de un laboratorio de paisaje, Landart-Lab (2016-2018), tanto en la desembocadura del Rio Doce en Regência, Estado de Espírito Santo, Brasil, como en algunos circuitos artísticos brasileiros, son descritas las inscripciones del paisaje y sus transformaciones después del crimen-catástrofe ocurrido en noviembre del año 2015, por la ruptura de una represa de residuo mineral responsabilidad de la empresa Samarco Mineração S.A.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
	Nota sobre os limites da linguagem	15
	Antecedentes	16
	Estabelecendo um campo de ação conjunto	19
	Estabelecendo um lugar de labor	20
	Abordando o lugar do labor	23
2	CAPITULO UM: INSCRIÇÕES DA PAISAGEM MODERNA	34
2.1	O éthos da paisagem moderna nas ciências e nas artes.....	41
2.2	A inscrição da paisagem na modernidade	68
2.3	Processos Laboratoriais e móveis imutáveis na arte moderna.....	77
3	CAPITULO DOIS: Modernização e colonização nas artes, ciências e filosofias.	96
3.1	Aproximações da arte e da filosofia à paisagem na modernidade.	104
3.2	Imagem do mundo na filosofia do século XX.....	115
3.3	Laboratório e práticas artísticas em um campo expandido.....	124
4	CAPITULO TRÊS: LANDART- LAB	149
4.1	Antecedentes para una etología del arte.....	152
4.2	Exposições em ecossistemas institucionais.	160
4.2.1	32ª Bienal de São Paulo: “Incerteza viva”	160
4.2.2	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC SP).....	173
4.2.3	Itaú Cultural.....	175
4.2.4	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).....	178
4.2.5	Instituto Inhotim	179
4.3	Articulações de Regência <i>ex-situ</i>	182
4.3.1	Laboratório de cerâmica da UFES: professora Regina Rodrigues.	196
4.3.2	Museu Mineiro de Belo Horizonte.	198
4.3.3	Arquivo Público do Estado do Espírito Santo	201
4.3.4	Desastre no Vale do Rio Doce.	217
4.3.5	Galeria Arte y Pesquisa (GAP) da UFES	224
4.3.6	Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES	227
4.4	Articulações de Regência <i>in-situ</i>	228

4.4.1	Landart-Lab Regência Setembro y novembro do ano 2016.....	228
4.4.2	Landart-Lab Regência Novembro do ano 2017.....	234
4.4.3	Landart-Lab Regência Abril 2018.	243
4.5	Práticas artísticas, paisagem e modernização.....	252
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	260
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	268

Lista de ilustrações

1.	Ilustração. Site Specific realizado em Yondó, Antioquia.....	17
2.	Ilustração. Site-specific Barrancabermeja.	18
3.	Ilustração. Regência, Distrito de Linhares, Espírito Santo, Brasil.	20
4.	Ilustração. Campo ampliado de investigação.	28
5.	Ilustração. Modelo dos enunciados.....	29
6.	Ilustração. Espaços discursivos	37
7.	Ilustração. Acuerdo Modernista.....	38
8.	Ilustração. L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant	46
9.	Ilustração. Museum of Modern Art, Eagles Department.	53
10.	Ilustração. O grito de Edvard Munch.1893.	57
11.	Ilustração. Gravura de a atividade do sistema vulcânico em Krakatoa.....	58
12.	Ilustração. Deriva natural dos seres vivos.....	65
13.	Ilustração. Paisagem epigenética.	66
14.	Ilustração. Exposição Suiseki em Tokio	70
15.	Ilustração. Pharmacy de Marcel Duchamp.....	71
16.	Ilustração. Vladimir Tatlin Seleção de materiais.	75
17.	Ilustração. Edafocomparador.	79
18.	Ilustração. Green Box de Marcel Duchamp.....	81
19.	Ilustração. American Landscape.....	82
20.	Ilustração. La Boîte-en-valise (Box in a Suitcase)	85
21.	Ilustração. Duelo a garrotazos.	92
22.	Ilustração. MERAP.....	103
23.	Ilustração. La balsa de la Medusa.....	106
24.	Ilustração. Asphalt Rundown	110
25.	Ilustração. The Legend of the Centuries (La légende des siècles) (Rascunho).	112
26.	Ilustração. One and Three Chairs	114
27.	Ilustração. Two Maps I.....	116
28.	Ilustração. Atlas na base do mundo.	117
29.	Ilustração. Étant donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'eclairage	118
30.	Ilustração. Campo expandido das práticas sobre o espaço.	125
31.	Ilustração. Ocupação de Belo Monte: Xingu +23	127
32.	Ilustração. Illegal border crossing between Austria and Czechoslovakia.....	129
33.	Ilustração. METALWORK 1783-1880.....	131
34.	Ilustração. Atlas de Fred Wilson.....	133
35.	Ilustração. A Surd view of an afternoon.....	137
36.	Ilustração. SOLAR SYSTEM ☛ & REST ROMS.....	138
37.	Ilustração. Quasi-infinities and the waning of Space.	140
38.	Ilustração. Simithson Nonsite: Linha de destroços.....	142
39.	Ilustração. The Tropical Naturalist.....	144
40.	Ilustração. Flotsam and Jetsam	147

41. Ilustração. Utah's Great Salt Lake showing Robert Smithson's Spiral Jetty.....	148
42. Ilustração. Museu precario Albinet.	157
43. Ilustração. Rascunhos Landart-Lab.....	159
44. Ilustração. Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza.	164
45. Ilustração. Transbordamento: Mapa universal.	166
46. Ilustração. Detalle de Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal] ...	166
47. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Projeção.	167
48. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Documentos.....	168
49. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Mapa.....	169
50. Ilustração. Casa psicotrópica.	171
51. Ilustração. Laboratório Mycomorph.....	172
52. Ilustração. Pesquisa para Restauero: mutirão agroflorestal.	173
53. Um Tronco para Exu.....	174
54. Ilustração. Integração de Linguagens.	175
55. Ilustração. Desvaneios – Utopias.....	176
56. Ilustração. Momento de fronteira.....	177
57. Ilustração. O quadrado no plano social.	178
58. Ilustração. O quadrado no plano social.	179
59. Ilustração. Instalação. Palm Pavilion.....	179
60. Ilustração. Palm Pavilion Detalle.....	180
61. Ilustração. A Origem da Obra de Arte.	181
62. Ilustração. Detalle A Origem da Obra de Arte.	182
63. Ilustração. Detalhe carta geológica do Rio Doce.....	184
64. Ilustração. Itinerário Teresa da Baviera.....	189
65. Ilustração. Bote no Rio Doce, 1815.....	192
66. Ilustração. Antigo farol de Regência.....	194
67. Ilustração. Novo farol.	194
68. Ilustração. Cúpula antigo faro Regência.	195
69. Ilustração. Pruebas materiales arcillo-limosos laboratorio de cerámica de la UFES.....	197
70. Ilustração. Pruebas materiales arcillo-limosos laboratorio de cerámica de la UFES.....	198
71. Ilustração. Planta geográfica Bahia até ES. Séc. XVIII	198
72. Ilustração. Ilustração. Carta geográfica. Séc. XVIII	199
73. Ilustração. Carta geográfica do Rio Doce. 1800.....	200
74. Ilustração. Caminho de Rio de Janeiro para Vila Rica.	201
75. Ilustração. Demonstração da Capitania do Spirito Santo.	203
76. Ilustração. Mapa 1627.....	204
77. Ilustração. Mapa Rio Doce 1642.....	205
78. Ilustração. Evolução da área mapeada.	206
79. Ilustração. Encerramento Exposição APEES.....	207
80. Ilustração. Carta geográfica 1800.	208
81. Ilustração. Mapa Rio Doce séc. XIX.....	209
82. Ilustração. Paseio de barco no Rio Doce. 1838.	210
83. Ilustração. Desenho Navigation sur le Rio-Doce. 1846.	211
84. Ilustração. Gravura Navigation sur le Rio-doce. 1846.	211
85. ilustração. Provincia do Espírito Santo. 1873.....	213
86. Ilustração. Provs. do Spirito Santo, Rio Doce margem sul. 1882.....	214
87. Ilustração. 74. Ilustração. Provs. do Spirito Santo, Rio Doce caza margem sul. 1882.....	214
88. Ilustração. CEPLAC. Fotografias do Rio Doce e Região Cacaueira. 1981.	215
89. Ilustração. Articulações da paisagem modernizada. 1984.....	216
90. Ilustração. Complexo Mínero-Industrial da Samarco.....	218
91. Ilustração. O Rastro da Destruição.	220
92. Ilustração. Mapa Morfológico da Região de Bento Rodrigues (pós-rompimento).	223
93. Ilustração. Racionalidade tóxica.....	225
94. Ilustração. μ g/kg 90'.....	226
95. Ilustração. Fissuras.....	227

96. Ilustração. Fissuras projeção.	227
97. Ilustração. Ações Observatório Móvel. 2016.	229
98. Inscrições museísticas da paisagem no projeto TAMAR. 2016.	230
99. Ilustração. Evolução da planície costeira.	232
100. Ilustração. Bote no Rio Doce no Projeto Tamar.	233
101. Ilustração. Foz do Rio Doce um ano depois da chegada do Rejeito de Mineiro. 2016.	234
102. Ilustração. Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO del MMA. 2017.	234
103. Ilustração. Participantes Oficina de Planejamento ICMBIO. 2017.	235
104. Ilustração. Reserva Biológica de Comboios.	236
105. Ilustração. Alvos de Conservação. Oficina de Planejamento. 2017.	237
106. Ilustração. Resgate dos Náufragos. 2005.	238
107. Ilustração. Estandarte e retábulo de Regência. 2017.	239
108. Ilustração. Procissão e procura do mastro com a Banda do Congo. 2017.	239
109. Ilustração. Mapas satelitais e topográficos procura e fincada do mastro Regência. 2017.	240
110. Ilustração. Fincada do mastro Regência. 2017.	241
111. Ilustração. Murais da Escola Vila Regência.	242
112. Ilustração. Elementos gerais da paisagem de Regência.	249
113. Ilustração. Exposição inscrições históricas da paisagem de Regência.	250
114. Ilustração. Mapas entrevistas moradores Regência.	251
115. Ilustração. Descubra o Vale do Brasil.	253
116. Ilustração. Monumento à Terceira Internacional, Tatlin.	254
117. Ilustração. Minimalismo em Donald Judd.	256
118. Ilustração. Mala de documentos abandonada em Bento Rodrigues.	260

Lista de Abreviaturas e Siglas

APEES: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

CEART-UDESC: Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

CEPLAC: Comissão Executiva do Plano de Recuperação da Lavoura Cacaueira

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social.

GAP: Galeria Arte y Pesquisa.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICMBIO: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade.

LandArt-Lab: Laboratório de arte e paisagem.

MAC SP: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

MAC-PE: Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco.

MAM: Movimento pela Soberania Popular na Mineração.

MAB: Movimento dos Atingidos por Barragens.

MAM rio: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MMA: Ministério do Meio Ambiente.

MERAP: Metodología de los eventos relacionales para el análisis del paisaje.

MIT ACT: Program in Art, Culture and Technology. Massachusetts Institute of Technology
Cambridge.

TAR: Teoria de Ator-Rede.

UFES: Universidade Federal do Espírito Santo.

Lista de Tabelas

Tabela 1. Árvore de Arvore de antecedentes-problemas-efeitos do Rio Doce articuladas com a o crime-catástrofe.

Tabela 2. Árvore de táticas na paisagem do Rio Doce articuladas com a catástrofe-crime.

1 INTRODUÇÃO

Nota sobre os limites da linguagem

Ao longo da presente Dissertação irão a ser descritas e questionadas as entrelaçadas relações entre a paisagem modernizada, a ecologia e os labores geográficos e artísticos. Desde o modelo que quer ser aqui proposto o ato de questionar é a construção de um caminho que, como foi mencionado por Heidegger, atravessa a linguagem. Esse caminho possibilita também transitar as incertezas que nos impedem apreender e articular as relações com nós mesmos, os outros e o mundo.

Como falante nativo de espanhol num programa de mestrado no Brasil a língua portuguesa se converte de modo inevitável em outro objeto da pesquisa. Existe na correnteza da vida, como se verá ao longo de esta dissertação, uma imagem do mundo que é lúdica, plástica, ligada as formas de vida no coletivo e que se articula, entre outras instâncias, com a gramática. Essa imagem do mundo, o fundo onde o fluxo da linguagem se desloca, possibilita que pensemos da maneira que pensamos: desde essa postura o presente texto também se deslocará entre o português, o espanhol e suas hibridações. A estrutura e os estratos superiores do corpo do texto, como a introdução e as considerações finais, serão apresentados em português, enquanto os capítulos e os níveis mais profundos do texto o serão em espanhol.

Antecedentes

Durante o trabalho de conclusão de curso em minha graduação como artista plástico na *Universidad Nacional de Colombia* e junto com a orientação da artista e professora Rosario Lopez, realizei a investigação *Procesos errantes: Laboratorio de paisaje, mapeo y coremas en Barrancabermeja, Colombia* que abordou práticas artísticas, de arquivo, geográficas e documentais que em seu conjunto configuraram o teste de um laboratório de paisagem encaminhado a diluir as contradições e limites próprios das praticas investigativas nos campos de ação das ciências, as humanidades e as artes na hora de descrever uma paisagem modernizada. Assim, se relacionaram e se articularam junto com as artes campos discursivos e práticos como os da historia, a museologia e a geografia com o proposito de descrever a variedade de coletivos, mediadores e as dinâmicas relacionadas com a exploração petroleira na Colômbia e sua atuação no devir da paisagem da cidade de Barrancabermeja.

Por um lado, se percorreram questões desde o labor concreto do artista e suas táticas para abordar a paisagem modernizada: no caso o desenho, a cerâmica, a gravura, a colagem, o *site-specificity* e o *landart*¹. Por outro lado, se indagou a relação dessas táticas com a matéria prima que era usada para suas realizações e os lugares onde essa matéria era explorada. As idas e vindas dessas investigações, no que em um primeiro momento se encaminhava na produção plástica e visual de referências, traduções e articulações da paisagem com o petróleo como matéria prima, foram-se transformando na conformação de um espaço exploratório onde as práticas artísticas já não se concretavam na realização de um objeto de arte, mas nos processos e os dispositivos pelo quais se podiam descrever inscrever, articular e materializar os acontecimentos.

¹ Os conceitos de *site-specificity* e *landart* foram profundamente conceituados nos campos das artes por pesquisadoras como Miwom Kwon, Tonia Raquejo e Rosalind Krauss. Ver: KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Mennas Barreto. Texto originalmente publicado na revista *October*, 2008, vol. 80, p. 85-110. KRAUSS, Rosalind. **La escultura en el campo expandido**. *La posmodernidad*, 2002, p. 59-74. RAQUEJO, Tonia. **Land art**. Editorial Nerea, 1998.

De tal modo, encaminhou-se a investigação até os lugares onde é realizada a produção e exploração material do petróleo, tentando observar sua relação com as imagens da paisagem que, desde e sobre estes lugares, eram realizadas. Decidiu-se que o recorte dessas pesquisas seria a implantação da modernização petroleira na Colômbia, procurando descrever as articulações instrumentais da narrativa moderna e o que em esta se entende por natureza, técnica e paisagem. Descreveu-se, também, como estas narrativas provocam, em dita implantação, contradições que possibilitam a emergência de corrupção, de injustiça, de alienações e do detrimento dos recursos naturais junto com milhares de ecossistemas.

1. Ilustração. Site Specific realizado em Yondó, Antioquia



Costado Ocidental do Magdalena, frente à refinaria de Ecopetrol.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2013.

Ao precisar descrever, inscrever e articular a diversidade de eventos, coletivos e atores que mediam para conformar as dinâmicas de um território de exploração mineira, tornou-se necessário contrastar as práticas discursivas com práticas de campo: geográficas, documentais e artísticas.

A cidade colombiana de *Barrancabermeja* nas imediações do Rio Magdalena, que limita os departamentos de Antioquia e Santander, epicentro tanto na implantação da modernização petroleira em Colômbia como na geração de sua indústria,

constituiu o local onde se realizou o trabalho de campo. Trabalho que se desdobrou na realização de entrevistas, segundo a metodologia de obtenção de imagens da paisagem proposta pelo urbanista Kevin Lynch, na realização de *site-specifics* e non-sites num modelo similar ao que o artista Robert Smithson desenvolveu nos seus escritos, e, por último, e na elaboração dum proto-arquivo da paisagem de Barrancabermeja (Ilustrações 1 e 2).

2. Ilustração. Site-specific Barrancabermeja.



Fotogravura em metal impresso com uma mistura de tinta de gravura e petróleo do poço CBE -652. 25 cm x 35 cm. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2013

A observação da variedade de processos que tem acontecido na paisagem de Barrancabermeja permitiu-me descrever as transformações e traduções pelas quais é materializada uma entidade, como o petróleo, na paisagem através de sua articulação em inscrições (signos, mapas, documentos, arquivos, desenhos, etc.) e todas as redes que as conectam.

Labores discursivos e de campo foram propostos através da concreção de um protolaboratório de paisagem que possibilitou vincular a rede de coletivos mediadores *in*

situ com mapeamentos, coremas² (uma das variadas formas de inscrição do paisagem na geografia contemporânea), práticas de *site-specificity*, e arquivo.

Precisamente, ao justapor uma pesquisa de eventos focais, como a descrição da agencia de coletivos humanos e não humanos no “Magdalena médio”, com realizações sobre (*in situ*) e desde (*ex situ*) o lugar onde estas aconteceram possibilitou-se abarcar de maneira multiescalar e ampla o devir da paisagem e o contexto de Barrancabermeja.

Articularam-se, desse modo, práticas investigativas que abordavam a paisagem, além das inscrições visuais clássicas, como as cartografias e os mapas: A descrição e observância de outras formas de articulação da paisagem como são as metáforas políticas e públicas, os coremas e as realizações de *site-specificity* e *non-site*.

Estabelecendo um campo de ação conjunto

Partindo desses antecedentes, a presente pesquisa procura atualizar as questões desde e sobre o campo de ação que emerge e se amplia quando coletivos de artistas, cientistas e filósofos situam seu labor conjunto nos ecossistemas e paisagens contaminados pela modernização. Este campo ampliado de labor conjunto, discursivo e prático, possibilita a agencia de dispositivos, procedimentos e metodologias chamadas de experimentais e que por ser o lugar onde se localizam esses labores tomam aqui o sentido de um laboratório.

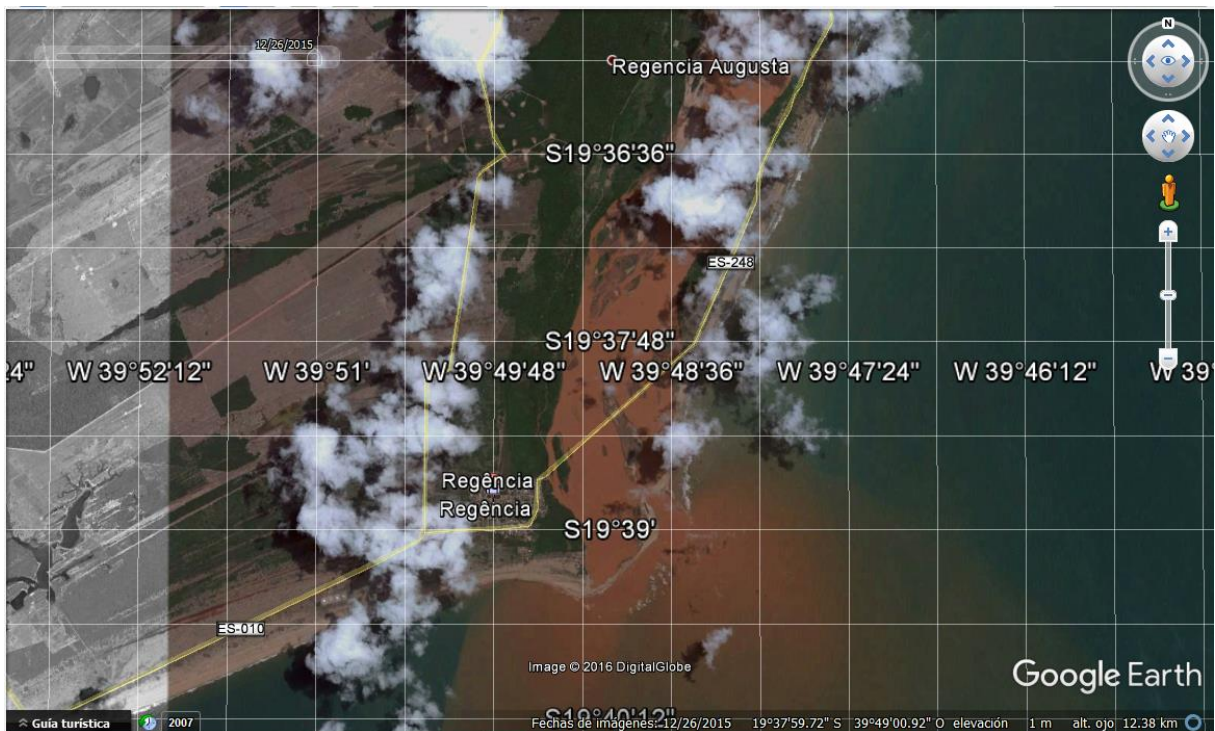
O laboratório, entendido como o lugar do labor, e percorrido se focando na rede de referencias, dispositivos, inscrições e traduções que o possibilitam e que emergiram no final do século XVII junto com as ciências naturais, trazendo consigo, como se verá ao longo desta dissertação, a historicidade da narrativa moderna. Durante o século XX este lugar do labor transitou às ciências humanas, como a linguística, a antropologia, a geografia e a sociologia e recentemente, no século XXI, se deslocou às artes plásticas e visuais, influenciando nos seus discursos, produções e práticas.

² Corema é um termo da geografia contemporânea que consiste em modelos gráficos que fazem referencia às estruturas fundamentais da organização do espaço (SANTAMARÍA, 1998, p.38).

É nas práticas artísticas onde vão ser focadas as descrições do espaço do laboratório, já que o laboratório, como é abordado em vários dos escritos realizados pelo filósofo, sociólogo e seguidor dos estudos da ciência Bruno Latour, proporciona um referente, neste caso para as artes, que permite abordar desde a interdisciplinaridade espaços complexos como os ecossistemas e as paisagens e, como acontece na problemática que vai ser abordada aqui, eventos como sua contaminação e destruição.

Estabelecendo um lugar de labor

3 Ilustração. Regência, Distrito de Linhares, Espírito Santo, Brasil.



Fonte: GOOGLE. Google Earth. 7.1.8.3036 (32-bit). 2017. Acesso em: 04/05/2017.

Em cinco de novembro do ano 2015 o Rio Doce (Ilustração 3), importante fonte hídrica da região sudeste do Brasil que atravessa os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, foi gravemente afetado pela ruptura de uma barragem de resíduos de minério localizada no subdistrito de Bento Rodriguez que fica a 35 quilômetros do município de Mariana, em Minas Gerais e a mais de 600 quilômetros da foz do rio em Regência, Espírito Santo. Esta barragem era responsabilidade da Samarco Mineração S.A, empreendimento conjunto entre a empresa brasileira Vale S.A. e a

anglo-australiana BHP Billiton. Este crime-catástrofe, de extensão nacional, destruiu o ecossistema jusante, afetou tanto a seus coletivos co-dependentes (humanos e não humanos), como também à paisagem e às relações e articulações que dela são feitas.

O surgimento de empresas como a Samarco Mineração S.A se deve à imposição de políticas extrativistas que, como mencionam escritores como Margarita Serge (2005), Fredric Jameson (2004) e Heidegger (1977) estão relacionadas profundamente com a narrativa moderna e as imagens que esta propõe do mundo e da paisagem. Políticas que na sua vez são atravessadas pela forma em que o Estado e os entes do poder levam à efetivação desta narrativa: a modernização.

Uma ampla variedade de escritores como Heidegger, Foucault, Ilya Prigogine, Michael Serres e Bruno Latour tem apontado que a narrativa moderna traz e reproduz uma solução, um contrato, que realiza uma separação entre os sujeitos e os objetos, o corpo e a mente, as palavras e o mundo, a sociedade e a natureza, etc. O que possibilita, com mediação da técnica, demarcar ações meramente instrumentais e extrativas sobre os ecossistemas e as paisagens. Permitindo, como tem apresentado Walter Mignolo em seus estudos de-coloniais (2003), que as faces ocultas dessa solução moderna, o colonialismo e o imperialismo, facilitem a emergência de desastres como o que atingiu ao Rio Doce.

Desse modo a presente pesquisa se interessa em questionar e descrever, desde o campo discursivo das artes, as circunstâncias em que as redes de referências, inscrições e traduções da paisagem, como as pinturas, desenhos, mapas, fotografias, planos, etc., se articulam ou concretizam com os ecossistemas e suas paisagens. Como também descrever como essas concreções da paisagem foram influenciadas pela solução moderna, seus dualismos, oposições, contradições, práticas e fundamentos.

Coincidente a tão pretenciosa labor, a arte, lugar de labores pretenciosas, aparece como uma possível ressalva metodológica já que, como tem mencionado vários escritores e artistas entre os que se encontram Luis Camnitzer (2007) e Vilém Flusser (2007), a arte possibilita a apreensão de conhecimento. Sem esquecer que a Arte também traz consigo essa solução moderna que intenta separar a arte da vida, ao artista da coletividade e à prática do lugar de sua realização (BREA, 2003).

Existe na bibliografia acadêmica um acervo importante de labores investigativos que abordam este tipo de pesquisa e nos anos recentes tem se acelerado sua difusão e reprodução. Esses labores serão aqui chamados de práticas de laboratório e guardam uma relação de familiaridade com o que Bruno Latour entende como “centros de calculo” que, como se abordará na frente, possibilitam a articulação da paisagem no lugar (*in situ*) e na distancia (*ex situ*).

Desde outro lugar de proposições, o escritório, na literatura às vezes hegemônica sobre a arte contemporânea, investigadores como Claire Bishop, Miwon Kwon, Rosalind Krauss, Hal Foster, Nicolas Bourriaud tem refletido sobre essa ampla variedade de práticas artísticas que se desdobram como projetos investigativos de caráter coletivo, colaborativo, participativo ou interdisciplinar. Paralelamente e fora grandes dos centros de produção de discurso Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Walter Mignolo, Reinaldo Ladagga, Jorge Menna Barreto, Ricardo Basbaum, José Luiz Kinceler, Luiz Camnitzer e José Luis Brea tem produzido uma influente bibliografia destes assuntos.

Na historiografia da arte moderna e atual, podem ser descritas práticas artísticas que procedem em e desde a paisagem conformando uma ampla coletividade de artistas e escritores interessados em propor tanto uma criticidade na realização e produção de práticas artísticas que abordam a paisagem como também uma reflexão crítica ao redor das instituições, discursos e imposições que estas práticas trazem consigo.

No principio do século passado e durante a avançada das vanguardas artísticas Vladimir Tatlin e Marcel Duchamp, como es señalado en el libro colaborativo de Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Hal Foster, *Art since 1900*, levaram suas realizações ao questionamento desses problemas ao pensar o estado da produção artística e sua relação com a vida, a indústria e a estética (FOSTER et al, 2004). Essas produções influíram significativamente artistas da pós-guerra como Piero Manzoni, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, e Robert Smithson. Práticas que também podem se vincular com produções do século XXI como as de Mark Dion, Thomas Hirschhorn, Fred Wilson, Victor Grippo, Ursula Biemann, Paulo Tavares, Ruth Ewan, Rikke Luther, entre outros.

No entanto, ainda que na maior parte da produção destes coletivos de artistas se enfatiza no experimental de suas práticas não é prudente considerá-las *a priori* como

práticas laboratoriais. Se apresentam, assim, varias questões ou caminhos por percorrer: O que é o que faz que uma prática artística possa ser considerada de laboratorial? Que constitui um laboratório de arte? Possibilita o laboratório a justaposição das práticas artísticas e científicas e o tratamento de suas contradições? Permite o laboratório de arte, ou de paisagem, abordar amplamente um lugar contaminado pela narrativa moderna e seu comissionamento, a modernização? Estas questões emergem ao considerar amplamente os coletivos e agentes que se envolvem nas práticas que vinculam arte, filosofia, ciência e paisagem.

Abordando o lugar do labor

Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima. (BREA, 2003, p.120.)

Nas cidades e populações atuais são comuns as políticas económicas baseadas no consumismo, que junto com as faces ocultas da modernidade, como o imperialismo e o colonialismo, geram desigualdade, pobreza, fome, alienação e violência (MIGNOLO, 2003, p.20-23). Além disso, a dependência da parte maioritária da indústria em formas de produção e exploração não sustentáveis e o desinteresse destas pela elaboração de meios de produção de menor impacto, o excesso de material residual e a carência, por parte do Estado, de políticas rigorosas de reciclagem, reutilização e baixo impacto ambiental, resultam no detrimento dos recursos naturais e de milhares de ecossistemas.

A instrumentalização da natureza, que a narrativa moderna opõe aos conceitos de sociedade e cultura, parece ser uns dos requisitos para participar da indústria no capitalismo tardio, aliás, da modernização. Além disso, o que é entendido por lógica cultural do capitalismo tardio é uma conceptualização que Jameson (2004) usa para dar sentido a essa narrativa que é a modernidade. Por outro lado, o sentido que a *Société Anonyme* a entende essa narrativa seria, no entanto, uma lógica (in) cultural,

pois como menciona o coletivo do qual era partícipe o crítico e teórico José Luis Brea no seu manifesto *Redefinición de las prácticas artísticas* s.21 (LSA47):

“Describir a las actuales como «sociedades del conocimiento» - o todavía peor, como «sociedades del capitalismo cultural»- parece olvidar hasta qué punto su constitución se realiza, precisamente, sobre la consagración exaltada de la estulticia, de la ignorancia. Asumamos no obstante que cualesquiera de esas figuras no son más que un grado de las otras -quizás su grado cero. Y admitamos en consecuencia denominar a las nuestras «sociedades del conocimiento» o del «capitalismo cultural» -pero siempre bajo la observancia rigurosa de esa cláusula cuantitativa, gradualizada, y precisamente hacia lo más bajo. Queremos decir: siempre que pueda entenderse que como tales sociedades del conocimiento las contemporáneas podrían de hecho caracterizarse, con el mayor de los aciertos, como «sociedades del (escasísimo) conocimiento» o incluso como «sociedades del capitalismo (in)cultural...»”. (BREA, 2003, 121)

Essa lógica, agora (in) cultural, possibilita a emergência dum mercado de arte que demanda ao artista a produção de objetos de consumo e coleção que procuram legitimar o poder aquisitivo e discursivo duma elite que, junto às instituições artísticas hegemónicas, incentiva a desigualdade. As consequências: práticas artísticas distantes das comunidades, geração de material residual que não é reintroduzido na cadeia produtiva, a crescente demanda de matéria prima numa indústria de materiais para artistas, ofícios supremamente contaminantes (como a fotografia análoga, a serigrafia e a gravura) e algumas produções artísticas se desenvolvendo num “*high tech*” que lembra um acarelismo academicista já superado (BREA, 2002, p.5.).

Participar desde a academia com modelos inovadores de práticas investigativas e artísticas, como também de transformações conceituais que ampliem o modo como são articulados os coletivos, as comunidades, as paisagens e os ecossistemas torna-se uma prioridade. Portanto, mediante a descrição, questionamento e proposição de redes que vinculem os organismos, os coletivos, seu ambiente e sua paisagem a presente dissertação procura se adaptar e como uma célula-tronco se introduzir, de maneira rizomática à paisagem na procura da sua conservação e recuperação. Além disso, este projeto pode ser entendido como um organismo vivo na procura, recriação e reprodução de suas formas de operar; Buscando vincular a

arte com a vida e a produção com o ambiente. Duma maneira similar as produções de Úrsula Biemann, Ricardo Basbaum ou Jorge Menna Barreto este projeto se propôs gerar relações profundas entre os coletivos e a paisagem e, como uma sutura, ligar as partes afastadas e produzir um tecido que as conecte. Conexão possível, como se desenvolverá adiante, pelo deslocamento de um Laboratório de paisagem (Landart-Lab).

Ocupando o laboratório

Evitando naufragar nestas complexas problemáticas e em procura duma salvaguarda-metodológica se estabelece como metodologia uma “balsa-tática” que permite abordar e percorrer os ecossistemas, paisagens e campos de ação aqui tratados. Balsa-tática que se concretiza no agenciamento de um laboratório de paisagem e que para distingui-lo do laboratório como o objeto de estudo é aqui chamado de Landart-Lab. Se enfatiza que um dos objetivos desta dissertação é propor uma metodologia, uma postura, acorde aos problemas aqui apresentados. Este Landart-Lab percorreu assim campos discursivos e práticos relacionados com a paisagem buscando questionar à historicidade modernizadora que estes conceitos trazem consigo. Também é importante ressaltar que os textos de Bruno Latour serão usados nesta dissertação como um leme que guiará as posturas, proposições e metodologias aqui abordadas.

Em um primer momento percorreram-se e descreveram-se alguns dos campos discursivos e práticos nos que os artistas, a historiografia e a teoria da arte moderna e atual tem abordado os conceitos relacionados com a paisagem, o experimental e o laboratorial, como também dos acontecimentos onde esses conceitos estabelecem uma criticidade.

Portanto, se problematizaram aqui dois espaços, umas práticas e um evento. Um dos espaços abordados é a paisagem, entendida como uma realidade ecológica; o outro espaço o laboratório, composto, ao mesmo tempo, de campos discursivos e práticos e os dispositivos que este estabelece; As práticas a problematizar são as de inscrição da paisagem (os mapeamentos, a cartografia, a coremática, o *site-specific*, o *non site*, etc.); O evento a problematizar é a modernização e sua contaminação da paisagem. Como estratégia programática o Landart-Lab agenciou deslocamentos,

inscrições e ações concretando um acervo que possibilitou, em momento posterior, a descrição e proposição *in situ* no Rio Doce.

O lugar (*site*) concreto onde o Landart-Lab desdobrou suas práticas foi Regência, município em Linhares na foz do Rio Doce. A escolha deste local coincidiu com necessidade de propor ações conjuntas que possibilitem a restituição e proteção dos direitos humanos e não humanos afetados pelo crime-desastre da Samarco Mineração S.A nessa região. No entanto o Landart-Lab também descreveu itinerâncias pelos circuitos e instituições artísticas procurando mediante a descrição destas ver o alcance de suas redes (práticas e discursivas) ate Regência.

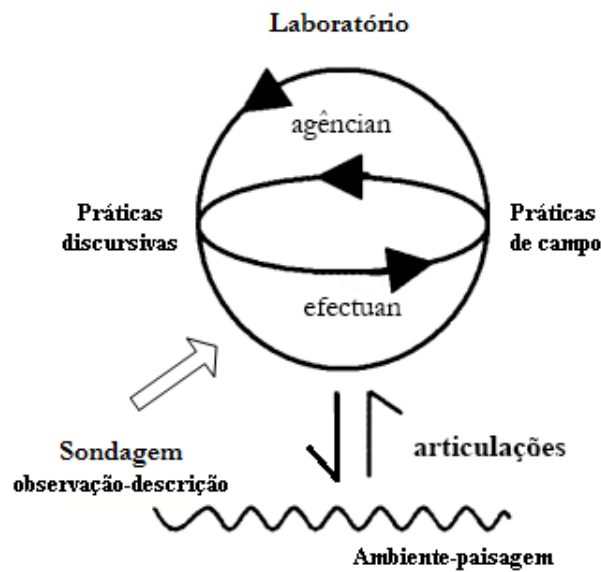
De tal modo, o Landart-Lab descreveu e propôs atividades que articulam tanto algumas praticas artísticas laboratoriais observadas nos circuitos artísticos brasileiros, imagens históricas e geográficas obtidas do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES) e dos arquivos e bibliotecas locais, como imagens da paisagem que os habitantes de Regência constroem; visando articular uma escala ampliada donde se descrevem as articulações da paisagem modernizada como aquelas que abordam a paisagem numa escala local: Regência. Estas imagens conformaram uma rede que se vinculou com entrevistas (Segundo o modelo de Kevin Lynch de obtenções da imagem da paisagem).

Assim a presente dissertação visa abordar a paisagem, sua imagem e transformações na foz do Rio Doce em Regência, Estado do Espírito Santo, Brasil mediante o estudo do laboratório como espaço que permite percorrer os campos discursivos e práticos da ciência e a arte e abordar de maneira ampla as relações e contradições entre as noções de arte, ciência, natureza, técnica, ambiente e paisagem nos lugares contaminados pela narrativa moderna; Propondo um laboratório de paisagem (Landart-Lab) que procura articular e descrever, de maneira coletiva, exploratória e experimental, as transformações da imagem da paisagem após do crime-catástrofe. Tudo isso se torna mais claro quando um dos últimos mandatos do Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas é investigar sobre a questão das obrigações de direitos humanos relacionadas ao desfrute de um ambiente seguro, limpo, saudável e sustentável (KNOX, 2014).

Programa – metodologia

Em procura de alcançar os objetivos propostos o projeto visou um programa que agenciou processos de caráter laboratorial conformados por desdobramentos na vez teóricos e práticos. Desta maneira o programa consistiu na articulação de atividades discursivas (como a revisão bibliográfica) e de campo (como a aplicação de entrevistas e a realização de mapeamentos). Programa que, de maneira análoga à de um organismo vivo em seu constante ajuste ao ambiente, seguiu um processo adaptativo e mutável (Ilustração 4). Buscando um acoplamento estrutural (adaptação) assumiu a flexibilidade como uma de suas características, com a possibilidade de mudar suas estruturas em prol da adaptação, sempre sem perder sua identidade (proposito) como organismo: abordar de maneira ampla as relações e contradições entre as noções de arte, ciência, natureza, técnica, ambiente e paisagem nos lugares contaminados pela narrativa moderna para observar, descrever e percorrer os eventos e lugares que se vinculam à contaminação da paisagem da foz do Rio Doce em Regência.

4. Ilustração. Campo ampliado de investigação.



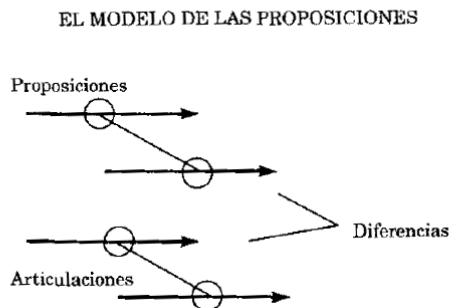
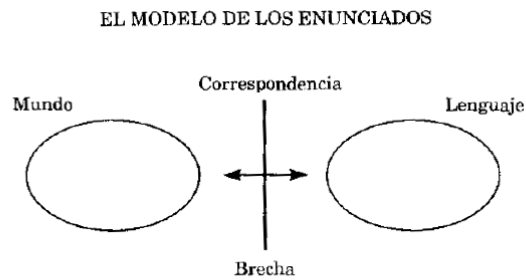
Fonte: Imagem própria baseada na descrição das relações sociais dos organismos autopoieticos³ em Maturana e Varela (2017). Ver: (MATURANA; VARELA, 2003 a, p.121.).

Primeira fase: práticas discursivas.

Similar ao raciocínio abduzitivo do filósofo e semiólogo Charles Sanders Peirce e vinculável à conceptualização, do crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud, do artista como um semionauta que produz caminhos originais entre os signos (BOURRIAUD, 2009, p.14) o modelo das proposições de Bruno Latour se apresenta como o mais acorde para hilar o tecido argumentativo sem cair no tradicional modelo dos enunciados que tenta estabelecer uma correspondência entre a brecha, ao mesmo tempo incomensurável e inexistente entre o mundo e a linguagem (LATOUR, 2001, p.171). No modelo das proposições de Latour (Ilustração 5) a construção de sentido consiste já não na correspondência entre o mundo e a linguagem, mas, na análise de possibilidade de articulação de uma ou varias proposições, como também, das constantes idas, voltas e câmbios pelos quais uma entidade passa ao referenciar campos discursivos, práticos ou concretos. (LATOUR, loc cit.).

³ El neologismo autopoiesis es usado por los biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela para describir la organización de los seres vivos en su entorno. Estos entienden la autopoiesis como la condición de existencia de los seres vivos en relación a su continua autoproducción y su acoplamiento estructural con los ambientes. Acoplamiento que se da en relación a una apertura del organismo, unos límites blandos. (MATURANA; VARELA, 2003a, p.28.).

5 Ilustração. Modelo dos enunciados.



Fonte: LATOUR, 2001, p.171

Peirce compreendia a abdução como algo mais que um silogismo. Abdução era para ele uma das três formas de raciocínio, junto à dedução e a indução (PEIRCE, 1974). O raciocínio abduutivo pode ser considerado um “raciocínio de detective” ao relacionar diversos indícios dentro de uma hipótese explicativa válida (UMIKER-SEBOK, 1989); Peirce propõe a abdução como modelo lógico onde o enunciado principal é considerado certo enquanto o enunciado secundário é só provável, por este motivo a conclusão na qual pode se chegar tem o mesmo grau de probabilidade que o enunciado secundário; sem basear as descrições em relações de causalidade, como no raciocínio indutivo, ou de fundamento, como no raciocínio dedutivo.

Desse modo, segundo um modelo abduutivo e proposicional, se fez uma sondagem na qual se observou e se descreveu a conformação do laboratório de arte enquanto espaço que possibilita a articulação de uma paisagem contaminada pela modernização. O que possibilitou apreender a emergência de um tipo de práticas nas artes plásticas dos séculos XX e XXI consideradas como laboratoriais: com características operativas que permitem referenciar, traduzir e articular uma paisagem através de mapas, fotografias, cadernos de artista, esquemas, etc. Considerando,

igualmente, o labor artístico na paisagem em relação ao proceder da ciência e o que nesta se entende por inscrição.

A investigação desenvolvida se desdobrou, dessa maneira, configurando um campo ampliado onde o pesquisador fez sondagem (observação e descrição) das articulações do ambiente e a paisagem que o laboratório, por meio de seu trânsito entre práticas de campos e discursivas, possibilita (Ilustração 4.).

Paralelamente, essas reflexões são vinculadas a uma descrição de caráter exploratório das práticas artísticas que abordam a paisagem no século XX e XXI desde conceitos da ecologia como ambiente, ecossistema, organismo, autopoiesis, comunidade e éthos, visando articula-os à reflexão teórica sobre a “imagem do mundo” ou a “natureza” de três correntes críticas que influíram significativamente nas produções artísticas desses séculos: a filosofia da linguagem do “segundo” Ludwig Wittgenstein, a ontologia filosófica de Martin Heidegger e a filosofia histórico crítica de Michel Foucault.

Para tal fim se fez uma descrição das práticas artísticas enquanto coletivos de organismos (realizações, produções e objetos artísticos) sobre a paisagem (ambiente) que conformam um tipo de ecologia (arte) e que permite diluir algumas das problemáticas que plantea o pensamento moderno; Problemáticas como o dualismo ontológico y sua incapacidade para enfrentar as incertezas. Escolheram-se estas posturas ecológicas e filosóficas ao entender a diluição da especificidade das disciplinas, quer dizer, o caráter interdisciplinar do conhecimento: a conformação de campos ampliados de investigação.

Segunda fase: práticas de campo

Com o fim descrever o alcance das redes modernizadoras nas articulações da paisagem de Regência após do crime-catástrofe da Samarco Mineração S.A. no Rio Doce foram realizados durante os dois anos (2016-2018) tanto acompanhamentos *in situ* com as comunidades e os coletivos que ali habitam (Conversas, entrevistas, caminhadas e documentações) como *ex situ* (Visitações a coleções e exposições cartográficas e artísticas)

Ações concretas

Ex situ: Foram descritas as práticas artísticas em exposições atuais (2016-2018) que vinculam a paisagem e os ecossistemas com suas produções, principalmente aquelas que desenvolvem uma metodologia considerada de laboratorial. Desse modo foram abordadas algumas práticas observadas *in situ* em ambientes principalmente institucionais, no entanto, foram também descritas algumas práticas que se inscrevem em ambientes alternativos: realizações em exposições Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC SP), Itaú Cultural de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a 32ª Bienal de São Paulo: “Incerteza viva”, o Instituto Inhotim, a Galeria Arte y Pesquisa (GAP) da UFES e a Galeria de Arte Espaço Universitário também da UFES. Do mesmo modo foram descritas as articulações da paisagem em espaços institucionais como o Laboratório de Cerâmica da UFES e as exposições e coleções cartográficas do Museu Mineiro, o Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES) y a Biblioteca do Projeto TAMAR em Regência. Na abordagem realizada em estas coleções e práticas artísticas não se aprofundou muito em cada realização individualmente, mas em estas enquanto coletivo, focando-se na sua agencia e alcance: descrevendo-as como coletivos em ecossistemas culturais.

In situ: foi realizado um acompanhamento, durante esses dois anos, da comunidade e os coletivos de Regência após o crime-catástrofe da Samarco Mineração S.A. sobre o Rio Doce. Acompanhamento no qual se realizaram entrevistas, caminhadas, e de desenhos da paisagem similares aos desenvolvidos pelo urbanista e sociólogo estadunidense Kevin Lynch (Ver Apêndices).

Em seu livro *Image of the City*, Lynch propõe instrumentos para a descrição das dinâmicas que operam na construção da imagem que os habitantes têm da sua cidade. Esses instrumentos têm por atividades caminhadas pela cidade junto com a observação de sendas, nodos, sectores, limites e pontos de referencia, como também entrevistas realizadas a seus habitantes. Entrevistas que constam da petição ao entrevistado que desenhe um mapa do seu território e fale dos aspectos que acha importantes neste para os percursos que realizam as pessoas cotidianamente como também para os novos visitantes. Depois de aplicar esse instrumento em grandes cidades dos Estados Unidos Lynch aponta a que entre mais

difícil seja percorrer a cidade mais difícil é para seus habitantes descreve-la ou desenha-la: criar uma “*imaginabilidad*” (LYNCH,1998, p.196.).

A descrição e relação desses instrumentos foi feita em referencia à *Metodologia de los eventos relacionales para el analise del paisaje* (MERAP) da professora e geografa colombiana Susana Barrera Lobatón. Na MERAP é descrita a “realidade ecológica” desde uma aproximação multiescalar. A análise da realidade ecológica, para Susana Barrera, não só depende da lente epistemológica ou metodológica usada como também dos interesses e interrogantes que tem dessa realidade as pessoas que a habitam (LOBATÓN; HERNÁNDEZ, 2014, p.37.). A aproximação multiescalar é proposta ao entender que uma paisagem é atravessada por dinâmicas locais, regionais e globais como também de aspectos de contiguidade e conectividade (Ibidem, 2014, p.35-40.).

Posteriormente foi feito um limitado⁴ estado da arte das inscrições (imagens, planos, mapas, esquemas, fotografias e desenhos) da paisagem de Regência, na foz do Rio Doce, baseando-se em descrições e inscrições geográficas, cartográficas e historiográficas de paisagem tomadas tanto do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo como da exposição Desafio Cartográfico do Novo: Cartografar, pintar e desenhar Minas Gerais, sucedida no Museu Mineiro de Belo Horizonte entre junho e setembro de 2017.

Por ultimo são descritas e comentadas algumas oficinas coletivas dos planos de ordenamento da Reserva Biológica de Comboios, como uma pequena exposição cartográfica feita com as pessoas de Regência que possibilitaram referenciar algumas relações da comunidade com a paisagem para além dos instrumentos mencionados. Como também algumas práticas artísticas feitas ao redor do crime-catástrofe tanto por artistas e pessoas da comunidade, como por membros externos.

⁴ Limitações relacionadas com tempos institucionais que oferece um curso de Mestrado no Brasil, como também, com a natureza mesma da pesquisa na qual o recorte, ao ser de caráter espacial, estabelece limites ao campo de estudo: a Foz do Rio Doce.

Os modelos

A descrição tanto das inscrições como das praticas artísticas “laboratoriais” que abordam a paisagem serão relacionadas com o modelo proposicional de Bruno Latour que também se desenvolve no que ele chama a Teoria de Ator-Red (TAR)⁵; Aproximando, na sua vez, esse modelo com praticas investigativas no que Hal Foster no seu livro *El retorno de lo real* problematiza como “Ciencias de la alteridad” (FOSTER, 2001, p.186) e Foucault em seu texto, *Espacios diferentes*, entende por heterotopología: a descrição dos espaços diversos (FOUCAULT, 1994, 34).

⁵ Conhecida como ANT (por suas siglas em ingles: Actor-Network Theory), é uma perspectiva no campo dos estudos sociais que emerge no final do século XX no qual Latour e outros escritores como Susan Leigh Star e Michel Callon propõem nos seus estudos sobre a Ciência. É um modelo amplo onde humanos e não humanos são articulados simetricamente nos mesmos coletivos de atuação dissolvendo a oposição sujeito-objeto (LATOURE, 2008, p.113).

2 CAPITULO UM: INSCRIÇÕES DA PAISAGEM MODERNA

No hay nada que el hombre pueda realmente dominar: todo resulta o demasiado grande o demasiado pequeño para él, o demasiado confuso o abigarrado por capas superpuestas que encubren a su mirada lo que querría observar. Sin embargo, una cosa y sólo una se domina de un solo vistazo: una hoja de papel extendida en una mesa o pegada sobre un muro. La historia de las ciencias y las técnicas es en gran parte la historia de los trucos que permiten plasmar el mundo en esa superficie de papel. Ahora sí, la mente lo domina y lo ve. Nada puede ser escondido, ni velado ni disimulado. (LATOIR, Bruno; WOOLGAR, Steve, *apud* SERJE, 1988, p.14).

Al cuestionar desde la descripción de prácticas artísticas y laboratoriales sucesos como la contaminación del Rio Doce y su impacto en las articulaciones que son hechas en la imagen del paisaje de Regência se hace necesario establecer un punto de partida que permita describir ampliamente estos eventos. El punto de partida que en la presente descripción se establece es el mismo que desde los centros hegemónicos de conocimiento se impulsó durante muchas décadas y que ha sido ampliamente discutido en las artes con el término de modernidad. Modernidad que acá será entendida como la narrativa que impulsa la implementación de un acuerdo que busca separar la sociedad, la naturaleza y la mente en ámbitos separados e irreconciliables; llevando a cabo por su puesta en práctica, la modernización. Se parte así de un lugar donde el poder del discurso moderno ha extendido sus colonizadoras redes para ver hasta qué punto estas redes alcanzan el paisaje del Rio Doce en Regência. Entendiendo que la modernización y la colonización, en su actuar para con la periferia, son indistinguibles (MIGNOLO, 2011, p.13).

A la situación histórica de la modernidad se la puede alcanzar por una variedad de actos que pueden ser entendidos, como lo hace Jameson, como procesos de modernización donde, con el soporte del colonialismo, se imponen sistemas de control a través del ordenamiento, la separación y la taxidermia de la naturaleza, la cultura o la sociedad (JAMESON, 2004, p.89). La espacialidad que posibilita ese control se da a partir de una mutua relación de centro-dominador y periferia-dominada de una manera similar a como se articulan imperio-colonia y modernidad-

modernización. Entendiendo a su vez a la modernización como un proceso sobre los lugares, como el paisaje, en el devenir del tiempo.

Prácticas disciplinarias como la cartografía han articulado desde su emergencia la relación centro-periferia en la cual el cartógrafo desde la distancia (*ex-situ*) domina con la vista lo que le resultaría imposible en el lugar en sí (*in-situ*). Para Latour los “Centros de cálculo”, estos espacios donde se e-laboran las inscripciones del paisaje, toman ventaja de lo inscrito, de lo calculable, de lo medible, de lo comparable y lo yuxtapuesto para así poder dominar un lugar otro. Lo que permite ejercer la dominación donde “La pérdida considerable de cada inscripción aislada en relación con lo que representa se ve cien veces recompensada por la plusvalía de informaciones que le otorga su compatibilidad con las otras inscripciones”. (LATOURE, 1999, p.16). De modo tal que la separación entre centro y periferia se encuentra ligada por la red que posibilita la contigüidad entre dos lugares distantes, la conéctica, que:

(...) que une ese lugar con todos los demás, por la intromisión de expediciones, viajes, coloquios, academias, por la mediación de las vías comerciales trazadas a fuego y sangre, y de las puras matemáticas que permiten ensayar varios sistemas de proyección, y por mediación también de los grabadores e impresores. (Ibíd. p.14.).

La coherencia y compatibilidad, las reducciones y ampliaciones, en fin, la conformación de esas redes que ligan las palabras y las cosas a través de inscripciones, como son los mapas, los dibujos, los planos, los esquemas, las fotografías, etc., permiten una movilidad de las relaciones de lo que dominan y una inmutabilidad de lo que transportan, siendo así “móviles inmutables” que, como los dispositivos del laboratorio, dislocan las propiedades de los fenómenos y las redistribuyen en el espacio y el tiempo llevando hacia el centro de poder su dominio y la posibilidad de controlar desde la distancia (LATOURE, 1999, p.26).

Sin olvidar lo que señala Hal Foster como una de las fallas del artista contemporáneo que se piensa como etnógrafo y que tiene que ver con el supuesto de que el sitio siempre está en otra parte, en el campo del otro:

(...) -en el modelo del productor, con el otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural-, y de

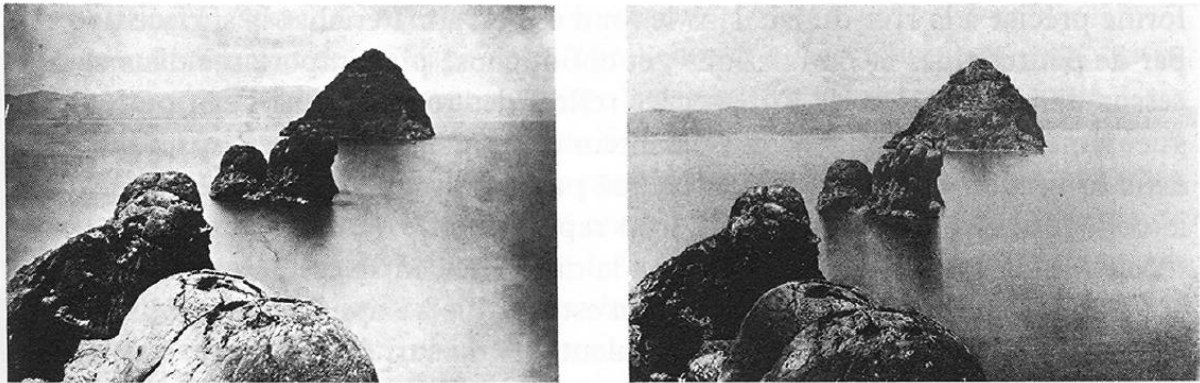
que esta otra parte, este fuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos subvertirá la cultura dominante (FOSTER, 2001, p.177).

La profesora, crítica y teórica del arte Rosalind Krauss hace hincapié en las relaciones entre el centro y la periferia y diversas las maneras de referenciar el mundo en el arte al analizar las diferencias operativas de dos imágenes del mismo paisaje realizadas en técnicas distintas como son la fotografía y la litografía (Ilustração 6). Señalando que las diferencias entre estas dos imágenes no se encuentran en el talento o la inspiración de sus realizadores sino que radica en “(...) ámbitos culturales distintos, [que] presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten dos tipos distintos de conocimiento”, en “ámbitos discursivos diferentes” (KRAUSS, 2002, p.41).

Precisamente, cada una de estas imágenes fue realizada respondiendo a unas necesidades específicas. En el caso de la fotografía su autor, Timothy O'Sullivan, la realizó en 1868 partiendo de los códigos de la fotografía del paisaje del siglo XIX exigidas por la historia del arte imponiendo una suerte de estetización. Por otro lado la fotolitografía se encuentra en la necesidad de su publicación, en 1878, por parte de Clarence King, en un libro de Geología sistemática: *Systematic Geology* (Ilustração 6). Acá todos los rasgos de la estetización por parte de O'Sullivan son retirados en favor de una fidelidad de los elementos registrados. Su referencia no parte ya de la estetización del mundo sino más bien de su banalización (Ibídem).

Se presenta entonces otro agente en la relación de centro-periferia que es el de la inscripción, o como se verá más adelante, la referencia circulante. Cuyo fin no es el de simplemente corroborar información científica sino también, como es señalado por Rosalind Krauss, el de perpetuar la tradición del paisaje apoyando las políticas de conquista, explotación y colonización por parte de los Estados (Ibíd. P.56).

6 Ilustração. Espaços discursivos



Esquerda. Litografia Timothy O'Sullivan, Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada, 1868. Direita. Fotolitografia basada en Tufa Domes, de Timothy O'Sullivan, 1875. Em: KRAUSS, Rosalind. Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos. Ed. Gustavo Gili. 2002.

La observación y la descripción de las inscripciones permiten articular las tácticas modernas que han sido llevadas a cabo desde los centros hacia la periferia para poder dominarla desde la distancia. Además de facilitar la observancia del alcance de la periferia hacia el centro pues el movimiento se da en un sentido duplo si se entiende que desde la periferia también se desarrollan agencias que alcanzaran y transforman de algún modo al centro. La modernidad se presenta entonces como un agente desde la distancia a través de su puesta en marcha, la modernización. Modernidad, que como se verá, no puede ser articulada en una época histórica, en una ruptura de una tradición o en una simple periodización.

Entendida como la narración de una situación, la modernidad deja de ser leída como una época y pasa a ser entendida, como lo hace Jameson, como una categoría narrativa:

(...) máxima sobre los usos del «concepto» de modernidad. En efecto, así como Danto mostró que toda historia no narrativa es susceptible de traducción en una forma propiamente narrativa, por mi parte querría señalar que la detección de los apuntalamientos tropológicos en un texto dado es una operación incompleta, y que los tropos mismos son los signos y síntomas de un relato oculto o enterrado. Así sucede, al menos, con lo que hemos descrito como el tropo de la modernidad, con sus diversos mediadores evanescentes. En consecuencia, tal vez sea deseable plantear la siguiente conclusión: La modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa. (Jameson, 2004, p.44)

De un modo similar, pero separándose de la concentración deconstructivista y posmoderna hacia los ámbitos del discurso o “tropos” y su disimulada legitimación de la modernidad, Latour posiciona la narrativa moderna dentro de los usos que se dan al lenguaje en las prácticas, aumentando su alcance como una narrativa que a su vez produce una solución concreta que convierte en problemas restringidos y limitados cuestiones, como la naturaleza, la sociedad, la política y la mente. (Ilustração 7). Oponiendo y haciendo irreconciliables ámbitos como el subjetivo, el del lenguaje privado, la disciplina psicológica, la mente y su conexión con el mundo interior ubicado en el «aquí dentro»; el ámbito que inscribe la “política de cómo podemos mantener el orden en el seno de la sociedad” y a la vez vivir una vida plena, el mismo ámbito del Leviatán de Hobbes, que acoge las disciplinas sociales: «ahí abajo»; el mundo “real” y lo que está dado, el dominio de la naturaleza, el «ahí afuera».

7 Ilustração. Acuerdo Modernista.

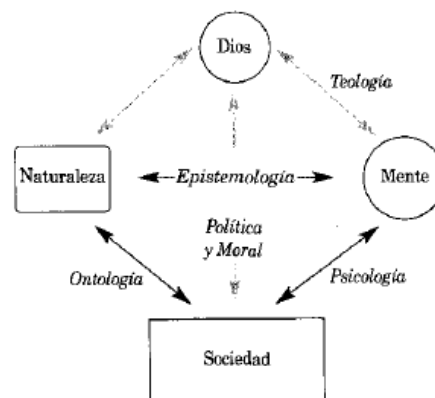


Figura 1.1: El acuerdo modernista. Desde el punto de vista de los estudios sobre la ciencia, no tiene sentido hablar de epistemología, ontología, psicología y política como entidades independientes, por no mencionar la teología. En pocas palabras: «ahí afuera» equivale a naturaleza; «ahí adentro» a la mente; «ahí abajo» a lo social; y «ahí arriba» a Dios. No estamos afirmando que esas esferas sean un calco unas de otras, sino más bien que todas pertenecen a un mismo convenio, un convenio que puede ser substituido por otros pactos alternativos.

Acuerdo Modernista. Em: LATOUR, Bruno. La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia, Barcelona: Gedisa. 2001. p.27.

Como una respuesta a esa solución moderna Latour desdibuja lo social al describirlo como una articulación de colectivos de humanos y no humanos lo que permite evitar la oposición entre los sujetos y los objetos (Latour, 2001, p.366). Además analiza los acontecimientos como agenciados no solo por actores y cosas, sino más bien por actantes⁶, que son, de nuevo, humanos y no humanos. Estos actantes emergen a través de la observación de su actuación en un acontecimiento a través de las prácticas en espacios como los laboratorios; acontecimientos que tampoco pertenecen a un mundo estático fuera de la observación sino que más bien se conforman como un “envoltorio” que reemplaza los complicados términos de esencia o substancia (Ibídem, p.361-362). Es importante acá hacer la aclaración: no se quiere decir que no exista los sujetos, la mente, los objetos o lo social, sino que la oposición entre estos es parte de un contrato moderno y una sedimentación del pensamiento metafísico en la historia⁷.

Objetos como un cuaderno de investigación, una lista de muestras de un laboratorio, una obra de arte moderna o un mapa de un paisaje parecen ser híbridos entre las palabras y las cosas, el mundo y el lenguaje, admitiendo en sí al mismo tiempo lo subjetivo y lo objetivo. El contrato moderno que opone a los objetos de los sujetos para Latour restringe de los primeros cualquier rastro de historicidad. Sin embargo los objetos, o lo que estos proponen, su agencia, al igual que la naturaleza, parecen ser envueltos (o como se hace más explícito en portugués: *envolvidos*) con una historicidad. Historicidad de algún modo similar a la humana: “(...) existir un poco, poseer un poquito de realidad, ocupar un lugar y un tiempo concretos, tener predecesores y sucesores, son formas características de delimitar lo que denominaré el envoltorio” (Ibídem, p.188). Dándole una agencia activa a los no humanos, desviación que evita la oposición entre sujetos y objetos, permite, para Latour, retirar el carácter pasivo de los no humanos y ejercicio objetificador de la narrativa moderna. Las proposiciones, como las pinturas, las esculturas, los mapas o los hornos de cerámica, tienen un espacio en el mundo, un espacio con un lugar y una temporalidad concretos: un envoltorio espacio-temporal.

⁶ Latour usa el termino actante para distinguirlo del actor que se encuentra restringido a los humanos (LATOURE, 2001, 361).

⁷ Para una mayor desarrollo de la ampliación de los conceptos de la mente, lo subjetivo o social más allá de la metafísica se invita a leer: JOHNSON, Steven; FERRÉ, María Florencia. **Sistemas emergentes**. Fondo de Cultura Económica, 2003.

En vez de contraponer las entidades y la historia, el contenido y el contexto, es posible describir el envoltorio de un actor, es decir, sus realizaciones en el espacio y en el tiempo. No existen por tanto tres palabras, una para las propiedades de una entidad, otra para su historia, y una tercera para el acto de conocerla: lo único que existe es una red continua. (LATOURE, 2001, 364)

La descripción de una realización artística posibilita entender ésta definición más claramente pues permite aquí referir las idas y vueltas, cambios y transformaciones por las cuales una proposición del tipo “aquí hay una obra de arte” pasa a tener sentido. Piero Manzoni, artista povera italiano y acogido de Lucio Fontana, realizó durante principios de los sesentas (1961) una controversial serie de recipientes que llamo *Merda d' artista* (mierda de artista). Una lata de un formato similar al de las tradicionales latas de atún con un peso de 100 gramos era presentada como un objeto escultórico. Haciendo referencia al empaque de productos similares su envoltorio describía su contenido: Debidamente etiquetada aparecían 30 gramos netos de lo que se suponía que era la defecación del artista. La producción, una fuerte crítica de Manzoni al mercado del arte y a la fetichización de los objetos, aparece desde la perspectiva de los objetos y los sujetos como una intriga para los estudiosos del lenguaje como los semiólogos, ya que de alguna forma estos no podrían señalar específicamente si el objeto se ubicaba en un índice, un referente, un significante o un significado sin antes abrir la lata. El lenguaje se concretaba en un objeto solapado que producía sobre el contemplador una reacción similar a la mierda “real” y que ofendía a la institución artística al reducir una obra de arte a un objeto tan banal. Lo que invita a cuestionar: ¿es la subjetividad abyecta que ubica este objeto la que ofende a un posible espectador reaccionario?, o ¿es la inmanencia de su escatológica materialidad? Latour planeta en un desvío al describir un agente a través del concepto de envoltorio. Esto se hizo más explícito cuando al ser abiertas algunas de las latas y encontrarse con yeso escultórico en vez de mierda los historiógrafos evidenciaron que era el observador quien cargaba al objeto con tal abyección y que ésta era impulsada a su vez por la etiqueta, su envoltorio (TENTLER, 2016, p.2). La labor de Manzoni traslada de vuelta a Latour donde al hablar de la contradicción entre la fabricación de los hechos, los conocimientos, los

fetiches y las creencias, parece que también hablase de las realizaciones del artista⁸:

La iconoclasia es una de las partes esenciales de toda crítica. ¿Pero qué es lo que pulveriza el martillo del crítico? Un ídolo. Un fetiche. ¿Qué es un fetiche? Algo que no es nada en sí mismo, sino únicamente la pantalla en blanco sobre la que hemos proyectado, erróneamente, nuestras fantasías, nuestro trabajo, nuestras esperanzas y nuestras pasiones. (LATOURE, 2001, p.323)

Es la etiqueta, junto con la lata, una inscripción que tiene agencia en quien la lee y el lector a su vez la carga con sus prejuicios, un fetiche, recordando una de las sentencias del filósofo Ludwig Wittgenstein en sus Investigaciones filosóficas: “el significado está en el uso” (WITTGENSTEIN, 1953, § 43).

Para definir una entidad, lo que uno busca no es una esencia ni una correspondencia con un estado de cosas, sino la lista de todos los sintagmas o asociaciones a los que pertenece un determinado elemento. Esta definición nada esencialista permitirá una considerable gama de variaciones, del mismo modo que una palabra viene definida por la lista de sus usos (LATOURE, 2001, p.192)

Usos del lenguaje que se dan simétricamente tanto en humanos como en no-humanos.

2.1 O éthos da paisagem moderna nas ciências e nas artes.

En la segunda mitad del siglo XIX el crítico y escritor francés Charles Pierre Baudelaire con su texto El Pintor de la Vida Moderna actualizó el sentido de “lo moderno” al hacer, en el periódico Le Figaro el 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863, una descripción de las profundas transformaciones de su entorno y la influencia que éstas tuvieron en la emergencia de lo que él llamó “hombre del mundo”, aquel que pertenece a lo “transitorio, efímero y contingente” (BAUDELAIRE, 1996, p.14); productor de un arte que capta la “apariencia característica de la modernidad” (STEINBERG, 2008, p.7).

⁸ El fetichismo para Latour consiste en una acusación que se hace siempre sobre el otro en la cual se le acusa de proyectar sus modos de ver el mundo y deseos “sobre un objeto carente de significado”. Latour propone el fetiche como un híbrido que es un tipo de acción que combina los hechos y las creencias apuntando a que comparten un elemento de fabricación: “lo que se intenta es tomar en serio el papel de los actores en todos los tipos de actividades y, de este modo, terminar con la noción de creencia.” (LATOURE, 2001, p.365)

Baudelaire describe este “hombre del mundo” y le compara con otros modos de ser-en-el-mundo, otros grupos de personas de hábitos comunes que *acostumbraban* ser característicos en su época y que proponían relaciones diferenciadas con su entorno: por un lado, y entre otros, Baudelaire presenta al artista tradicional de su época: el pintor-pintor, el académico, aquel que como el “siervo a la gleba” se encuentra subordinado a la paleta convirtiéndose en un especialista, en un técnico, que tendría una visión instrumental del mundo, estética y utilitaria. Por otro lado Baudelaire diferencia a este hombre del mundo del *dandi*, personaje característico de la clase burguesa y posterior a la primera revolución industrial, por ser éste último un hastiado, alguien que aspira a la insensibilidad, o finge serlo por razones políticas o de casta (BAUDELAIRE, 1996, p.15-19); También Baudelaire separa el “hombre del mundo” del *flâneur*. Aunque comparte muchas características con el hombre del mundo, como ser un genio de naturaleza mixta, observador y filósofo, el *flâneur* tiene un objetivo menos general concentrado en su búsqueda del placer en las circunstancias (Ibíd., p.23). El hombre del mundo de Baudelaire también comparte con el *flâneur* la disposición de ser un nómada, casi anticipando al cosmopolita de los siglos venideros.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente [...] (BAUDELAIRE, 1996, p.19-20).

Lo que deja ver esta división de los modos-de-ser-en-el-mundo realizada por Baudelaire, además del machismo estructural que se extiende hasta la modernidad⁹, es una postura en la que el escritor, al ser imposibilitado por el lenguaje para hacer una “definición” menos “tosca”, articula acontecimientos, como los que atraviesa el

⁹ Aunque esto ha sido cuestionado por escritoras de vertientes feministas como Haïs Morgan es evidente el enfoque discriminatorio en los textos de Baudelaire: . Ver: MORGAN, Haïs. Male lesbian bodies: The construction of alternative masculinities in Courbet, Baudelaire, and Swinburne. **Genders**, 1992, no 15, p. 37-57.

siglo XIX, por medio de la descripción de los modos de operar de las personas frente a estos (ibíd., p.20). De ese modo Baudelaire, al describir la modernidad, configura una suerte de ecología en la que se describe una colectividad por medio de un *éthos*. El sentido del término *éthos* guarda familiaridad con las nociones de hábito, costumbre y disposición: Según la Real Academia de la Lengua Española /*éthos*/ de la raíz griega /*ἔθος*/ sería el “Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad”. (ASALE, 2017). Comunidad que en la ecología es:

El conjunto de poblaciones [que resulta de la agrupación de individuos de la misma especie] que se mantienen agregadas en un sitio determinado por los eventos climáticos y orográficos (vicarianza), geológicos (deriva continental y tectónica de placas), edáficos (tipo de suelo) o biológicos (asociaciones plantas-animales), que desarrollan similitudes que las asocian y agrupan en esta jerarquía (e.g: comunidad cavernícola, comunidad de aves marinas). (SARMIENTO, 2000, p.70)

Este abordaje ecológico es acogido prestando atención lo que la artista y profesora Giselle Ribeiro describe, en su texto *Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente*, donde el término comunidad se ha hecho opaco en relación a la emergencia en la burguesía de la esfera pública vinculada al Estado moderno. Ribeiro también menciona que actualmente el termino comunidad, heredero del *común* medieval, ha sido retomado en el arte al coincidir con la especificidad del sitio (*site*) y oponerse a la modernidad y su supuesta neutralidad al agenciar espacios dentro de la supuestamente transparente esfera pública (RIBEIRO, 2015, p.10). Espacios como el “cubo blanco” del museo y la galería moderna. Siempre que se entienda comunidad en un sentido temporal (Ibíd., P.15).

La descripción de estas comunidades, en cuanto colectivo de agentes, en tiempos de Baudelaire se encontraba limitada a las personas. Los animales y los objetos conformaban otro tipo de colectividad que se oponía al “sujeto” humano: la naturaleza. Sin embargo, esta separación arbitraria de los sujetos y los objetos no hizo sino crear confusiones e híbridos. Como sucedía en el caso de las producciones humanas en los campos de la cultura, la economía, lo social, etc., donde las realizaciones como el arte, los artefactos y la técnica hacían parte de un mundo que era a la vez el de la objetividad y subjetividad donde la agencia de los fetiches (dichos híbridos) como llama Latour era aniquilada:

Los humanos ya *no están solos*. El hábito de delegar la acción en los demás actantes que hoy en día comparten nuestra existencia humana se ha desarrollado hasta tal punto que un programa antifetichista sólo podría conducirnos a un mundo no humano, a un mundo perdido y fantasmagórico *anterior* a la mediación de los artefactos. El borramiento de la delegación que pretenden los antifetichistas críticos convertiría la *transformación* en artefactos técnicos en algo tan opaco como la *disjunción* de los hechos científicos (LATOURE, 2001, p.227).

Volviendo a la etología, en el campo de la filosofía ésta estudia la moral por medio de su relación con las costumbres. Estableciendo una relación de familiaridad con la ética, que proviene también de la misma raíz. Costumbres que configuran formas de actuar y de proponer relaciones con el mundo (FERRATER MORA, 1977, p.599). De un modo similar, a la etología en los campos de la biología o la ecología, donde considerada como la “ciencia que estudia el comportamiento animal” (SARMIENTO, 2000, p.135).

No es de sorprender, entonces, que Baudelaire haya presentado un análisis de su época donde las costumbres eran centrales en el tejido argumentativo de su escritura y a su vez apuntara a otros dos términos claves en lo que era entendido como lo moderno, como son los de estado social y constitución:

[...] Na França, os dândis tornam-se cada vez mais raros, enquanto entre nossos vizinhos, na Inglaterra, o estado social e a constituição (a verdadeira constituição, a que se exprime pelos costumes) deixarão por muito tempo ainda um lugar aos herdeiros de Sheridan, de Brummel e de Byron, se por acaso surgirem alguns que sejam dignos deles. (BAUDELAIRE, 1996, p.51)

Esta fuerte relación con el *éthos* es también referenciada en el nombre del segundo capítulo de su libro: “*O croqui de costumes*”. Nombre en el cual se apunta a la vez a una relación de familiaridad con el *éthos* y un procedimiento común tanto del arte como de la geografía, el croquis, que permite inscribir y articular el lenguaje o el mundo en una hoja de papel. Así un enfoque era acompañado de un método particular de inscripción. En este caso una técnica que, como se verá, se relaciona con el pensamiento espacial en los siglos que vendrían.

Baudelaire no da un nombre preciso de la persona que respondería al perfil de ese “hombre moderno”, apenas se refiere a este como “G”; Posteriormente se encontró que esa persona era Constantin Guys. Sin embargo se hace necesario acá relacionar con el hombre moderno a Gustave Courbet, pintor de Ornans, así sea provisionalmente¹⁰. Courbet, cercano también a Baudelaire, sirve de referencia para cuestionar cómo a mediados del siglo XIX se comenzaba a enfrentar desde las artes ese asunto del “mundo moderno”.

La pintura de Courbet *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (Ilustração 8), entre 1854-55, posibilita identificar las tácticas por las cuales el artista mismo desarrollaba su proceso productivo y creativo: sus prácticas de inscripción; sabiendo que los procesos que el artista realizaba se desarrollaban ya dentro del marco de una pintura después de la fotografía, una pintura como proceso (FABRIS, 2013, p.177). Se hace importante apuntar que el término inscripción aquí refiere a “(...) todo tipo de transformaciones, es decir, transformaciones a través de las cuales una entidad se materializa en un signo, en un archivo, en un documento, en un trozo de papel, en una huella” (LATOURE, 2001, p. 365).

En la pintura de *L'Atelier du peintre* Courbet se pinta a sí mismo rodeado de una multitud, “su universo”, separándose de los previos métodos de los academicistas al concentrarse en una pintura de lo “real”, aunque el pintor no se encontrarse ya en relación in-mediata con el paisaje, sino mediado por su taller y la técnica fotográfica. Un realismo que se relaciona a la necesidad naturalista e impresionista, posterior al fracaso de la revolución contra Luís Napoleón, de presentar los hechos como lo que eran: hechos (FABRIS, 2012, p.169).

Sin embargo, como es mencionado por el fotógrafo y escritor Marcos Fabris, su realismo fotográfico no es “(...) *a reprodução literal da realidade. Não se trata de cópia, mas de inventário, ou seja, o pintor se interessa menos pelo caráter da cópia fotográfica que por sua capacidade de adensamento da materialidade do objeto*” (FABRIS, 2013, p.177). Courbet también se pinta a sí mismo describiendo los

¹⁰ Siguiendo la lógica abductiva peirceana que permite articular algunas proposiciones en relación a sus indicios.

procesos de su creación para un niño y una modelo. Al costado derecho de la pintura aparece Baudelaire, ensimismado, leyendo.

Baudelaire, al igual que en la pintura de 1848- 1849, *Portrait de Baudelaire*, es relacionado por su pintor con un quehacer, el quehacer del escritor. Así, la pintura presenta para quien la observa, no solo procesos de traducción y referencia, sino también un tránsito por los espacios en los cuales son realizados estos procesos. No es gratuito que la pintura tenga por nombre “El estudio del pintor, alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral”¹¹ haciendo referencia a dos campos que parecen opuestos como los son los del lenguaje “alegórico” y el mundo “real”. Courbet, crea así en su pintura un híbrido que concretiza el lenguaje y los objetos y que, como se ha visto, es heredero del contrato moderno.

8 Ilustração. L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant



COURBET, Gustave. *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. (Detalles a e b). 1854-55. 361 x. 598 cm. 1 original de arte, óleo sobre tela, Disponible em: a <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2366> e b <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2368> Acesso: 08 de dezembro de 2016.

Es el espacio del pintor el que llama la atención en la descripción del paisaje moderno que aquí quiere ser planteada. Ese “centro de cálculo” sería el lugar que agencia labores creativas y de articulación (inscripción, referencia y traducción);

¹¹ Tradução própria.

instrumentos y técnicas (como la fotografía); y dispositivos (como las instituciones, los campos discursivos, las leyes, los edificios y todas las redes que estos establecen (AGAMBEM, 2009, p.29)).

Centro de Cálculo: Cualquier emplazamiento en el que las inscripciones estén combinadas y hagan posible algún tipo de cálculo. Puede ser un laboratorio, una institución estadística, el archivo de un geógrafo, una base de datos, etcétera. Esta es una expresión que sitúa la habilidad y la capacidad de cálculo en sitios específicos, una capacidad que con demasiada frecuencia se tiende a localizar en la mente. (Latour, 2001, p.362).

Además, en la pintura de Courbet se establecen varios campos de acción que se encuentran de alguna manera relacionados, conectados. Por un lado el taller del artista, presente como centro de cálculo, por otro lado el lugar al que se hace referencia con Baudelaire: el lugar del escritor que también conformaría otro centro de cálculo, el escritorio, literal en *Portrait de Baudelaire*. Por último, sobre un bastidor, está referido el “mundo-ahí-afuera” en un paisaje de Ornans en el cual Courbet trabaja y en el que es referenciada la “naturaleza”, mediada por la técnica fotográfica y su paso por la labor del pintor.

Courbet es asociado a su vez, por algunas vertientes de la historiografía del arte contemporáneo, con el cuestionamiento de las formas en que la producción cultural posibilita agencia social y de las instancias en las que la labor de un artista, ahora mediada por el campo discursivo de la fotografía, puede acrecentar el valor fenomenológico, en un objeto, como una obra de arte, en términos de Walter Benjamin su “aura”, generando una suerte de plusvalía (FOSTER et al, 2004, p.25.).

La producción de Courbet en el siglo XIX se presenta como una concreción de las prácticas culturales tomando el rol de la agencia. La conciencia de clase de Courbet, su agencia y su relación con la concreción¹² de prácticas políticas desde las artes (Ibíd. P.26). El colectivo colaborativo del libro *Art since 1900* ve el trabajo de Courbet:

¹² Concreción es un término empleado por Whitehead para designar un acontecimiento sin echar mano del giro kantiano del fenómeno. La concreción no es un acto de conocimiento que aplique las categorías a una serie de hieráticos asuntos ubicados ahí afuera, es una modificación que afecta a todos los componentes o circunstancias que intervienen en el acontecimiento. (LATOUR, 2001, p.363)

(...) como la articulación de las fuerzas progresivas de la clase burguesa en un proceso de llegada a su madurez identitaria para alcanzar las promesas de la Revolución francesa y la cultura de la Ilustración en general. (FOSTER et al, 2004, p.29.).¹³

En su análisis de los paisajes modernos de Courbet la historiadora Mary Morton describe al pintor como un artista políticamente activo en las vicisitudes de su alrededor, incluso llegando a ser partícipe de las comunas parisinas como administrador de arte (MORTON, 2006, p.13). Anticipando lo que dos siglos después se encontraría dentro de lo que el escritor Eduardo Ladagga entiende, en sus libros de Estética de la emergencia (2006) y Estética de Laboratorio (2010), como el artista que agencia la emergencia de ecosistemas culturales¹⁴. Por ecosistema acá se comprende ese constructo intelectual que “define el conjunto de elementos abióticos y seres vivos que ocupan un lugar y un tiempo determinado” (SARMIENTO, 2000, p.107).

En su artículo sobre Baudelaire, el profesor brasileiro Luiz Sergio de Oliveira, también destaca las relaciones en las cuales al enfrentar la instauración del arte como de “naturaleza mundana” una variedad de artistas del siglo XIX respondían a lo que Walter Benjamin desarrolló en su descripción del arte en la época de la reproductividad técnica: la agencia de los objetos del mundo en relación con las formas de distribución y producción de objetos de arte y con el valor que la sociedad burguesa le daba a estas formas. Formas mediadas, después de la modernización, por la reproductividad mecánica. Pero no es que por sí solas estas obras de arte tengan la agencia que la autonomía del discurso moderno les impone, sino más bien, que estas crean agencia junto con las construcciones de naturaleza ideológica (OLIVEIRA, 2015, p.55).

Como es señalado por Foucault, en su Historia de la sexualidad: el uso de los placeres, Walter Benjamin también prestaría atención a la forma en que Baudelaire describió los diversos modos-de-ser-en-el-mundo (FOUCAULT, 2003, p.9-10). Lo que Foucault llama “artes de la existencia” o “técnicas de sí” permite a Benjamin, en su lectura de Baudelaire, establecer distinciones entre modos de ser propositivo en

¹³ Traducing propia. (...) as an articulation of the progressive forces of the bourgeois class in a process of coming into its own mature identity to accomplish the promises of the French Revolution and of the culture of the Enlightenment at large.

¹⁴ Como será abordado en el tercer capítulo.

la modernidad: la oposición entre los lugares de actuación del burgués y el *flâneur*. Esta oposición se presenta como estratégica a la hora de entender el *éthos* de Baudelaire, pues se tiene por un lado un lugar central y controlado y estático, dominado, domesticado, como la casa, y por otro un lugar periférico e incontrolable, indomesticado, transitorio e imposible de dominar: la calle, la ciudad.

Sin olvidar, como lo señala Hal Foster, que:

(...) está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas localizan a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen. (Este mito es básico para las explicaciones izquierdistas del arte moderno: idealiza a Jacques-Louis David en la Revolución Francesa, a Gustave Courbet en la Comuna de París, a Vladimir Tatlin en la Revolución Rusa, etc.). (FOSTER, 2001, p.177)

Es en ese sentido que Benjamin al describir la casa como el espacio del pequeño burgués la referencia haciendo analogía al estuche. Un espacio hermético en el cual se refugia el morador donde los objetos “*são subtraídos à visão pro-fana do não-proprietário*”. Quedando fuera del *fanum*, el templo. Un templo de cuatro paredes que anticipa el espacio de la galería moderna inmune a las “*às vicissitudes e contingencias da vida urbana*” (BENJAMIN, 1989, *apud* OTTE, 1997, p.53).

Paralelamente en 1855 Courbet preparó un espacio propio en el cual fueron expuestas sus pinturas y en el que se presentaban sus realizaciones como parte de las producciones rechazadas en las exposiciones institucionales de la época: una muestra individual del *Salon de Refusés*. Preparando el espacio para lo que posteriormente se entendería como exposiciones de galería y que expresaban claramente el futuro ejercicio de curaduría de una exposición.

Si bien Baudelaire, por la descripción que se hizo de la pintura de Courbet, como por algunos de sus textos, como los Paraisos artificiales, hace parecer que su quehacer, su labor, se desenvuelve desde su casa, en el */domos*¹⁵, en realidad esa labor se encontraría en un tránsito, un tránsito hacia la ciudad. Un tránsito que figura el movimiento un continuo por la multitud. El escritor Baudelaire, como es señalado por

¹⁵ Del proto-indo-europeo *dóm, la raíz *demh₂-, construir. Influyen em el griego antiguo δόμος, /domos/ (casa).

Walter Benjamin en su *Paris do Segundo Império*, y al contrario a como se podría percibir erróneamente en la pintura de Courbet, es también, contra su voluntad, un *flâneur*. Benjamin percibe que Baudelaire retira “*de seu quarto todos os vestígios de trabalho, a começar pela escrivantina*” y que lo hace en razón de un abandono hacia la multitud (BENJAMIN, 1989, *apud* OTTE, 1997, p.55).

Benjamin reduce la razón de este abandono a una falta de “domicilio político”, en la que se encontraba el “sin-casa” voluntario, como el *flâneur*, al ser incapaz de disponer de un “lugar” teórico para su práctica. Estableciendo así una suerte de destierro moderno en el cual, como señala el profesor de la *Faculdade de Letras* de la *Universidade Federal de Minas Gerais*, Georg Otte, la oposición entre sujeto y objeto se vuelve cuestionable, ya que para Benjamin el Baudelaire escritor, en cuanto sujeto, “*perde sua posição soberana como centro para onde convergem os vestígios deixados pelos objetos.*” (Ibíd., p.56).

Baudelaire, por otra parte, apreciaría el carácter revolucionario de Courbet al hacer patente su positivismo “realista” y su compromiso con el acto de pintura que influenciaría significativamente a los impresionistas. Sin embargo el mismo año del *Estudio del pintor* su amistad acabaría. La estética de Baudelaire se encuentra en un éthos urbano, parisino, opuesta al anti-urbanismo explícito por la gran cantidad de paisajes realizada por Courbet. Sus relaciones con su entorno eran evidentemente distintas y hasta contradictorias (MORTON; EYERMAN, 2006, p.14.).

Lo que se quiere señalar es cómo estos autores intentaron articular, desde una perspectiva que ha sido contaminada por la narrativa moderna, una descripción que podría llamarse aquí de pre-ecológica y que se establece al ser mediada por la contaminación moderna, como se verá más adelante, una distinción entre sujeto y objeto. Descripción donde las personas son pensadas como entidades inmersas en el colectivo, la “multitud”, e inseparables de los objetos, de su quehacer y su ecosistema: el taller del pintor, la casa, la ciudad, etc.

Hay que resaltar también que la relación entre estos campos discursivos y prácticos facilitó la emergencia de la institución, con sus dispositivos e colectivos, concretándose en el espacio de la galería de arte, el cubo blanco. “El discurso estético, al desarrollarse en el siglo XIX, se organiza cada vez más en torno a lo que podríamos denominar el espacio de exposición”. (KRAUSS, 2002, p.41)

Michel Foucault en su famosa respuesta al ¿Qué es la Ilustración? de Kant presenta un análisis de la modernidad en la que ésta deja de ser entendida como una época que distingue lo pre-moderno de lo moderno y lo pos-moderno, relacionándola con una actitud. Foucault, al responder a la pregunta sobre la *Aufklärung*, es de los primeros en referir el término griego *éthos* para hacer un análisis crítico desde la forma en que las personas, como Baudelaire, se desenvuelven en la modernidad.

La *Aufklärung*, o mayoría de edad intelectual, en el sentido kantiano, se encajaba en saber los límites a los cuales el conocimiento debe renunciar a traspasar. A la vez que, como menciona Foucault, el mismo emprendimiento de la Ilustración, *Aufklärung*, hizo de las personas históricamente determinadas por esta (FOUCAULT, 2000, p.345.). Para Foucault esa *Aufklärung* presenta en la actualidad la necesidad de generar un *éthos* filosófico crítico al ser histórico. Buscando generar investigaciones “(...) orientadas na direção dos "limites atuais do necessário": ou seja, na direção do que não é, ou não é mais, indispensável para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos.” (Ibidem).

Así, en su consideración sobre Baudelaire, el pensador francés describe las consecuencias de quien ha sido afectado por la modernidad como: 1) La voluntad de hacer heroico el presente. Que se comprende en el acto de hacer eterno lo pasajero, diferente de la moda que apenas sigue el transcurso del tiempo; 2) Hacer de ese heroísmo irónico buscando establecer una criticidad que va más allá de la simple descripción del entorno. 3) Establecer una relación no solo con el presente sino consigo mismo. La modernidad le impone al hombre del mundo moderno la obligación ascética de inventarse a sí mismo, en ese sentido es una obligación no lo libera en su ser propio. 4) Esa voluntad heroica, irónica y crítica, junto con la obligación de inventarse a sí mismo no puede ser alcanzada por la propia sociedad o el cuerpo político sino únicamente por ese lugar otro que es el arte (FOUCAULT, 2000, p.343-344).

(...) aos olhos de Baudelaire, o pintor moderno por excelência é aquele que, na hora em que o mundo inteiro vai dormir. se põe ao trabalho, e o transfigura. Transfiguração que não é anulação do real, mas o difícil jogo entre a verdade do real e o exercício da liberdade: as coisas “naturais” tornam-se então “mais do que naturais”, as coisas “belas” tornam-se “mais do que belas”, e as coisas singulares aparecem “dotadas de uma vida entusiasta

como a alma do autor". (BAUDELAIRE, 1976, *apud* Foucault, 2000, p.343)

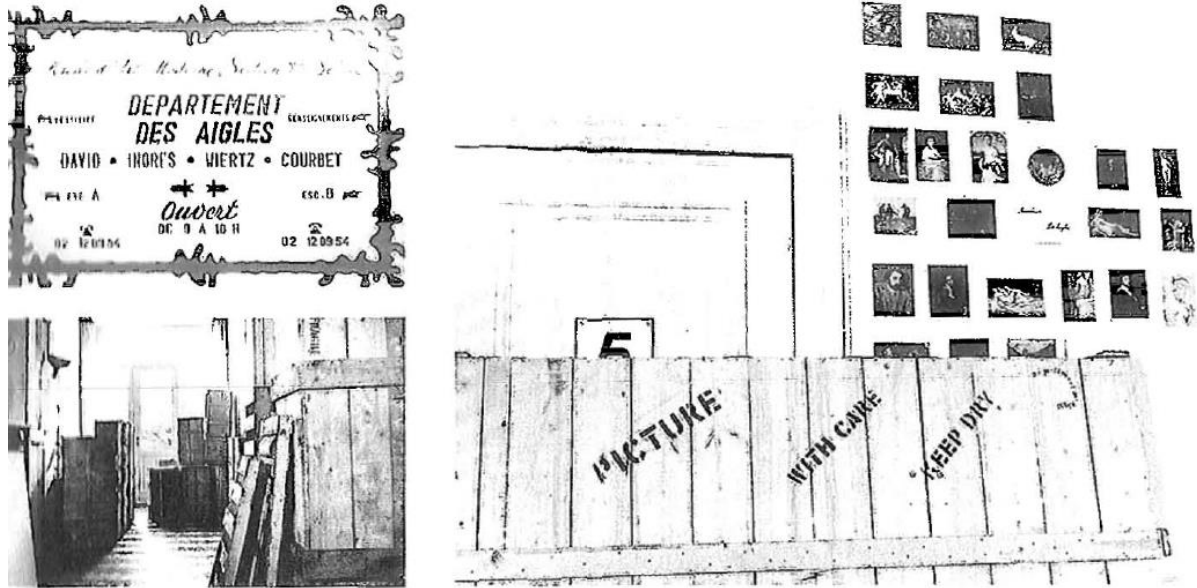
Georg Otte enfatiza este papel de diferencia, el juego entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad al señalar lo que Walter Benjamin hace perceptible en su análisis de Baudelaire pues este último, de algún modo, se asume en una posición negativa en relación al "contrato social" (OTTE, 1997, p.55). Al igual que la alegoría que aparece en un "ambiente lingüístico" incomodando al burgués parisense el *flâneur* aparece como un agente sin un "*lugar certo*" rechazando cualquier lazo social o ideológico (Ibíd., p.60-61).

El retirado poeta y artista francés Marcel Broodthaers en 1968 articula esta discusión y a la vez ejemplifica el ejercicio de investigaciones que de-construyen los límites de lo necesario al abordar la producción de artistas como Courbet, conceptos como el *Aufklärung* y escritores como Kant, Benjamin o Baudelaire al realizar, después de cuatro años de desarrollo, su *Museum of Modern Art, Eagles Department* (Ilustração 9). En esta producción Broodthaers también tomaría el curso de los desarrollos del "arte como idea" que se oponía al Arte como un medio específico y que recorrería el curso del emergente arte Conceptual (KRAUSS, 2000, p.12). Al construir un simulación de un Museo moderno de las águilas que toma innumerables elementos de la "cultura material" relacionados con el animal alado para de ellos hacer con estos una colección ampliada de *ready-mades*, de objetos, del mundo cotidiano y del museo.

Con sus "doce secciones" el Museo de arte moderno, Departamento de las Águilas, utiliza un animal, el águila, para encarar lo que ésta en sí misma esta "envuelve como un híbrido o la intermedia condición del jeroglífico, en el que no solo lenguaje e imagen, sino lo que está ahí arriba como lo que está ahí abajo o cualquier otro emparejamiento por oposición puede ser pensado o libremente mezclado" (Krauss, 2000, p.12.)¹⁶

¹⁶ Tradução propria. "folded into the hybrid or inter media condition of the rebus, in which not only language and image but high and low and any other oppositional pairing one can think of will freely mix."

9 Ilustração. Museum of Modern Art, Eagles Department.



BROODLHAERS, Marcel. **Museum of Modern Art, Eagles Department (David-Ingres-Wiertz-Courbet)**, 1968. Pintura ao vacuo, Plástico formado. 33 2/3 X 47 1/4 . Fotografia © Gilissen. Fonte: KRAUSS, Rosalind E. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition**. London: Thames & Hudson, 2000.

En este punto surge la importancia de cuestionar la descripción misma de la modernidad que se realiza: ¿por qué se habla de estos autores (Courbet, Baudelaire, Benjamin, Broodthaers, Krauss, etc.) si lo que se intenta es hacer una descripción de las articulaciones del paisaje en la desembocadura del Rio Doce en Regência? Porque lo que interesa señalar acá es esa referencia circulante que transita entre los distintos lugares conectándolos, lo que la profesora y geógrafa Susana Barrera en su análisis del paisaje llama contigüidad¹⁷ y que en este caso se solidifica como una modernización que contamina los espacio. Lo que acá interesa señalar, desde la perspectiva de las prácticas artísticas, es cómo llega a

¹⁷ La contigüidad es uno de los conceptos que son usados por Barrera para analizar el paisaje desde una perspectiva multiescalar. Como se verá más adelante la contigüidad, en oposición a la vecindad o conectividad física, implica una relación bidireccional de conectividad no física y no cartesiana con dos espacios. Una relación que puede ser considerada en algunos casos como virtual (LOBATÓN; HERNÁNDEZ, 2014, p.33)

contaminarse un lugar en la periferia¹⁸. Así, para describir cómo llega a contaminarse una periferia como la que se encuentra en Bento Rodrigues donde actúa la industria minera de la Samarco Mineração S.A. es necesario entender cómo contamina la modernización en sí y como ésta contaminación agencia sobre otras periferias, como Rêgencia, que aunque queda a más de 700 km también es alcanzada por la modernización/contaminación. Contaminación que se dio en un primer momento en un campo discursivo y posteriormente en un campo concreto e que permite ser observado desde prácticas interdisciplinarias que conformarían una suerte de Ciencias de la alteridad.

¿Qué distingue, pues, al giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la lengua franca tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticas contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos. En quinto lugar, la reciente autocritica de la antropología la hace atractiva, pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro. (FOSTER, 2001, p.186)

Claro está: Aunque se guarde un poco de relación con varias disciplinas como la biología, la filosofía, la ecología, procurando la interdisciplinaridad, la descripción que aquí se hace parte desde el arte. Siempre intentando tomar acciones metodológicas que eviten caer en algún tipo de pseudo-ciencia. Pseudo-ciencias que preocupan al mismo Hal Foster:

(...) reaparece una moda de lo confesional traumático en la teoría que es a veces crítica de la sensibilidad, o bien una moda de los informes pseudo-etnográficos en el arte que son en algunos casos documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial. ¿Quién en la academia o en el mundo del arte no ha sido testigo de estos

¹⁸ Obviamente periferia para los entes hegemónicos. Tanto para el escritor de la presente disertación como para los colectivos y habitantes de la región es un lugar central, tan importante y necesario como cualquier otro.

testimonios del nuevo intelectual empático o de estas *flâneries* del nuevo artista nómada? (FOSTER, 2001, p.184)

De vuelta al tema que aquí atañe se hace importante aclarar dos conceptos que han sido usados en las descripciones de las prácticas artísticas anteriormente hechas. Dos de los conceptos de gran importancia en la escritura de Latour son los de referencia circulante y articulación. A continuación describiremos cómo Latour entiende estos conceptos y de qué manera estos pueden mediar para la descripción de los paisajes.

En su libro *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Bruno Latour describe el difícil ejercicio conceptual y práctico por el que tuvo que pasar el físico, matemático y polifacético Blaise Pascal para dar a conocer los procesos de fermentación de los lácteos. Antes de Pascal se pensaba que los lácteos se fermentaban por procesos de degradación y putrefacción de la materia viva y no por procesos, como se entiende ahora, de crecimiento de levaduras y la acción de sus enzimas (LATOUR, 2001, p.205). Cosmovisiones, como la de la generación espontánea que entendía el surgimiento de la vida de la nada, y limitaciones técnicas en el desarrollo de objetos de observación microscópica que impedían a los científicos de su época percibir la agencia de los antes inexistentes microorganismos o microbios, o como los llamaría Pasteur, gérmenes.

En 1864 Pasteur llevo a cabo una serie de experimentos prácticos de cultivo, esterilización, descripción y seguimiento de los procesos de fermentación que le permitieron articular los procesos de fermentación en una hoja de papel, en un texto descriptivo, que facilitara a otros científicos la realización por su parte de estas pruebas en sus propios espacios de labor, en sus propios laboratorios, “instituyéndolos” como entidades dentro de la “institución” científica, sabiendo que “la palabra más adecuada para designar una sustancia es «institución»” (LATOUR, 2001, p.182). Latour en su argumentación presenta al lector la siguiente pregunta ¿Dónde estaban los gérmenes que transporta el aire antes de 1864? Esta pregunta implica una mudanza de paradigma para la comprensión y descripción del mundo porque como se sabe los microbios de la levadura siempre estuvieron allí a pesar de no haber sido observados anteriormente: la respuesta “en ninguna parte” no parece valida (ibíd., 206). El concepto de articulación permite para Latour resolver esa cuestión pues en vez de atravesar la insondable brecha del lenguaje y el mundo con

un enunciado tautológico del tipo “están en el mundo porque están en este papel y la relación de este papel con el mundo es directa y no arbitraria: A es A” se responde diciendo que tal relación se encuentra en una predicación, en una traducción para cada definición, ya que la definición de un término se obtiene siempre en la mediación con otro (A es B o C o D, etc.) (Ibíd., p.368). Así gracias a esta “propiedad ontológica del universo” que es la articulación se le posibilita a los objetos, ahora agentes, ahora actantes, presentar su rol en la determinación, esa si humana, de dichas proposiciones, o sea lo que un actor le ofrece a otros. Siendo la labor del investigador determinar si esas proposiciones se encuentran bien articuladas o no (Ibíd., 362-368).

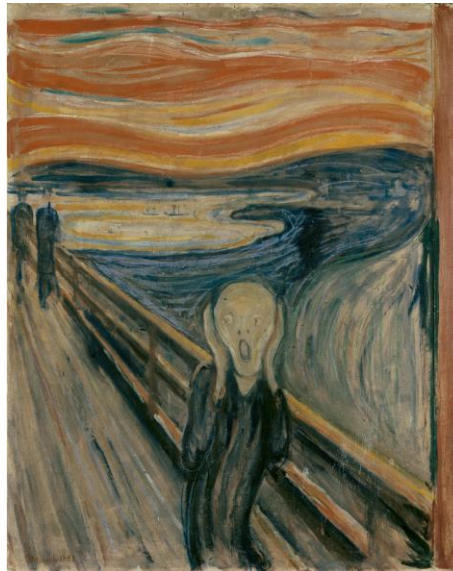
Pasteur «articula» el fermento del ácido láctico en su laboratorio de la ciudad de Lille. Evidentemente, esto implica una situación por completo diferente en lo que al lenguaje se refiere. La articulación, en lugar de ser el privilegio de una mente humana en un universo de cosas mudas, se convierte en una propiedad muy común de las proposiciones, y es preciso recordar que en las proposiciones pueden participar muchos tipos de entidades. (Ibíd., 170)

Siguiendo esa lógica, la alineación racional de las articulaciones, es decir, de las inscripciones (papeles, mapas, maquetas, pinturas, fotografías, croquis, dibujos, etc.) en su identitario nomadismo de ser móviles inmutables, posibilita crear una serie de referencias que “(...) designa la cualidad de una cadena de transformaciones, la viabilidad de su circulación.” (Ibíd., 369.) Dado que cada uno de los pasos por los que pasan las inscripciones genera una diferencia, un referencia circulante de transformaciones. El seguimiento de dichas transformaciones posibilita darle historicidad a las cosas, o mejor, a los no-humanos. El trasfondo de la famosa pintura moderna El grito de Edvard Munch, aunque tradicionalmente es ubicada en la separación moderna de la pintura de principios del siglo XX con el naturalismo, servirá, como se verá a continuación, de ejemplo para estas relaciones entre articulación y referencia circulante (Ilustração 10).

Dos profesores de la universidad Southwest Texas State University de Estados Unidos, Don Olson y Russell Doescher, presentaron en el año 2003 un recorrido por los espacios de realización, en 1893, de la pintura del noruego Edvard Munch y su articulación con un acontecimiento climático sucedido a finales del siglo XIX. En el

año de 1883 tres conos volcánicos ubicados en la, ahora destruida, isla de Krakatoa, localizada en la placa tectónica Euroasiática, en el Estrecho de Sonda, entre Java e Indonesia, hicieron erupción. El evento que comenzó en mayo y continuó hasta agosto cuando una gigantesca explosión destruyó gran parte de la isla.

10. Ilustração. O grito de Edvard Munch.1893.



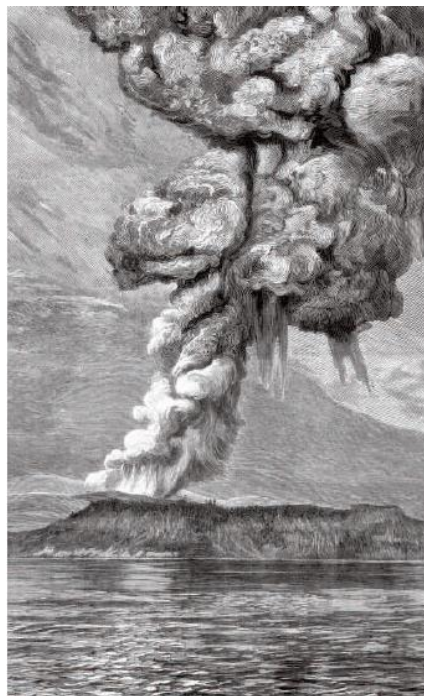
MUNCH, Edvard. O grito. 1893. Tempera, óleo, pastel e lápis de cera em papelão, 35 91 × 73,5 cm. The National Museum of Art, Architecture, and Design, Oslo. Fonte: MUNCH, Edvard; FLOOD, David H.; SORICELLI, Rhonda L. The scream. Wizard & Genius Idealdecor, 1994. p.4.

Los autores presentan una articulación temprana de este cataclismo en su inscripción en una xilografía que apareció en el periódico londinense *The Graphic* el 11 de agosto de 1883 (Ilustração 11). Más adelante ese mes la isla sería completamente destruida por la explosión arrojando toneladas de partículas y gases a la atmosfera terrestre produciendo un fenómeno óptico relacionado con la polución en las nubes estratosféricas polares. La conexión física entre noruega e Indonesia quedaría reducida por su articulación con ese gran cuerpo de gases que se conoce como atmosfera, haciendo los dos lugares de algún modo contiguos. Sin embargo esta articulación no es evidente pues, antes de la concepción de atmosfera el cielo, o la bóveda celeste, a pesar de unirlo todo, no parecía ser influida por fenómenos físicos terrestres en localizaciones tan separadas (OLSON et al, 2004, 31).

Los autores también presentan una serie de descripciones de la época de un cielo tornándose rojo intenso durante el atardecer: La *Royal Society* en Londres

dedicando casi trescientas páginas a ese “Inusual Fenómeno Óptico de la Atmosfera” con una sección de las “Descripciones del inusual fenómeno de brillo crepuscular en Varias Partes del Mundo, en 1883-4”; El *New York Times* describiendo las experiencias del atardecer de los transeúntes ciudadanos; las coloridas bandas que recordaban la bandera del país norteamericano a los residentes de Pennsylvania en diciembre en el *Hanover Spectator*; las “notables puestas de sol” en el periódico *Nature*. Este fenómeno fue descrito incluso en un poema del inglés Alfred Lord Tennyson (OLSON et al, 2004, 31-2).

11 Ilustração. Gravura de a atividade do sistema vulcânico em Krakatoa.



OLSON, Donald. Woodcut of the volcanic activity at Krakatoa appeared in the London Illustrated paper *The Graphic*, London, 11 Ago. 1883. Fonte: OLSON, Donald; RUSSELL, Doescher; OLSON, Marilyn. *When the Sky Ran Red: The Story Behind the Scream*. 2004.

En el caso del moderno pintor noruego, el color del cielo despertaría en él una angustia y ansiedad tan fuerte, que se imprimió como antecedente de la realización de su pintura:

Caminaba por la carretera con dos amigos, luego se puso el sol; de repente, el cielo se puso rojo sangre, y me sentí abrumado por la melancolía. Me quedé inmóvil y me apoyé contra la barandilla, muerto del cansancio: nubes como la sangre y lenguas de fuego flotaban sobre la ciudad y el fiordo negro azulado. Mis amigos continuaron, y yo me quedé solo,

temblando de ansiedad. Sentí un gran e interminable grito que atravesaba la naturaleza¹⁹. (Ibíd. p.29)

Con estos antecedentes el pintor realizaría su famosa, articulando de nuevo, las partículas de la atmosfera con óleo naranja de su paleta. Aparece entonces la referencia circulante que se quiere presentar: el color rojo brillante. Es el color el que funciona acá como un móvil inmutable que a pesar de cambiar de formato de un lado a otro: aquí en un poema, allá en las franjas de la bandera estadounidense, acullá en una litografía realizada por Parker & Coward, ahí en la pintura de Edvard Munch. Así: “El término «referencia» no designa un referente externo carente de sentido (es decir, y literalmente, sin medios para terminar su movimiento), designa la cualidad de una cadena de transformaciones, la viabilidad de su circulación.” (LATOURE, 2001, p.369)

El caso de la pintura de Munch sirve también para comprender cómo la contaminación, en este caso de agencia no humana, puede llegar a tener múltiples transformaciones en su devenir con lo humano. Se quiere hacer la aclaración de que una práctica artística no puede ser reducida o interpretada únicamente en relación a sus antecedentes productivos o formales y que de hecho cualquier forma de interpretación tiende a destruir las prácticas al reducirlas a aspectos meramente causales o formales. Así como menciona Susan Sontag en su texto de 1966, *Contra la Interpretación*:

“Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.” (SONTAG, 1969)

¹⁹ Tradução própria. *I was walking along the road with two friends—then the Sun set—all at once the sky became blood red—and I felt overcome with melancholy. I stood still and leaned against the railing, dead tired—clouds like blood and tongues of fire hung above the blue-black fjord and the city. My friends went on, and I stood alone, trembling with anxiety. I felt a great, unending scream piercing through nature.*

Volviendo con la descripción de estos centros hegemónicos del discurso, la actualización del sentido de modernidad sería renovada por escritores de las ciencias y las artes, junto con la observación de la generalización y difusión de conceptos como “espacio” y “naturaleza”. Descrita por el Foucault la idea de espacio en las ciencias constituye un tópico central en la modernidad (Foucault, 1994, p.31); Tópico, que como señala el arquitecto Javier Maderuelo, es igualmente influyente en la constitución de las artes del siglo XX (RASO, 2008. p.7).

Foucault estudió atentamente de qué manera el concepto de naturaleza se edifica en la modernidad y cómo esta se relaciona con el lenguaje. Perteneciendo, en oposición a la semejanza del siglo XVI, a una distinta “red” arqueológica (FOUCAULT, 1968, p.49.). Red que, como Bruno Latour analiza, emerge cuando la modernidad crea ese acuerdo, una constitución/purificación, que separa un Dios inactivo de los ya mencionados conceptos opuestos de naturaleza, mente y sociedad (LATOURE, 2001, p.27). Acuerdo que aunque parece muy sólido no hace sino reproducir híbridos de estos tres conceptos por todos lados (Ibídem p.118).

Los híbridos serían pues estas combinaciones entre dichos conceptos opuestos que evidencian su inexistente separación en ámbitos separados. De una forma similar a los espíritus animales para resolver el dualismo ontológico que emerge en la separación cartesiana de carne y espíritu o el aura para benjaminiana para describir las propiedades espirituales de una obra de arte antes de la reproductividad técnica.

Pues el umbral de nuestra modernidad no está situado en el momento en que se ha querido aplicar al estudio del hombre métodos objetivos, sino más bien en el día en que se constituyó un duplicado empírico-trascendental al que se dio el nombre de hombre. (FOUCAULT, 1968, p.310).

Volviendo a Foucault en las Palabras y las cosas este presenta las diferencias que han tenido los distintos epistemes en la descripción y comprensión del mundo y la naturaleza. Así el describe cómo desde el renacimiento y hasta finales del siglo XVI la semejanza jugaba un papel crucial en la organización del cosmos permitiendo, a través de la identificación y distinción del fondo continuo de las similitudes, organizar el mundo en categorías por medio de la acción de la signatura, la marca, el señalamiento (FOUCAULT, 1968, p.162). Mundo y naturaleza eran vistos como un gran texto uniforme, como una planicie sobre la cual la interpretación a través del comentario se hacía posible. A través de las diferentes formas de la semejanza

como la convenientia, la æumulatio, la analogía o la sympathia era posible demarcar el mundo, comentarlo, pero principalmente y más importante comentar los comentarios. (Ibíd, p.48).

Comentarios de la Escritura, comentarios de los antiguos, comentarios de lo que relatan los viajeros, comentarios de leyendas y de fábulas: a ninguno de estos discursos se pide interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él. El lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación. (Ibídem)

El conocimiento de esa época, de una manera similar a como Latour ve la relación entre lenguaje y naturaleza, pertenece a la misma red arqueológica que la naturaleza. Sin embargo se distingue de la visión de Latour en su exagerado énfasis en el mundo como un texto y en la escritura como un comentario. Así el conjunto de signos que desde los griegos ya eran de algún modo separados en una triada de significado y significante y su coyuntura (τύγχανον) forman una superficie, el “texto de una indicación perentoria” que se asemeja a lo que comenta pero nunca puede enunciarlo (Ibíd., p.49). La marca se establece entonces como una acción necesaria pues el contenido señalado haciendo uso de las similitudes las ligan, las conectan, a las cosas designadas. Esta triada funciona de alguna manera como una única figura única y totalizante: la escritura. (Ibíd., p.50). Así el pensamiento clásico cuestiona las relaciones de la nominación y la ordenación: “descubrir una nomenclatura que fuese una taxinomia o aun instaurar un sistema de signos que fuese transparente para la continuidad del ser” (Ibíd., p.206).

A partir del siglo XVII dicha triada se estabilizaría y transformaría en una oposición binaria constituyéndose en significado y significante. El lenguaje ya deja de existir como una matérica escritura de las cosas y pasa a ser entendido como un “régimen general de los signos establecidos” interrogando la forma en que un signo puede estar ligado a lo que significa. Aparece entonces el problema y el análisis de la representación acabando con el primado de la escritura que conecta lo visible y lo enunciable (Ibíd., p.50).

De este modo después de los siglos XVII y XVIII el lenguaje entendido como cosa inscrita en el mundo perdía su valides y pasaba a convertirse en el funcionamiento de la representación. El “arte del lenguaje era una manera de hacer un signo” (Ibíd.,

51.) La respuesta que en la modernidad se le dará a la cuestión de la relación entre signo y significado, que antes era resuelta por medio de la representación, se dará en relación a la significación. En el pensamiento moderno el discurso toma un valor ontológico y semántico poniendo discutiendo la relación del sentido con la forma de la verdad y la forma del ser (Ibíd., p.206)

A fines del siglo XVIII, aparecerá una nueva configuración que revolverá definitivamente, a los ojos del hombre moderno, el viejo espacio de la historia natural. Por una parte, la crítica se desplaza y se separa del suelo en que había nacido. En tanto que Hume hacía del problema de la causalidad un caso de interrogación general acerca de las semejanzas, Kant, al aislar la causalidad, invierte la cuestión: allí donde se trataba de establecer las relaciones de identidad y de distinción sobre el fondo continuo de las similitudes, hace aparecer el problema inverso de la síntesis de lo diverso. (FOUCAULT, 1968, p.162)

Otra relación para con la naturaleza es presentada por Foucault en su escritura y es la relación que a partir del siglo XVIII emergen en relación de ésta con el poder: la Biopolítica. Conceptualizaciones de los colectivos como comunidades permitieron transformar los procedimientos políticos en relación a lo tecnológico, como el caso de Pasteur en el desarrollo de su proceso de esterilización: la pasteurización. Salud, higiene, longevidad apuntan a el entendimiento del ser humano como un ser viviente que pertenece a una especie biológica (CASTRO, 2004).

Durante la instauración de la narrativa moderna, gracias a los avances de las ciencias modernas, se hicieron más influyentes las discusiones de las distintas disciplinas que estudiaban los seres vivos y su relación con el paisaje. Como la teoría de Lamarck de la evolución la cual explicaba las transformaciones de los seres vivos en relación a agentes casualistas externos y determinadas de una manera positiva por la acción del medio (Foucault, 1968, p.154). Esta teoría sería rápidamente abandonada después de que en el siglo XIX aparecieran teorías como la de Charles Darwin o Alfred Russel Wallace, en favor de una descripción que aportara a los organismos, o a la vida misma, una agencia mayor.

La teoría de Lamarck se concentraba principalmente en una herencia de las modificaciones plásticas que aparecían por la experiencia del organismo con su entorno, o sea, se enfocaba principalmente en los aspectos de la interacción

organismo/ambiente, determinando su evolución (JAPYASSÚ, 1999, p.52.). Así, “(...) *quando as condições ambientais se alteram, sobrevivem apenas os organismos cuja plasticidade é adequada a esta mudança (ou seja, num primeiro momento, a plasticidade onto-genética é favorecida)*” (Ibíd., p.55). Por otro lado la teoría de Darwin y de Wallace se concentraba en el énfasis de un acoplamiento estructural dentro de una variabilidad generacional o, en términos de Foucault, una variación espontánea del carácter (op. cit.). Teorías como el neodarwinismo reinterpretan la selección natural en relación a una base genética.

Posteriormente las disciplinas biológicas y psicológicas, con la emergencia de campos interdisciplinarios como la ecología, abordarían la discusión de la relación entre organismos y su ambiente desde una perspectiva que pensaba no sólo los aspectos genéticos heredados sino también los aspectos comportamentales, dándole a los organismos la posibilidad de agenciar su supervivencia no sólo en relación a aspectos genéticos o instintivos sino también a aspectos de toma de decisiones y de aprendizaje. Por ejemplo Konrad Lorenz:

(...) postula uma interação que não implica necessariamente em uma abertura para o mundo. O contato com este ambiente externo é controlado pelo organismo. Ele só pode ocorrer em momentos específicos do desenvolvimento, em janelas ontogenéticas de aprendizagem, momentos especiais nos quais os organismos se abrem à estimulação externa, antes de retornarem aos seus mecanismos endógenos. Além de a aprendizagem estar submetida a uma temporização controlada, o conteúdo desta aprendizagem também está sob controle orgânico na medida em que se postula uma auto-aprendizagem, algo como um tutor endógeno que garante uma aprendizagem típica da espécie. Esta tradição de um fechamento do orgânico sobre si mesmo, de uma autonomia o mais completa possível do ser vivo em relação ao ambiente, encontra paralelos modernos no conceito de autopoiese conforme formulado por Maturana e Varela. Nesta visão, o orgânico é isomórfico ao mundo exterior devido à sua história evolutiva conjunta com este mesmo mundo. (JAPYASSÚ, 1999, p.58-59)

Los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela plantean la adaptación de los organismos a sus ambientes por medio de lo que sería una suerte de deriva natural en relación a la autopoiesis. El neologismo autopoiesis es usado por Maturana y Varela para describir la organización de los seres vivos donde la autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos en su continua autoproducción y relación con el ambiente (MATURANA; VARELA, 2003a, p.28.).

Los seres vivos son redes de producciones moleculares donde las moléculas producidas generan con sus interacciones la misma red que las produce y que éstas interacciones son también la posibilidad de frontera "membrana" que permite, mediante la separación con el medio, la interacción del organismo con ambiente sin suprimir su identidad. En otras palabras la autopoiesis es la forma en que los seres vivos son distinguidos (dejando atrás la enumeración de características del tipo nacer, crecer, producirse y morir) en la que se generan una serie de procesos que crean y mantienen su propia organización y, donde mantener esa organización es lo que los constituye, estableciendo también para diferenciarse del ambiente, un límite: una membrana.

por un lado, podemos ver una red de transformaciones dinámicas que produce sus propios componentes y que es la condición de posibilidad de un borde, y por otro, podemos ver un borde que es la condición de posibilidad para el operar de la red de transformaciones que la produjo como una unidad (MATURANA; VARELA, 2003 a p.28).

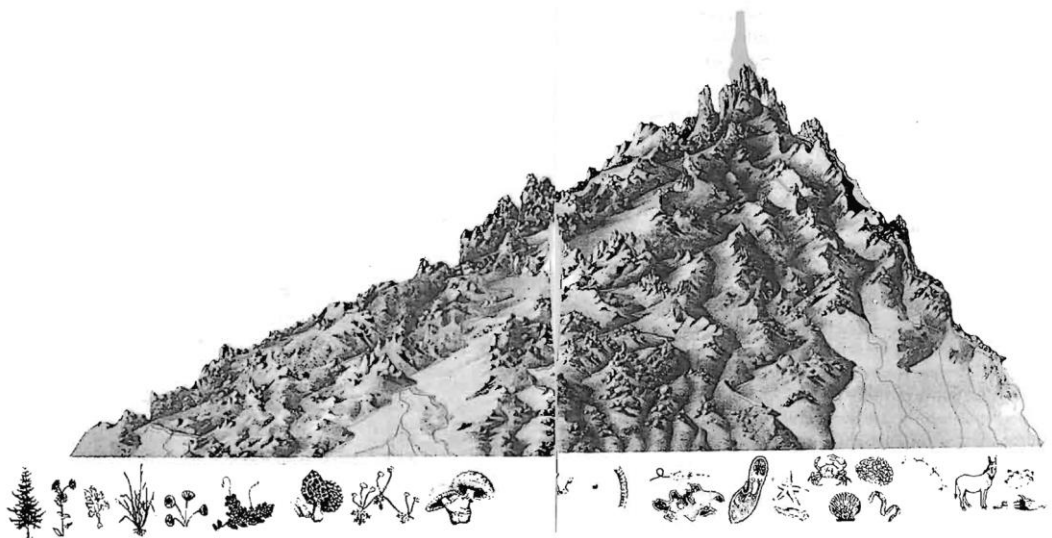
Volviendo a la descripción de la deriva natural los biólogos chilenos plantean una metáfora ambiental: la metáfora de la gota de agua (Ilustração 12). La conversión del famoso árbol de linajes de los seres vivos a la imagen de un cerro de punta aguzada en el cual los organismos, a través de su contacto y erosión crean valles y cumbres, donde a partir de un organismo común, en el devenir evolutivo, las especies diferenciadas emergen: el de agua cayendo transformando y dejando huella en un paisaje al tiempo que estas transformaciones modifican su flujo, su desplazamiento.

Maturana y Varela describen de este modo un modelo en el cual el organismo vivo, autopoietico, en vez de hacer suyas las estructuras de un mundo externo en su ser interno se relaciona de una manera endógena a través la permeabilidad de su interacción. A la vez que en su devenir el organismo se encuentra, mediado por su membrana, en un constante acoplamiento con su ambiente. Las interacciones del ambiente y el organismo tienen una historia filogenética común (JAPYASSÚ, 1999, p.59). Aclarando que intento de referenciar a través de una imagen todas y cada una de las especificidades de la evolución carece de sentido:

De hecho, no hay hoy día una pintura unificada de cómo ocurre la evolución de los seres vivos en todos sus aspectos. Hay múltiples escuelas de pensamiento que seriamente cuestionan

el entendimiento de la evolución por selección natural que ha dominado la biología en el último medio siglo. Sin embargo, cualesquiera que sean las nuevas ideas que se vayan proponiendo para el detalle de los mecanismos evolutivos, éstas no pueden negar el fenómeno de la evolución, pero nos librarán de la visión popularizada de la evolución como un proceso en el que hay un mundo ambiental al que los seres vivos se adaptan progresivamente, optimizando su explotación de él. Lo que nosotros proponemos aquí es que la evolución ocurre como un fenómeno de deriva estructural bajo continua selección filogénica en el que no hay progreso ni optimización del uso del ambiente, sino sólo conservación de la adaptación y autopoiesis, en un proceso en que organismo y ambiente permanecen en un continuo acoplamiento estructural. (MATURANA; VARELA, 2003 a, p.76)

12 Ilustração. Deriva natural dos seres vivos.



MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. A deriva natural dos seres vivos segundo a metáfora da água. Fonte: MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires: Lumen, 2003. p. 72-73

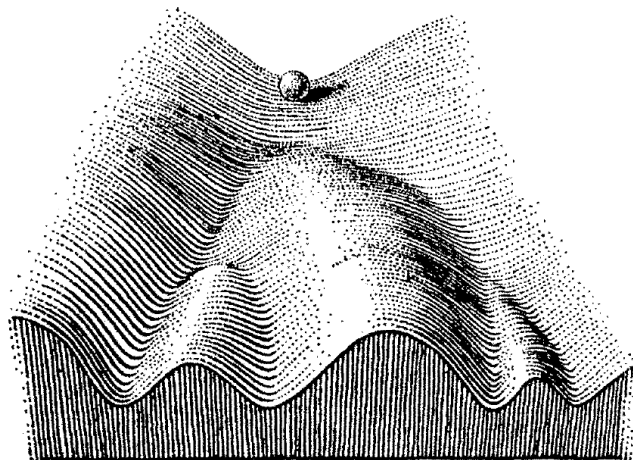
La imagen de la deriva natural recuerda otra imagen popular en las ciencias biológicas en relación al desarrollo de los organismos vivos y que fue usada para describir los procesos en los cuales a pesar de ocurrir variaciones en el ambiente o en composición genética de un organismo estas variaciones no son visibles en su fenotipo, a saber, en su características observables: la Canalización.

El biólogo, psicólogo experimental y etólogo Hilton Ferreira Japyassú en su artículo *Comportamento Animal: entre o Sujeito e o Objeto* hace un repaso de los distintos

enfoques que la etología biológica ha abordado el problema de la relación de los organismos con el ambiente y su relación con la psicología comportamental. Desde el conductismo positivista, pasando por la genética o el interaccionismo en autores como Skinner, Piaget, Lorenz o Maturana y Varela. En este artículo Japyassú describe la Canalización como una táctica usada desde la embriología, por el embriólogo, contemporáneo a Piaget, C.H. Waddington, para describir la estructura multidimensional formada en relación a las posibilidades genóticas de un individuo de una especie al interactuar con los posibles ambientes (Ilustração 13). Esta Canalización es inscrita, presentada conformando un relieve, un paisaje:

Poderíamos imaginar este indivíduo como uma pequena esfera solta na paisagem a partir das coordenadas X e Y (seu particular genoma e ambiente). Dadas estas condições iniciais, a bola percorreria todos os vales do relevo, descendo sempre e traçando um caminho: sua ontogênese (JAPYASSÚ, 1999, p.56).

13. Ilustração. Paisagem epigenética.



WADDINGTON, Waddington's epigenetic landscape. Fonte: JABLONKA, Eva; LAMB, Marion J. The changing concept of epigenetics. **Annals of the New York Academy of Sciences** 981, n. 1 p. 82-96, 2002. p.84.

Estos modelos referenciales sirven para comprender el organismo como un sistema, que al igual que el paisaje puede ser entendido como abierto. Para Japyassú esas perspectivas de los seres vivos de sistemas o campos abiertos y ampliados, guardan relación con las ideas de auto-organización, que apuntan, como lo hacen la filósofa, epistemóloga e historiadora de la ciencia Isabelle Stengers y el químico, físico y sistémico Ilya Prigogine que dichos sistemas deben encontrarse lejos del equilibrio

(Prigogine; Stengers, 1984, *apud* JAPYASSÚ, 1999, p.59.) Maturana y Varela lo hacen evidente al señalar que:

El que los seres vivos tengan una organización, naturalmente, no es propio de ellos, sino común a todas aquellas cosas que podemos investigar como sistemas. Sin embargo, lo que es peculiar en ellos es que su organización es tal que su único producto es sí mismos, donde no hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad son inseparables, y esto constituye su modo específico de organización. (...) fue necesario contar con moléculas capaces de formar membranas suficientemente estables y plásticas como para ser, a la vez, barreras efectivas, y de propiedades cambiantes para la difusión de moléculas y iones por tiempos largos con respecto a las velocidades moleculares. (MATURANA; VARELA, 2003a, p.29.)

Ferreira también señala que para Prigogine cuando estos sistemas lejos del equilibrio llevan a un punto de bifurcación se introduce en ellos un elemento histórico (PRIGOGINE, 1996, *apud* FERREIRA). Este elemento histórico guarda relación con conceptualizaciones las conceptualizaciones de *clínamen* y *devenir* que serán abordadas más adelante. He incluso se oponen a la concepción de los experimentos científicos como un descubrimiento, “una revelación o una imposición, un juicio sintético a priori, la actualización de una potencia u otras cosas por el estilo”, donde la historia, que como un péndulo en el que una vez que se conoce su estado inicial pueden predecirse todos sus movimientos, se despliega en vano (LATOUR, 2001, p.152.)

Al observar entonces estas concepciones se posibilita diluir un poco esa barrera que ha impuesto la modernidad sobre los objetos y los sujetos, o mejor humanos y no humanos, entendiéndolos, como lo hace Latour, como colectivos:

(...) este término se refiere a las asociaciones entre los humanos y los no humanos. Mientras siga existiendo la división entre la naturaleza y la sociedad que hace invisible el proceso político por el que el cosmos queda reunido en un todo en el que se puede vivir la palabra «colectivo» hará de este proceso un proceso central. (...). (Latour, 2001, p.362-363).

Asimismo lo que se entiende acá por actuación, en que las prácticas artísticas se desenvuelven, son los cambios de postura, los movimientos o acciones en el ambiente. Cambios de postura que especifican las realizaciones de los proyectos, su ejecución (MATURANA; VARELA, 2003a, p.92).

Sin embargo es necesario aclarar que en el caso específico del arte la idea de evolución plantea muchos problemas, pues como mencionó Jameson en su libro *Una modernidad Singular: una ontología del presente*, “no se puede periodizar” (Jamenson, 2004, p. 35). La evolución aquí no se encuentra relacionada con un historicismo lineal sino más en el sentido de adaptaciones rizomática de poblaciones a un ecosistema dado, con proximidades, nomadismos, desplazamientos y líneas de fuga.

La misma Rosalind Krauss es consciente de esto y lo menciona en la introducción de su texto sobre el campo expandido, donde se enfatiza lo dificultoso de periodizar o ver procesos evolutivos de semejanza donde “*O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado.*” (KRAUSS, 1985, p.87). Como salvedad Deleuze, en su introducción a los *Mil platôs*, hace una descripción ampliada de esta evolución que permite hacerla más próxima a las prácticas artísticas:

Os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra. (GUATTARI, DELEUZE, 2000, p.7.).

2.2 A inscrição da paisagem na modernidade

Al abordar las relaciones de la modernidad con el ambiente una de las tácticas posibles es la de dirigir la labor misma de investigación a los paisajes que han sido transformados por la modernización. Esta labor sobre el paisaje posibilita que emerja un campo de investigación contiguo, donde el concepto de espacio se actualiza y se expande.

Jamenson en sus escritos sobre el posmodernismo menciona que el conocido empresario automovilístico americano Henry Ford, manifestó, junto con Nietzsche, una forma muy particular de repudio de la periodización, una historiografía de la ruptura, al referirse a la historia como “Una maldita cosa tras otra”. Algunas lecturas críticas de la modernidad entienden que la historia en vez de conformarse como una serie periodos históricos enmarcados y fijos se encuentra más cerca de un cúmulo

de hechos y acontecimientos inconexos que son inaccesibles e inverificables. (JAMENSON, 2004, p. 35).

Los acontecimientos en las situaciones de modernidad se presentan al investigador como cosas y palabras en el devenir del tiempo y es su inscripción la que articula los caminos, idas, vueltas y cambios que llevan de la materia al signo. La inscripción, como se ha visto, posibilita una movilidad, una articulación, entre el mundo y el lenguaje.

La modernidad, de ese modo, puede considerarse más que como un acontecimiento en sí como un relato, una categoría narrativa que se concretiza a partir de ciertas dinámicas definidas en tanto que efecto retórico y lógica cultural (JAMENSON, 2004, p.39). También esta narrativa opera como reescritura de sus propios relatos, lo que la hace performativa y auto-referencial (Ibidem, p.40). Auto-referencialidad que le impide, en tanto que categoría narrativa y al igual que la colonización, abordar un paisaje sin al fin y al cabo hablar desde y para su propia imagen del mundo²⁰, como también menciona Bruno Latour: “Con el término «modernidad», lo que se señala es una solución que ha creado un tipo de política en la que la mayor parte de las actividades se justifican a sí mismas por referencia a la naturaleza” (LATOURE, 2001, 366). Referencias a su vez condicionadas por la brecha construida que separa el mundo del lenguaje (Ibidem, p.87).

A manera de *tabula rasa* y espacio cartesiano, donde cualquier elemento del mundo puede ser desterrado, reducido, ampliado y dominado la narrativa moderna se encuentra ensimismada en su propia lectura y al constituirse como un emplazamiento sin lugar real se conforma a su vez como una utopía que se coloca sobre el espacio y el paisaje reconfigurándolos. (Foucault, 1994, p.33); Entendiendo como menciona la antropóloga colombiana Margarita Serje en su libro *El revés de la Nación* que:

La explotación colonial fue pues la condición de posibilidad del desarrollo del que se ha llamado el sistema moderno. (...) Desde esta perspectiva, el colonialismo es constitutivo de la experiencia de la modernidad. En adelante, los dos términos, colonial-moderno, son indisociables (2005, p.27).

²⁰ En el siguiente capítulo será abordado con más profundidad el concepto filosófico de la Imagen del mundo ver: BOTERO, Juan José. **La noción de “imagen del mundo”. El pensamiento de L Wittgenstein.** Bogotá: Universidad Nacional, 2001.

Así, obedeciendo a unas lógicas internas relacionadas con la expansión universal de un modo de vida y siendo poseedor de normas de racionalización económica e institucional, lo colonial, al igual que en la modernidad, no opera únicamente en un marco espacio-temporal ya que este se articula principalmente con la imposición de un campo discursivo sobre un contexto en particular (Ibídem).

Por otro lado, el poeta moderno mexicano Octavio Paz, en su libro Marcel Duchamp: La apariencia desnuda describe la forma en que el mundo es leído fuera de las situaciones de modernidad al relatar que los Chinos y Japoneses seleccionan piedras, llamadas en japonés Shuiseki y en chino de Shuǐshí, 水石, ya sea por su belleza o su austeridad, y sobre ellas añaden su firma (Ilustração 14). Con ello, para Paz, están afirmando que la naturaleza es creadora y a la vez ingresando esa piedra, o trozo del territorio, en el mundo de los nombres: en la esfera de los significados (PAZ, 1989, p.35). Recordado a su vez la visión del mundo europea anterior al siglo XVI descrita por Foucault, donde la escritura, la semejanza, la signatura y el texto desempeñaban un rol primordial.

14. Ilustração. Exposição Suiseki em Tokio

日本水石協会
社団法人化記念

日本の水石展

会期：平成26年2月9日(日)～13日(木)
会場：東京都美術館 2階第4展示室(全室) 東京都台東区上野公園内
午前9時30分より午後5時30分まで(入場は開場の30分前まで) ※ 初日は式典のため10時開場

伝来名石、日本各地の山水石、床の間飾り、名品諸道具等、総展示数180点

上野寛永寺 奇宝「黒駒山」

主な出品著名水石

上野寛永寺奇宝「黒駒山」	電安寺伝来「白雲」	入場料 500円 (団体10名様以上400円)
有栖川宮旧蔵「洞天」	隆元禪師由來「雪白観音」	学生(大・高) 400円 (中学生以下無料)
西園寺公由來「坐漁荘」	岩崎男爵家旧蔵「優等石」	主催 一般社団法人日本水石協会
佐竹家伝来「富貴乃頓」	富岡政勝旧蔵「美天野」	後援 (一) 日本庭園協会、日本盆栽協同組合
小堀通仲公由來「北江富士」	山元参学旧蔵「芙蓉山」	(二) 日本床月協会、日本床月協同組合
水府数人旧蔵「鶴山」	沼高米コレクション「山雲山」	(三) 全日本小盆栽協同組合
その他各地の名産石		日本水石協賛会、日本水石協会
		編集 (株) 近代出版、(株) 藤石軒社、(株) 石乃美社

Nippon Suiseki Exhibition first suiseki exhibition at the Tokyo Metropolitan Art Museum. ActuBonsai Disponível em: <<http://actubonsai.com/2014/01/26/revue-du-bonsai-web-janvier-2014-n23/>> Acesso: 08 de dezembro de 2016.

Un movimiento similar de recolección de objetos pero bajo la lógica de la modernidad es visto en las producciones artísticas del artista ruso Vladirmir Tatlin y el frances Marcel Duchamp. Sus experiencias manifestaron las relaciones de la industria moderna con la naturaleza y la materia, a la vez que abonaron el campo para las prácticas artísticas dirigidas al paisaje (FOSTER et al, 2004, p.125). Estas nuevas formas proceder no solo se ejercían sobre los objetos en las prácticas artísticas sino también desde y sobre el paisaje mismo.

Este tipo de acciones, con algunas variaciones en el caso de Duchamp donde el interés también se da en el de neutralizar la estetización misma de las prácticas artísticas, son vinculadas a un uso del lenguaje acorde a al ambiente de cada artista: un contexto de capitalismo burgués de Duchamp y la emergencia de la sociedad comunista en Tatlin.

15. Ilustração. Pharmasy de Marcel Duchamp



DUCHAMP, Marcel. *Pharmacy*. Jan. 1914, Rouen. Collection Arakawa, New York (two of three originals lost). Gouache on an art print. Rectified readymade. 26.2 x 19.3cm. Disponível em: Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal. Unmaking the Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context <http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pharmacy.html#top> Acesso: 08 de dezembro de 2016

En año de 1914 Duchamp presenta bajo el título de *Pharmacy* (Ilustração 15) la intervención con gouache sobre una barata impresión (una cromo-litografía) de un paisaje en un atardecer de invierno. Dos coloridos puntos son agregados en el horizonte. Esta intervención sería descrito con lo él llamó *ready-mades* en la cual la elección de objetos se daba en relación a una total ausencia de buen o mal gusto, de deleite estético. Una indiferencia visual que buscaba una total anestesia. Anestesia que se hace más literal al ser la farmacia el lugar donde los narcóticos que facilitan su estado son distribuidos. Duchamp en su juego con la elección de objetos ya realizados cuestionaba la naturaleza misma de la representación y su relación con la inscripción del mundo desde los ámbitos subjetivos, privados. Ámbitos que, como se verán más adelante al abordar la filosofía de Ludwig Wittgenstein, son inexpresables en una relación uno a uno. Al igual que en el mencionado modelo de los enunciados, la correspondencia que conecta la brecha entre mundo y lenguaje, la práctica artística jugaría como un puente entre lo subjetivo y lo objetivo. Como se ha visto este dualismo se encuentra contaminado por el contrato moderno y no hace sino crear híbridos de los dos. Duchamp es consciente de esto en la elección y nominación de sus acciones, huyendo al mismo tiempo del juego la semejanza pre-moderna, como menciona en su texto de 1961, A propósito de los *ready mades*:

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el ready-made. Esta frase, en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, "ready-made ayudado" ("ready-made aided").

Otra vez, queriendo subrayarla antinomia fundamental que existe entre el arte y los ready-mades, imaginé un "ready-made recíproco" (Reciprocal ready-made): ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar! (DUCHAMP, 1978, p.191)

Duchamp de este modo discute la naturaleza arbitraria de la representación y la producción del arte anticipando las concepciones del arte después de la reproductividad técnica tan profundamente analizadas por Walter Benjamin. A la vez que señala que de ningún modo existe algo así como una pintura que emerge de la nada como un objeto nuevo en el mundo, una obra de arte, sabiéndose que los

tubos de pintura ya son de por sí “productos manufacturados y ya hechos” concluyendo que todas las telas del mundo son ya *ready-mades* asistidos, “trabajos de acoplamiento” (DUCHAMP, 1978, p.192).

Es importante señalar las conexiones del artista francés con la filosofía del austriaco Ludwig Wittgenstein. En su cuestionamiento, a la vez malinterpretado por los filósofos analíticos, como Moore, y atentamente descrito por Latour, de las posibilidades de hablar del mundo en un lenguaje capaz de verdad (LATOURE, 2001, p.64). La producción de Duchamp propone la creación de híbridos, que sin embargo son híbridos concretos, alejándose de los híbridos abstractos y metafísicos de la pintura abstracta moderna obsesionada con el platonismo que Wittgenstein también intenta desdibujar.

481. Quando se ouve Moore dizer «Eu sei que aquilo é uma árvore», compreendem-se repentinamente aqueles que pensam que isso não está decidido de modo algum.

A questão parece-nos imediatamente pouco clara e desfocada. E como se Moore a tivesse colocado sob uma luz inadequada.

E como se eu devesse ver uma pintura (por exemplo, um cenário pintado) e reconhecer de longe o que representa imediatamente e sem a menor dúvida. Mas agora aproximame; e então vejo um conjunto de manchas de várias cores que são todas muito ambíguas e não conferem qualquer certeza.

482. E como se «Eu sei» não tolerasse qualquer ênfase metafísica. (WITTGENSTEIN, 1990, p.137)

Este ejercicio anestésico de Duchamp, que también se relaciona con una limitada producción de los *readymades*, busca, como un ejercicio terapéutico también presente en la filosofía de Wittgenstein, proteger al espectador de su narcosis: “Comprendí por esa época que, para el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género”.

Se estiver e se a droga me tornou inconsciente, então realmente não estou a falar e a pensar. Não posso supor seriamente que estou a sonhar neste momento. Alguém que disser a sonhar «estou a sonhar», mesmo se o disser audivelmente, ao fazê-lo, não tem mais razão do que se disser «esta a chover», enquanto chove realmente. Mesmo se o seu

sonho estiver, na verdade, ligado ao ruído da chuva.
(WITTGENSTEIN, 1990, p.191)

De esse modo Duchamp com sus *readymades* proporciona un modelo artístico que le da agencia a los objetos del mundo, a los no humanos de una forma similar que el modelo de la Teoría del Actor-Red de Latour. Como “Pasteur autoriza a la levadura a que le autorice a él para que hable en su nombre (LATOURE, 2001, p.159)” Duchamp autoriza a los objetos para que hablen del arte en su nombre. Si bien para Latour las metáforas y producciones del arte “tienen la desafortunada consecuencia de conferir un carácter estético al mundo de la ciencia, debilitando su pretensión de verdad” (Ibid, p.163) Duchamp las libera de esta carga permitiendo que tanto humanos como no humanos sean capaces de en su conjunto agenciar, claro aún con una pesada carga moderna de la asepsia pascaliana llena de fetichismo²¹, conocimiento.

Lo que se afirma es que el precio de incrementar la claridad analítica -la claridad de las palabras, separadas del mundo y vueltas a conectar después en virtud de su referencia y del juicio que emiten- es mayor y produce, al final, más oscuridad que el derivado de conceder a las entidades la capacidad de conectarse entre sí a través de los acontecimientos. (LATOURE, 2001, p.368)

Vladimir Tatlin, en 1914, a partir de varios materiales industriales construye una escultura: *Selection of materials: Iron, Stucco, Glass, Asphalt*. El artista ruso se decide a ingresar en el arte el material concreto, no alterado. La presencia no alterada de los materiales especifica un arte que no engloba ya una representación, una referencia, una abstracción o un conceptualismo sino, más bien, una literalidad (Ilustração 16).

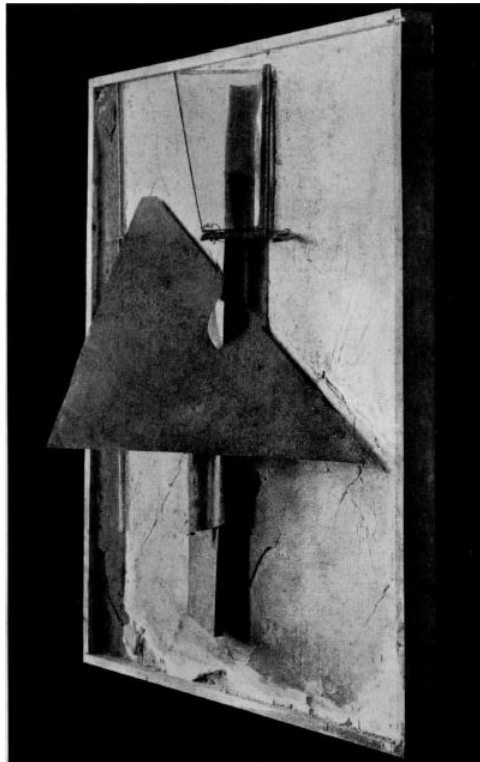
Estas estructuras contingentes harían parte de la emergencia del Constructivismo ruso acorde a la lógica del constructivismo social que entiende la realidad como algo construido:

Cuando un hecho es algo fabricado, ¿quién es el responsable de la fabricación? ¿El científico? ¿La cosa? Si contestamos «la cosa», es que somos unos obsoletos realistas. Si contestamos «el científico», entonces seremos constructivistas (LATOURE, 2001, p.336).

²¹ Los objetos modernos estaban desnudos -estética, moral y epistemológicamente-, mientras que los objetos producidos por los no modernos han sido siempre objetos vestidos, reticulares y rizomáticos. (LATOURE, 2001, p.346)

Sin embargo las producciones de Tatlin parecieran evitar un reduccionismo tan solipsista, parecieran dar a los materiales una agencia más allá de ser meros entes pasivos en la agencia humana. Cuando Tatlin les da el carácter de pieza artística los inscribe en un circuito en el que su presencia invita al espectador a contemplarlos como son pero también más allá de pasiva objetividad pues es la labor misma del artista la que les da sentido.

16. Ilustração. Vladimir Tatlin Seleção de materiais.



TATLIN, Vladimir. Seleção de materiais: Ferro, estuco, vidro e asfalto. 1914. Dimensões desconhecidas. Fonte: FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames & Hudson London, 2004. p.126.

Esto se hace más claro cuando se piensa que en las producciones, tanto de Tatlin como de Kazimir Malevick, la palabra *конструктивизм* es en su fase temprana asociada a lo que algunos teóricos entienden como “laboratorio del Constructivismo”. (Foster et al, 2004, p.127). Acá el escultor, al igual que Marcel Duchamp, puede ser relacionado con la metodología de Pascal cuyas pruebas de la agencia de la levadura hacen parte de una suerte de «realismo constructivista» (LATOURE, 2001, p.162). El mismo Latour señala esto al usar una metáfora artística para describir los procesos de la ciencia al decir que:

Por supuesto, comparar la ciencia con el arte es menos perjudicial que comprender la ciencia por medio de la noción de fetichismo (...) Cuando se pinta a los científicos como fetichistas, se les acusa de olvidar por completo el trabajo que acaban de hacer y de quedar atrapados en la aparente autonomía del producto que sale de sus propias manos. Los artistas pueden disfrutar al menos de las cualidades de su labor, incluso una vez que ésta se ha desvanecido, pero no hay nada que pueda redimir a los ingenuos creyentes que olvidan que ellos son la única causa de las proposiciones que suponen debidas tan solo a la acción de alguna cosa ahí afuera. (Ibíd., p.163)

Volviendo a Octavio Paz, este menciona que el gesto de los *ready-mades* es crucial ya que al intervenir un objeto industrial, como un afiche o un orinal, Duchamp afirma una negación de la naturaleza y en ese sentido su gesto es un desafío: “La semejanza entre las piedras es natural e involuntaria; entre los objetos manufacturados es artificial y deliberada” (PAZ, 1989, p.34). Se considera entonces la acción del artista sobre la naturaleza moderna en el sentido en el que “la técnica es la naturaleza del hombre moderno” (Ibíd., p.36). Así los actos de escoger objetos industriales acabados como los *ready-mades* de Duchamp o seleccionar materias primas de la industria moderna como Tatlin implica una ruptura radical sobre la forma de tratar el paisaje en sí.

De esta manera las producciones de Tatlin y Duchamp fueran los primeros recorridos en procura de la expansión de campos y límites en las prácticas artísticas. Aún cuando estas prácticas, principalmente las de Tatlin, apuntan a una autonomía de la obra de arte en oposición a la relación de esta con las características de su contexto, lo que sugiere una pérdida con el lugar. En otras palabras, cuando la escultura moderna abandona el pedestal en favor de su autonomía, ahora contenida en su organización formal, abandona también su relación con el contexto haciéndose nómada. (Foster et al, 2004, p.543). El arte moderna abandona el paisaje e la naturaleza para concentrarse en ella misma. Como menciona Octavio Paz como una especie de manifiesto “Ahora bien, la técnica es la naturaleza del hombre moderno: nuestro ambiente y nuestro horizonte” (PAZ, 1989, 36). El contrato moderno que separaba Arte de la Cultura (la Técnica) se intuye en el arte, delimitando y demarcando. Así Las acciones de escoger objetos industriales acabados, como los *readymades* duchampianos, o seleccionar materias primas de la

industria moderna, en el caso de Tatlin, implican transformaciones conceptuales en la forma de comprender el paisaje en sí.

Es importante resaltar, como sugiere Hal Foster en *El retorno de lo real*, que ni las producciones de Duchamp ni las de Tatlin pretenden ser un análisis crítico o deconstructivo de sus instituciones, más bien son una “declaración performativa”. Cuando los constructivistas, como Tatlin o Rodchenko, “afirman” la materialidad misma de la producción artística conservan el status moderno del arte “hecho-para-exposición” o Duchamp “escoge” sus *readymades* deja intacta la institución museo-galería. (FOSTER, 2001, p.22).

Al Igual que Baudelaire y Courber, Tatlin y Duchamp serían el ejemplo de dos perspectivas del arte respecto a dos contextos diferenciados: Duchamp como un “consumidor ambivalente” que se interesa por expandir los horizontes de un arte familiarizado con la comodidad y Tatlin como el productor de un arte por el arte en un contexto de producción industrial posterior a la Revolución Comunista (FOSTER et al, 2004, p.129). Marcel Duchamp daría inicio a una “investigación epistemológica de las categorías estéticas” que a su vez busca desarticular sus convenciones formales y Tatlin reubicando el arte en no sólo en “el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social” (FOSTER, 2001, p.7)

2.3 Processos Laboratoriais e móveis imutáveis na arte moderna

En su libro *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia* Bruno Latour dedica un capítulo “Referencia circulante: muestreo de tierra en la selva amazónica” completo al trabajo de investigación de un colectivo interdisciplinar e internacional en la selva amazónica brasilera. En este capítulo Latour se propone explicar cómo no existe algo tal como una correspondencia entre el mundo y el lenguaje, e como estos no se encajan con ámbitos ontológicos distintos sino el fenómeno que ya se ha mencionado varias veces en ésta disertación y que es conocido como referencia circulante.

La cuestión yace en la inquietud de varios científicos, como la profesora bióloga y profesora de la universidad de Boa Vista, en Roraima, Edileusa Setta-Silva, el edafólogo francés del centro de investigaciones INPA financiado por el instituto

ORSTROM y radicado en Manaus Armand Chauvel y la geógrafa y profesora vinculada a la Universidade de São Paulo Heloísa Filizola, por saber si la sabana se encuentra avanzando y disminuyendo la selva amazónica o si es la selva amazónica que se encuentra avanzando. Latour cumple su papel de estudioso de las ciencia observando estos investigadores en su quehacer (LATOURE, 2001, p.40).

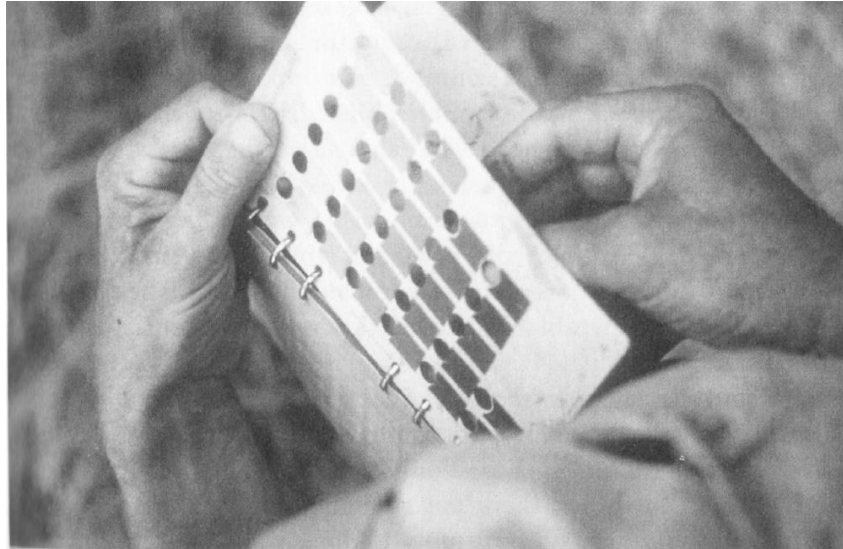
Para resolver esta inquietud los investigadores se desplazan al lugar de frontera donde la selva y la sabana colindan (*in situ*) y haciendo uso de tácticas y técnicas de inscripción aplican metodologías laboratoriales para sacar sus propias conclusiones. Latour se concentra en estas tácticas y técnicas, como también de estas metodologías, para ver de qué forma en las prácticas científicas se construye esa cadena de traducciones que hacen parte de una referencia circulante.

El antropólogo describe cómo desde una mesa de trabajo, en un laboratorio en Manaus o un archivo botánico, y a través de la superposición de varias inscripciones, delegadas como referentes del discurso, es articulado el conocimiento a través de la “trazabilidad de las referencias” (ibíd., 63). Inscripciones como un mapa correspondiente a “una sección del atlas compilado por Radambrasil a una escala de 1:1.000.000”, las muestras de suelo tomadas en el lugar, la marcación, seguimiento cartográfico y recolección de las especies botánicas, las estanterías y muebles donde se guardan las especies botánicas en las cuales “el espacio se convierte en una tabla, la tabla se transforma en un archivo, el archivo se vuelve concepto y el concepto deviene una institución” (ibíd., 51), la geometría aplicada, los instrumentos de medición y comparación de los topógrafos y edafólogos, etc. (LATOURE, 2001). Construyendo una serie de referencias, que “al igual que las notas al pie de página de los trabajos académicos” facilitan devolver al mundo su sentido: “siempre olvidamos que la palabra «referencia» viene del latín *referre*, «devolver» (ibíd., 47-49).

De los elementos que más llama la atención en la descripción de Bruno Latour aparece uno de los instrumentos usados por los edafólogos: el edafocomparador. El edafocomparador es un mueble itinerante como un maletín-archivo, portátil y organizable, que gracias a su disposición en filas y columnas de algún modo cartesianas, permite almacenar, transportar y comparar, con un cuaderno de colores patronizados (pantone), muestras de suelo (Ilustração 17). Dispositivo que sirve

para “aprehender la diferencia práctica entre lo abstracto y lo concreto, entre el signo y el mueble. (...) sólo gracias al ingenioso invento de este, híbrido puede el mundo de las cosas convertirse en signo” (ibíd., 64).

17. Ilustração. Edafocomparador.



Fonte: LATOUR, Bruno. La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia, Barcelona: Gedisa, 2001. p.75.

De este modo es posible observar como todas estas tácticas científicas permiten abordar los objetos a través de la cascada de transformaciones que construyen las referencias circulantes. Abandonando el marco kantiano de un yo trascendental enfrentado a las cosas en sí puede verse como mediados por la referencia circulante y los centros de cálculo los fenómenos transitan desde su reducción, como los mapas, y su ampliación, como la redacción de libros descriptivos (ibíd., 90).

Esta cascada de transformaciones se relaciona también con la línea del tiempo de Ilya Prigogine, el tiempo como devenir, que como se verá en el siguiente capítulo, sedimenta el conocimiento a través de las prácticas. Prácticas que como también se verá en las producciones de Robert Smithson son en sí mismo sedimento de una historia material y práctica. El mismo Latour tiene presente dicha sedimentación cuando al describir el trabajo de los investigadores en campo menciona:

Los laboratorios son lugares excelentes para comprender la producción de la certeza, y por este motivo disfruto tanto estudiándolos. Sin embargo, al igual que estos mapas, tienen el grave inconveniente de reposar sobre el infinito sedimento acumulado por otras disciplinas, instrumentos, lenguajes y prácticas. (LATOUR, 2001, p.45)

La cascada de transformaciones guarda también relación, tanto formal como discursiva, con el concepto que Hal Foster en *El retorno de lo real* trae para describir las profundas relaciones e imbricaciones de la modernidad y la posmodernidad, como táctica para evitar construir una reflexividad no sobre-identificada a la de pensar lo otro. El *parallax*: que consiste en el “ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador” (FOSTER, 2001, p.211).

He acentuado el hecho de que se necesita la reflexividad para protegerse contra una sobre-identificación con el otro (mediante el compromiso, la auto-alteración, etc.) que puede comprometer esta otredad. Paradójicamente como Benjamín dio a entender hace mucho tiempo, esta sobre identificación puede alienar al otro más si no permite la alteración que ya funciona en la representación. Frente a estos peligros -de demasiada o demasiado poca distancia- he abogado por la obra paraláctica que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro. Éste es un modo de adaptarse al contradictorio status de la otredad en cuanto dada y construida, real y fantasmal. (FOSTER, 2001, p.207).

Las metodologías productivas que Marcel Duchamp emplea para su realización de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), conocida también como *El gran vidrio*, permiten describir una metodología, que sería usada con recurrencia por varios artistas posteriores a Duchamp, principalmente artistas de la posguerra. Esa metodología, similar a los procesos científicos señalados anteriormente, se encuentra en un seguimiento sistemático de la producción de las prácticas artísticas, tanto en ámbitos conceptuales como materiales, y con la inscripción de ese seguimiento tanto en cuadernos de artista, como en diarios de campo. Inscripción que a su vez comenzó a comprenderse como una práctica artística en sí.

Cuando Duchamp se impuso la tarea de la realización del *El gran vidrio* ya había iniciado una dedicada labor de seguimiento de los procesos, experimentos y conceptualizaciones en fotografías, bocetos, textos, maquetas y dibujos que se unificarían en lo que se conoció posteriormente como *La Caja Verde: The Green Box* (1934) (Ilustração 18). Procedimientos que emulan los de los laboratorios de la ciencia, las bibliotecas, los gabinetes de curiosidades y las colecciones: los ya

mencionados centros de cálculo. Procedimientos relacionados a su vez con las concepciones de referencia circulante y conéctica. Haciendo la salvedad que el paisaje que inscribe Duchamp es el del Arte moderno en sí, ese lugar en la mente y en el pensamiento.

18. Ilustração. Green Box de Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*. 1934. Caixa contendo reproduções de colotipia em diversos papéis. 33 x 28.3 x 2.5 cm. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.42a-vvvv/>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

La caja verde, conforme al libro de notas del laboratorio, inscribe las relaciones existentes entre éste y el mundo, en este caso el mundo de la producción artística que es el contexto en el que las prácticas artísticas dentro de una situación moderna se inserta. Aquí la Caja Verde y el Gran Vidrio pertenecen a una misma red discursiva que los teje en un mismo tejido discursivo y práctico. Como escribe Margarita Serje:

[...] el proceso de identificar un contexto implica la yuxtaposición de dos grupos de eventos o fenómenos: el evento focal y el campo de acción en el que éste se desarrolla. Esta yuxtaposición toma forma a través de las conexiones (y, por supuesto, las desconexiones) que se establecen entre los dos. Es quizá aquí donde cobra mayor sentido la etimología de la palabra contexto, que se deriva de una metáfora del arte textil en el verbo latino *contextere*: anudar, tejer, unir los hilos de una urdimbre y una trama [...]. (SERJE, 2011, p.56).

Otras muestras de influencia de esta lógica moderna sobre la manera de ver y articular, inscribir, el paisaje en el arte es la comisión de Henry Ford en 1927 a Charles Sheeler (Ilustração 19) para documentar su River Rouge Plant donde las inscripciones pintorescas del paisaje de los siglos anteriores²² o incluso las búsquedas por las estructuras mismas de la traducción pictórica, tan bien investigadas por Cézanne, dialogan con la forma de proceder sobre el espacio en la modernización, actuar que naturaliza a la vez la inscripción del paisaje junto con el fordismo.

19. Ilustração. American Landscape.



SHEELER, Charles, *American Landscape*, 1931. Oil on canvas, 61 x 78.7 cm.
Em: FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson London, 2004. p. 224

American Landscape de 1931 es una articulación que que permite referenciar la manera en que la modernidad, en este caso fordiana, articula el paisaje como un espacio susceptible a la intervención; donde el paisaje en el arte no es sólomente inscribible siguiendo la lógica de la modernidad sino que su intervención misma es efectivamente arte moderno.

²² Como es abordado en: LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. *Perspectivas sobre el paisaje*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2014.

Estos ejercicios desde el paisaje y otros de Duchamp, como *1200 coal bags suspended from the ceiling over a stove* de 1938 donde el artista francés cuelga miles de sacos de carbón creando un ambiente (*Environment*), anticipando las producciones de los sesentas del artista ambiental Allan Kaprow, en el espacio de exposición de la *International Exhibition of Surrealism* en la *Galerie Beaux-Arts* de Paris e *Sixteen Miles of String* de 1942, donde ata casi 25 kilómetros de hilo en la exposición organizada por André Breton, *First Papers of Surrealism* en el *The New York Palace Hotel*, enlazan formas de proceder sobre el espacio en la industria y las situaciones modernas comenzando a concebir el espacio expositivo desde una perspectiva ecológica: el ambiente. pero son formas que aún no se puede considerar como laboratoriales pues en estas falta una acción decisiva que Bruno Latour y Steve Woogar entienden como la labor de escritura (LATOIR, 1995, p.65).

Leo Steinberg en su libro *Otros criterios* señala también un ejercicio formal también modificaría las metodologías anteriormente usadas en el arte, un ejercicio que parece simple pero que transforma los procedimientos artísticos al transformar desde la producción de la pintura su relación con la labor.

La pintura fue entendida y producida, durante muchos siglos, a diferencia del mapa, como una ventana, un objeto horizontal que “enmarca” un horizonte a la percepción. Mudanzas drásticas en su producción, como por ejemplo las pinturas del norteamericano Jackson Pollock, con su famosos *drip paintings* anticiparían este cambio, pero no del todo, pues aunque las pinturas de Pollock eran realizadas en el suelo, aun se presentaban al espectador de la misma forma que las pinturas han sido presentadas desde el renacimiento: horizontalmente (STEINBERG, 2008, p.19).

Steinberg describe que después del año 1950 alguna cosa cambia y la pintura comienza a retirar poco a poco la carga de su horizontalidad que la vincula con su antigua concepción como una ventana del mundo para ser contemplada de pie. Con las obras del norteamericano Robert Rauschenberg y Jean Dubuffet los procedimientos cambiarían drásticamente, pues si bien sus cuadros podían ser colgados en una pared, “*assim como fixamos na parede mapas e plantas de arquitetura ou uma ferradura para atrair a sorte. Todavia, eles não simulam mais campos verticais, mas horizontais opacas de tipo flatbed*” (Ibíd., p.20).

La superficie pictórica deja de ser entendida como análoga a la naturaleza y pasa a ser percibida espacio de procedimientos operacionales. De nuevo las producciones de Duchamp como antecedentes, como el Gran Vidrio de 1915 y Tu m' de 1918 o su percha pegada en el suelo y su orinal boca arriba como un monumento (Ibídem).

Rauschenberg al ser invitado, apenas comenzando la década de los cincuentas, a participar de una exposición en con el tema de “la naturaleza en el arte” presenta un cajón de hierba que debía ser regado periódicamente: “*uma transposição da natureza à cultura mediante uma mudança de noventa graus*” (Ibíd., 21). Donde, al igual que su *Desenho de Willem de Kooning apagado por Robert Rauschenberg* es transformado por la acción de borrar sobre una mesa (Ibídem). Actos que presentan al artista ya no como un pintor de pie que produce horizontalidades sino más bien como un científico o un cartógrafo que trabaja sobre una mesa. Permitiendo ingresar al mundo de nuevo a la superficie pictórica, ya no como una ventana renacentista mediada por representación, sino como un laboratorista que “*visa à consciência imersa no cérebro da cidade*” (Ibíd., 23).

Del mismo modo que Latour describe la labor del científico o el cartógrafo a través de la referencia circulante se puede entender al artista como agente que busca articular las inscripciones del mundo y sobre ellas produce un contenido:

O quadro concebido como a imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência como matéria de representação. E readmite o artista na totalidade de seus interesses humanos, incluído aí o artista-técnico (STEINBERG, 2008, p.23).

El historiador de arte y crítico cultural norteamericano T. J. Demos en su artículo *Duchamp's Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement* hace un profundo análisis de las relaciones geopolíticas del exilio entre dos importantes agentes del arte moderna, como son Walter Benjamin y Marcel Duchamp al describir las maneras en que estos dos se enfrentaron al exilio provocado por la segunda guerra mundial en Francia. Maneras que permiten describir los antecedentes de las prácticas artísticas en un contexto de exilio y a su vez rodean las tácticas que el artista y el escritor usaron para poder hacer que su labor continuase aún en el exilio. Estas tácticas, cómo se verá, guardan una relación

de familiaridad con la concepción de las inscripciones artísticas en cuanto móviles inmutables.

Demos cuenta como desde 1935 Duchamp iniciaba, presionado por la avanzada de las tropas nazis por Europa, la reproducción fotomecánica de su producción bajo el título de *La Boîte-en-valise (Box in a Suitcase)* que podría ser traducido como: Caja en una maleta (Ilustração20). Realizando 69 reproducciones de su entero trabajo en una serie de 300 valijas de cuero: “*my whole life's work fix into one suitcase*” (DEMOS, 2002, p.8).

20 Ilustração. La Boîte-en-valise (Box in a Suitcase)



DUCHAMP, MARCEL. *La Boîte-en-valise*. 1935-41. Valette de couro contendo réplicas em miniatura, fotografias, reproduções a cores de obras de Duchamp, e um desenho "original" [Large Glass, collotype on celluloid. (19 x 23.5 cm).] 40.7 x 38.1 x 10.2 cm. © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/80890>> Acesso: 22 Dezembro 2017

Marcel Duchamp se hace rápidamente de una visa americana e, incluso durante la ocupación nazi en Polonia y el norte de Francia, recorrió fácilmente el país para gestionar la producción de sus valijas. Ya en 1941 Duchamp abandona Francia y se radica en New York donde realiza junto con Bretón, en 1942, la ya mencionada *Sixteen Miles of String*.

El caso de Walter Benjamin no puede ser más diferente: Tras no conseguir su visa americana, por carecer de algunos de los papeles necesarios para su radicación,

agarra un maletín de cuero con apenas unos papeles entre los que se encuentran textos en los describe la nostalgia (*homesickness* en palabras de Demos) de su antiguo hogar. Presionado con la llegada de la Gestapo a Francia huye a la frontera española con un grupo de emigrantes. Como ya es bien sabido, Benjamin, temeroso de ser entregado por la aduana española a los nazis, toma una sobredosis de morfina y muere sin saber que España decide dar el paso a los inmigrantes que viajaban con él (Ibídem).

De nuevo acá es posible asociar a Duchamp con el burgués privilegiado que se opone al actor político y marginado que referencia Walter Benjamin. Esto se hace más claro en la frase de Duchamp: “El artista debe estar solo, todo para sí mismo, como en un naufragio²³” (Ibíd., p.9).

El maletín, la valija, en estos dos casos articula para Demos las cualidades de la condición de exilio: movilidad, compacidad, fragmentación y miniaturización. Siendo una entidad que agencia y articula las condiciones de desplazamiento político.

Demos insiste en la importancia de la valija ocupando una posición “*paradoxal*” revelando la nostalgia del hogar en las imposibilidades de volver a casa, la pérdida de las posesiones de valor y de una existencia independiente en un contexto de determinismo institucional, dominación fascista y exilio desesperado (Ibíd., 10).

En la obra de Duchamp el exilio no es un contexto externo, circunstancial, que refleje o rodee las producciones en condición de destierro sino que es acorde a su estructura interna. Las *Boîté-en-valise* de Duchamp abordan el exilio en razón de examinar sus términos (Ibídem.). Mediados por los conflictos estructurales con la fotografía o el museo las obras abordan estos conflictos y medios desempacándolos. Enfrentando las fuerzas del esencialismo fascista y la desterritorialización capitalista (Ibídem).

En sus escritos T.J Demos relaciona la producción de las valijas y sus relaciones con la institución del museo y la técnica fotográfica con el bien conocido Museo sin paredes (1950) del novelista y político de izquierda André Malraux, a la vez que lo hace familiar al texto La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936) de Benjamin. En su “museo imaginario” Malraux acoge una gran cantidad de

²³ Tradução propria. “The artists should be alone, everyone for himself, as in a shipwreck”.

reproducciones fotográficas en un compendio que, como un libro de arte, transforman “la entera naturaleza del arte” (FOSTER et al, 2004, p.273). Destruyendo el estatus de originalidad de la pieza artística y su relación con la autoría que especifica la presencia del arte como objeto único e irrepetible, su “aura”, la técnica fotográfica, además de otras herramientas industriales de copiado, ingresa mudando los paradigmas que la historia del arte cargaba en relación a la producción artística.

La reproducción mecánica, por lo tanto, desarrolla un correspondiente impulso psicológico, en la propia forma de ver: "Para sacar un objeto de su caparazón, para destruir su aura, es la marca de la percepción cuyo "sentido de la igualdad universal de las cosas" ha aumentado a tal grado que incluso lo extrae de un objeto único por medio de la reproducción. "Por lo tanto, una serialización de producción (base) comienza a efectuar una serialización de la visión, que impulsa a su vez el gusto por la serialización en la obra de arte misma (superestructura) (FOSTER et al, 2004, p.272).²⁴

Anticipando la crítica institucional de artistas como Marcel Broodthaers, Michel Asher, Hans Haacke o Loise Lawler, Malraux desnaturaliza la obra de arte al desterrarla del lugar de su realización e incluso con su materialidad misma. Desterritorialización que se hizo evidente en Marcel Duchamp desde 1918 cuando muda su residencia a Argentina (DEMOS, 2002, p.11).

Las valijas de Duchamp agrupan una serie de despliegues, etiquetados y clasificaciones pertenecientes a las fuerzas institucionales del museo dentro de la producción del artista. A la vez que recuerdan la agencia del edafocomparador usado por los científicos para articular el paisaje selvático, que se mencionó anteriormente; con la diferencia que el paisaje que Duchamp aborda es el del arte mismo, su arte, en un estado de exilio. Lo que permite apuntar a las tácticas por las cuales las colecciones en el arte responden a la modernización y al colonialismo: a las condiciones históricas de contaminación o desplazamiento geopolítico. Colecciones que, como es señalado por Walter Benjamin, usando una metáfora

²⁴ Tradução propria: Mechanical reproduction thus develops a corresponding psychological drive, with its own way of seeing: "To pry an object from its shell, to destroy its aura, is the mark of a perception whose 'sense of the universal equality of things' has increased to such a degree that it extracts it even from a unique object by means of reproduction." Thus a serialization of production (base) begins to effect a serialization of vision, which drives in turn a taste for serialization in the work of art itself (superstructure).

biológica y ornitológica, en su incompleto texto *Arcade Project*, sirven para abrigar al universo en un nido que esgrime a una función biológica (ibíd., 24).

Todas estas relaciones entre el laboratorio, las prácticas de inscripción de conocimiento y las prácticas artísticas permitieron a José Luis Brea, de un modo similar a Luis Camnitzer o Vilém Flusser, ampliar los alcances del arte entendiéndolo como un dispositivo de distribución social del conocimiento:

Avancemos en todo caso a ese segundo factor cuya heredad carga a las nuevas prácticas artísticas de un potencial crítico específico, propio. Sin movernos todavía del artista con que hemos comenzado esta reflexión, Marcel Broodthaers, y siguiendo la pista que su trabajo nos marca, situaremos este segundo factor en el haberse constituido como objetivo propio de muchas de las obras más críticas de la tradición contemporánea la producción autónoma de dispositivos de distribución pública del conocimiento artístico, la producción de dispositivos mediales.

Es bien conocido todo el trabajo de Broodthaers que desarrolla un proyecto “museístico”, su conocido Museo de las Águilas -del que, justamente, su trabajo cinematográfico constituye una “sección”. Podemos poner en relación ese trabajo con el de otros artistas -como el pequeño museo portátil que constituye la Boite en Valisse de Marcel Duchamp- y también, por supuesto, con el celebrado Museo Imaginario de André Malraux. En todo caso, no se trata en ninguno de esos proyectos de producir un Museo como tal, en el sentido convencional, sino justamente al contrario de abordar la crítica de la institución museística mediante la producción específica -y desarrollada ella misma como obra, como práctica creadora- de dispositivos autónomos de distribución pública del conocimiento artístico, dicho de otra manera: de pequeños museos que en sí mismos constituyen puestas en cuestión de la propia institución museística, pequeños museos que son a la vez anti-museos. (BREA, 2002, p.12-3)

Por último se hace importante resaltar, como lo hacen Jameson o Latour, que los términos de modernidad, posmodernidad, pre-moderno o no-moderno deben ser usados con una gran cautela. Abandonar completamente el término modernidad puede ser una postura que se puede encajar con una postura ridícula y hasta obsesiva. Jameson menciona que cuando el tropo «modernidad» es usado con exclusividad para el pasado, y en cuanto temática utópica, puede ser “(...) útil para generar relatos históricos alternativos, pese a la carga de ideología que necesariamente sigue acarreado.” (Jameson, 2004, p.180). En relación a los relatos de la actualidad, la ontología del presente, dicho término carece de sentido.

Del mismo modo posmodernidad no designa ningún futuro, solamente y en algunos casos específicos, un presente. (Ibíd., p.17-80)

Jameson, contrario a Latour, entiende no-moderno en su connotación similar a pre-moderno y considera que únicamente podría ser usado para designar un presente de carácter global (Ibídem.). El teórico va incluso más allá extendiendo estas mismas especificaciones para la palabra capitalismo, aun cuando esta, en su concepción, pueda ser usada como un sustituyente experimental y terapéutico de la palabra modernidad. Pues: “Las ontologías del presente exigen arqueologías del futuro, no pronósticos del pasado.” (Ibídem.)

(...) mientras la modernidad fue una serie de preguntas y respuestas que caracterizaban una situación de modernización inconclusa o parcial, la posmodernidad es lo que existe bajo una modernización tendencialmente mucho más completa, que puede sintetizarse en dos logros: la industrialización de la agricultura, esto es, la destrucción de todos los campesinados tradicionales, y la colonización y comercialización del inconsciente o, en otras palabras, la cultura de masas y la industria cultural. (JAMESON, 2004, .p.21)

Las actualizaciones en la producción de prácticas investigativas y científicas desde finales de los setentas, en ese mencionado tránsito de la narrativa moderna a la posmoderna, y la profunda influencia que en estas generaron los escritores de los estudios sociales de las ciencias han trazado un camino que con el tiempo se ha expandido hasta el punto de adentrarse en campos relacionados a las prácticas artísticas. Desde los años ochenta del siglo veinte escritores como Isabelle Stengers, Michel Serres, Ylia Prigogine o Bruno Latour vienen articulando redes diversas que permiten ampliar y recorrer campos interdisciplinarios como son los de la biología, la sociología, el derecho, etc. Sin embargo, la aplicación e implementación de estos discursos a las prácticas artísticas se ha venido presentando ya pasada la primera década del siglo veintiuno.

Las mudanzas no vienen por sí solas en los campos discursivos, el paisaje mismo se transforma en un entrecruzado devenir. De un paisaje indomado e indomable que inscribe la naturaleza ahí-afuera como el que se presenta en la pintura relacionada con la ilustración europea, como se verá en la pintura de Goya; pasando por el tránsito entre las urbes y las primeras modernizaciones donde se inscribe no sólo una naturaleza-ahí afuera sino una sociedad ahí-abajo que es visible tanto en

Courbet como en Munch; una pintura en un paisaje plenamente modernizado como el de las producciones de Duchamp o las pinturas de Sheeler; hasta la que se presenta después de los sesentas: donde las relaciones entre la modernización y el paisaje son por unos cuestionados, como Oiticica o naturalizada como Smithson que, al igual que Sheeler, percibe la modernización como una experiencia artística en sí: como es señalado por el profesor de la universidad inglesa Exeter, Nick Kaye en sus textos sobre *site-specific*:

El célebre relato de 1966 de Tony Smith sobre su recorrido por la New Jersey Turnpike parcialmente construida, donde el "camino y gran parte del paisaje era artificial, y sin embargo podía llamarse una obra de arte", Smithson argumenta que Smith está hablando de un sensación, no una obra de arte terminada [él] está describiendo el estado de su mente en el "proceso primario" de hacer contacto con la materia. (SMITHSON, 1996, p. 102-3, *apud* KAYE, 92-2)²⁵

La necesidad de solucionar problemas y contradicciones fundamentales en las prácticas legislativas, científicas y filosóficas modernas han posibilitado en éstas la emergencia de modos de proceder completamente diferenciados de lo que la modernidad, en cuanto narrativa, específica en sus prácticas investigativas. Se ha hecho cada vez más evidente como esta narrativa influye de una manera directa en un mundo que antes se entendía como distante o indiferente a las acciones humanas: el calentamiento global, miles de ecosistemas destruidos, la desertificación, etc. Se ha observado asimismo que prácticas como el derecho, la economía, la biología y la epistemología poseen desde hace mucho tiempo contradicciones que parecieran limitarlas y que la modernidad, su solución, ha encerrado de una forma que parecieran imposibles de resolver: (...) una solución que ha convertido en problemas cerrados y sellados cuestiones que no pueden resolverse por separado y tienen que abordarse de manera simultánea (LATOURET; HERMANT, 1999, p.370).

En el campo discursivo de las prácticas artísticas ocurre algo similar pues, si bien la diversidad de sus prácticas les permite proponer cuestionamientos y articulaciones

²⁵ Tony Smith's celebrated 1966 account of his drive across the partly constructed New Jersey Turnpike, where the 'road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art', Smithson argues that Smith: is talking about a sensation, not a finished work of art [he] is describing the state of his mind in the 'primary process' of making contact with matter.

a veces con antecendencia a las de los otros campos del conocimiento, el arte, al igual que las ciencias humanas o naturales, también, como ya se ha dicho, carga con el pesado lastre de la solución moderna: la construcción de oposiciones o dicotomías del tipo arte-vida, forma-contenido, artista-espectador, creación-participación, obra-mercancía, etc. Sin olvidar que el arte, en cuanto inmanencia crítica e modo de actuar en el mundo, también posibilita la adquisición de conocimiento (CAMNITZER, 2007, p.74). Para el brasilero de Praga Vilém Flusser toda producción científica “es una obra de arte” y toda “creación artística es articulación de conocimiento” (FLUSSER, 2007, p.6).

La crisis de la ciencia moderna (Husserl) es, en el fondo, crisis del conocimiento moderno. La meta de la ciencia moderna es el conocimiento “objetivo”. Tal meta se va revelando intangible e indeseable. En tanto la meta sea ésta, la ciencia será la fuente preferencial del conocimiento. Todas las demás formas disciplinares (arte, política, filosofía, religión) proveen conocimientos menos objetivos. Ésta es la razón por la que, durante la Edad Moderna, todas esas disciplinas se esfuerzan, en vano, por “cientificarse”. Pero, abandonada la meta de la objetividad, todas las disciplinas pasarán a ser fuentes equivalentes de conocimiento (FLUSSER, 2007, p.6).

En su introducción a su libro *El contrato natural* Michel Serres menciona la pintura de Francisco de Goya, de 1819, *Duelo a Garrotazos* en la cual dos hombres se encuentran representados en un paisaje abierto durante un duelo de garrotes (Ilustração 21). La importancia que Serres le da a esta pintura se encuentra en la relación de los dos personajes allí representados y su entorno (SERRES, 1991, p.10). Para Serres estos dos hombres se encuentran sumergidos hasta las rodillas en barro, lo que para él, demuestra la implacable e indiferente fuerza del mundo para con sus actores al contrario de lo que sería en la modernidad donde el mundo aparece como innecesario en el abstracto espacio las disputas humanas: “En la actualidad ¿no estamos olvidando el mundo de las cosas mismas, las arenas movedizas, el agua, el barro, las cañas de la ciénaga?” (Ibídem, p.12).

21. Ilustração. Duelo a garrotazos.



Goya, Francisco de. Duelo a garrotazos (detalle del suelo de la escena). 1819. fotografía de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci. IPCE, M.º de Cultura y el NIM.

Una atenta mirada a las fotografías tomadas por J. Laurent entre 1866 y 1873 desmentiría la existencia de barro en la lucha, que más bien parece hierva y permite observar las pinceladas claras de las piernas de los luchadores antes de ser realizado el traslado y la restauración de la pintura (FORADANA, 2010). Más no por esto el argumento de Serres pierde importancia ya que lo que se enfatiza en su lectura es la indiferencia de los duelistas para con su entorno: “¿acaso dice alguien dónde se enfrentan amo y esclavo? A nuestra cultura le horroriza el mundo” (Ibídem).

Esta forma de abordar la pintura en Serres se dirige a una discusión más profunda sobre las instancias en las cuales las disciplinas posibilitan la problematización de la naturaleza, lo biológico y lo geológico. Así, las discusiones de cómo entender el ser humano o la “persona natural” y las ficciones prácticas como la “persona jurídica” en el ámbito del Derecho pueden ser ampliadas a colectivos no humanos, es decir, a la construcción de una ecología política que aporte a su comprensión (LATOURE, 1999, p.243). Fomentando un “contrato natural” que se hace posible al discutir los ámbitos y contradicciones en la purificación con la que la constitución de la modernidad crea la separación entre sociedad y naturaleza, constitución que Hobbes ayudó al construir al enunciar el “contrato social” en su *Leviatán* (LATOURE, 2007, p. 59) y

Boyle al establecer a los laboratorios como espacio de construcción saber objetivo de la naturaleza.

El contrato social es descrito por Latour en su reconocido texto *Nunca fuimos modernos* donde se presenta como opuesto a las cosas-en-sí de la naturaleza construida en los laboratorios donde es posible observar un mundo-allá-afuera. Lo social desvinculado de un dios que lo coloca en el mundo-ahí-debajo y supera a las acciones personales. Estas oposiciones son presentadas por Latour en su libro por medio de la discusión del siglo XVII entre el químico naturalista Robert Boyle y el filósofo político Thomas Hobbes que genera dos paradojas y su solución, una constitución: Primer paradoja: La naturaleza no es una construcción humana: es trascendente y supera las acciones humanas (Boyle). La sociedad es una construcción humana: es inmanente a sus acciones. Segunda paradoja: Se construye artificialmente la naturaleza en los laboratorios (como Pascal): es inmanente. No se construye artificialmente la sociedad: es trascendente y supera las acciones humanas (Hobbes). Constitución: 1ª Garantía: Aun cuando se construya la naturaleza esta funciona como si no fuera construida. 2ª Garantía: Aun cuando no se construya la sociedad esta funciona como si fuera construida. 3ª Garantía: Naturaleza y sociedad deben permanecer distintas donde el trabajo de purificación debe permanecer distinto al de mediación. (LATOURE, 2007, p.59) Así se hace evidente así la oposición entre sociedad y naturaleza, objetos y sujetos:

Boyle criou um discurso político de onde a política deve estar excluída, enquanto que Hobbes imaginou uma política científica da qual a ciência experimental deve estar excluída. Em outras palavras, eles inventaram nosso mundo moderno um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social. Não foi, portanto, de forma alguma por engano que os filósofos políticos esqueceram tudo aquilo que está relacionado a ciência de Hobbes enquanto que os historiadores da ciência esqueceram as posições de Boyle sobre a política das ciências. Era preciso que, a partir de então, todos “vissem imagens duplicadas” e não fosse estabelecida uma relação direta entre a representação dos não humanos e a dos humanos, entre o artifício dos fatos e a artificialidade do corpo político. A palavra “representação” e a mesma, mas a controvérsia entre Hobbes e Boyle tornou impensável a similitude dos dois sentidos da palavra. Hoje em dia, quando não somos mais totalmente modernos, os dois sentidos aproximam-se novamente. (LATOURE, 2007, p.33)

En este abismo moderno, que como se ha visto, separa la sociedad y el mundo, se construyó un puente que a su vez intenta conectar otra de las purificaciones que también sería germen de la modernidad, a saber, la separación entre las palabras y las cosas. Puente construido mediante el uso de la "correspondencia" con la que se intenta conectar ámbitos ontológicos que desde hace mucho tiempo fueron considerados distintos (LATOURE, 2001, p.38).

La certeza absoluta, que desde Descartes ha respondido a la supuesta incorporeidad de la mente, se convierte en la actualidad insustentable, pues como menciona Bruno Latour en la Esperanza de Pandora:

la certeza absoluta es un tipo de fantasía neurótica que sólo una mente quirúrgicamente extirpada perseguiría tras haber perdido todo lo demás. (...) la mente de Descartes necesita de un soporte de vida artificial para seguir siendo viable. Sólo una mente colocada en la más extraña de las situaciones, mirando el mundo de dentro hacia fuera y no relacionada con el exterior más que a través de la tenue conexión de su mirar, se estremecería con el miedo permanente a perder la realidad (LATOURE, 2001, p.16).

Sin embargo el ejercicio de comprensión de la certeza o la incerteza no es necesariamente excluyente ya que no es necesario, como en Descartes, preguntar si se sabe algo para después llegar a la formulación de un método para saber. Esto fue abordado por Ludwig Wittgenstein en sus apuntes publicados póstumamente bajo el título *Sobre la certeza* en los cuales el filósofo vienés refiere que al preguntar sobre si se tiene certeza absoluta de algo para llegar al método por el cual son alcanzadas las certezas carece de sentido ya que lo importante es "qué hacemos cuando sabemos, qué reglas aplicamos a esa actividad" (FAERNA, 1990, p.91.). Pues, si bien se puede refutar de algunas de nuestras certezas poniendo en duda estas no sería sensato dudar de la duda misma, ya que esto sería un sinsentido. Wittgenstein refiere, cuando intenta establecer los límites de la duda dentro de los juegos del lenguaje, que "una duda que dudara de todo no sería una duda" (Ibídem, p.87). Como se verá más adelante este sinsentido posibilita, entre otros, que los abanderados de la modernización operen sin límites, contaminado, destruyendo la diversidad, los colectivos y los ecosistemas.

Asimismo la investigación científica continúa a pesar de que desde hace tiempo la certeza comenzó a aparecer como un obstáculo. Esto puede obedecer a la emergencia y agencia de los lugares en los cuales son construidas las inscripciones con el mundo: los centros de cálculo. Entre los que se encuentran lugares como las bibliotecas, las colecciones y el que acá se quiere resaltar el laboratorio: “estamos *relativamente* seguros de muchas de las cosas con las que nos relacionamos diariamente a través de nuestras prácticas de laboratorio” (LATOIR, 2001, p.15).

3 CAPITULO DOIS: Modernização e colonização nas artes, ciências e filosofias.

(...) supone un cierto riesgo limitar la ecología de los lugares de saber a los signos o exclusivamente a la materia de lo escrito (...). (Latour, 1999, 161-183)

Words and rocks contain a language that follows a syntax of split and raptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a terrain of particles each containing its own void (Smithson, 1996, 107)

Para poder abordar en el Rio Doce y en Regência el alcance de las redes que entrelazan el paisaje contaminado, tanto discursivamente, por la narrativa moderna y su imagen del mundo, como concretamente por la modernización, su agencia efectiva sobre los lugares, se hace necesario comprender la concepción misma de paisaje. Concepción que se hace buscando la interdisciplinariedad entre disciplinas como la filosofía, la geografía, el arte y la ecología. Asimismo, se hace necesaria la descripción de las articulaciones de la imagen del mundo que se han realizado desde las prácticas laboratoriales en el arte.

Los conceptos de paisaje y de imagen del mundo han sido usados en perspectivas muy variadas a lo largo del tiempo. Para comprender su relación tanto en las prácticas artísticas, como en las prácticas geográficas y filosóficas, se hará un repaso por las concepciones que más han influido en la investigación contemporánea: Profundizando en el enfoque que acá atañe que es el de la Metodología de los Eventos Relacionales para el Análisis del Paisaje, de la ingeniera geógrafa y profesora de la Universidad Nacional de Colombia, Susana Barrera Lobatón. Posteriormente el paisaje y su imagen serán abordadas desde algunas corrientes de la filosofía y el arte, concentrándose en las relaciones que estas manejan con la modernidad y su cara oculta, la modernización.

El profesor y geógrafo de la Universidad Autónoma de México, Federico Fernández-Christlieb, en su artículo, El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el Viejo y el Nuevo Mundo, describe las distintas formas como ha sido concebido el paisaje a lo largo de la historia hegemónica. Concepción que a ha variado significativamente en las diferentes disciplinas y escuelas del pensamiento.

Concebido en un primer momento como aquella porción del espacio que un observador puede observar y articular el paisaje, es definido en cuanto una realidad que puede ser traducida e inscrita en un papel o una tabla o en un lienzo, etc. (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2014, p.55). El paisaje operaría de una manera similar a un mapa pero limitando su alcance a lo observable y en vez de inscribirse de manera ortogonal se inscribe de manera oblicua (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2014, p.55).

El paisaje, en ese sentido, puede asociarse con la acción del pintor que desde una posición privilegiada inscribe, representa, lo que ve. Sin embargo al relacionarse con una apuesta visual, con un paso por la mano de un pintor, esta definición del paisaje no convence a los científicos (Ibídem.).

Fernández Christlieb menciona que en los siglos XIX y XX con el avance de las ciencias geográficas, que como se ha señalado anteriormente se encuentran profundamente imbricadas con el avance de la modernidad, se instigó a los estudiosos del paisaje a pensarlo desde una perspectiva más participativa y menos contemplativa y a verlo relacionado con variables naturales y sociales (ibíd., p.56); variables que como se ha señalado, hacen parte del acuerdo moderno.

Posteriormente, un enfoque paisajístico es abordado para poder “evaluar el paisaje sin desintegrarlo”, entendiéndolo, con insistencia muchos geógrafos, como una producción mediada por la experiencia comunitaria: un espacio vívido (ibíd., 56).

Si bien el término paisaje guarda una relación etimológica con la palabra inglesa */landscape/* y alemana */Landschaft/* Fernández Christlieb también lo relaciona con la historia colonial de América. Relación que se da desde España y Portugal en los países de Centro y Suramérica y que articula las ideas del “Viejo” y el “Nuevo Mundo”, como de su contacto (Ibídem).

Fernández Christlieb describe los vocablos usados en las crónicas de los viajeros y colonizadores del siglo XVI donde el término paisaje aún no era de uso común y a la vez que no encajaba con las cosmovisiones de los habitantes originales de América:

Estos vocablos se refieren a las dos realidades del paisaje que interesan a la geografía: la del lugar habitado o «país» y la de su representación en un lienzo o «pintura». País y pintura fueron dos términos que las autoridades administrativas

españolas emplearon en el Nuevo Mundo para tratar de describir una realidad geográfica que les era difícil de comprender. El mayor problema surgía de la manera diferente en que las culturas locales entendían el espacio y demarcaban el territorio. Tampoco había coincidencia en la forma de representarlo, pues, mientras la pintura europea había logrado plasmar en un lienzo los elementos naturales y sociales del paisaje con presunta objetividad, los pueblos indígenas de Mesoamérica, por ejemplo, incluían elementos territoriales de una geografía sagrada que eran difícilmente identificados por la mirada de los conquistadores españoles. (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2014, p.57)

Así es posible percibir como la supuesta “objetividad” de los españoles no era acorde a las de los americanos, donde las distinciones entre rural y urbano y el entendimiento no sólo eran distintas, sino de algún modo más amplias. Así, ese mestizaje entre las visiones del paisaje traídas por la colonización, junto con las cosmovisiones de los nativos, influyó donde “no solo el paisaje del Nuevo Mundo se transformó, sino también la manera de cartografiarlo” (ibíd., p.58).

El concepto de paisaje, descrito por Fernández Christlieb, en el “viejo continente” pasó por una gran cantidad de transformaciones que acá solo serán descritas brevemente intentando dar sentido global de su plasticidad.

Los grandes centros de comercio impusieron, a través de presión económica y discursiva, importantes transformaciones en el paisaje. Es así como en Bélgica, Brujas y Gante, centros también del desarrollo artístico, el paisaje era visto simplemente como una representación visual (Ibídem). Paralelamente, en Florencia, otro importante centro cultural, las técnicas de la perspectiva lineal de Filippo Brunelleschi serían sistematizadas por León Battista Alberti e impulsadas por Piero della Francesca. Impulsando ese modo de ver durante el siglo XV:

(...) Mientras *paese* [de país] y *pittura* [pintura] se emplean de manera constante en el siglo XV, el término italiano *paesaggio* ‘paisaje’ no aparecerá sino hasta el siglo XVI. Hasta donde se sabe, el término paisaje no aparece en lengua española sino hasta 1708” (Ibídem.).

Otro importante antecedente, mencionado por Fernández, de las articulaciones tempranas del paisaje en la historia del arte europeo es la pintura San Francisco en éxtasis de Giovanni Bellini realizada en 1480. Pintura que inscribe el *Hinterland*

occidental de la ciudad de Venecia y las “huellas del hombre y de la naturaleza de manera simultánea, clave de lo que hoy significa para nosotros el paisaje” (Ibídem).

Tiziano, 1552, sería de los primeros en usar el término *paesaggio* en relación a una representación de un país. Aunque Fernández menciona que aplicado a la pintura el término sería usado en referencia a una pintura de 1521 de Giorgione nominada como *La tempesta* (Ibíd., p.59).

En los contextos de la “cultura germánica” Alberto Durero en, 1521, usó el término, *Landschaft*, en relación a una descripción de Joachim Patinir. Aclarando, que su sentido sería más próximo a los espacios administrativos con connotaciones legales. Connotación que “entró en la cultura española presumiblemente en los momentos en que Felipe II ordenó a varios artistas llevar un registro pictórico de las ciudades españolas”. Aunque no hay indicios de este sino hasta el siglo XVI (ibíd., p.60-61).

El diccionario de 1737 ya define país como «la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas» (Real Academia de la Historia 1737). Para la geografía, es importante notar que en este tipo de definición, lo que se destaca es que el país es una construcción social compuesta de elementos naturales y culturales. Eso aplica también para el concepto de paisaje. Como ha mostrado el historiador Marcelo Ramírez, es evidente que país y pintura se emplearon como sinónimos en un contexto en el que aún no era empleada la palabra paisaje. En estas páginas hemos hecho la diferenciación llamando país al espacio vivido por una población que se identifica con él y pintura a su representación visual, pues esta fue la tendencia con la que se usaron los términos en los siglos de colonialismo en el Nuevo Mundo. (ibíd., p.62)

Dibujar el paisaje fue una de las tácticas, durante el siglo XVI, de la Corona española para catalogar sus posesiones. La pintura concebida en una descripción del mundo desde el tropo de la semejanza, como elaborado por Foucault, permitía construir referencias que facilitarían la catalogación del mundo. Esto se hace evidente si se contempla que aún después de muchos siglos seguía imperando la concepción, de Isodoro de Sevilla en el siglo VII, de la pintura relacionada con la palabra */fictura/* (ficción) como «una imagen que representa la figura de alguna cosa y que una vez vista lleva a la mente a recordarla». Pintura que hasta el siglo XVII se encuentra familiarizada también con la idea de mimesis, como mencionado en el Diccionario de Covarrubias en el cual pintar es descrito como “imitar en varios colores en plano a las cosas naturales o artificiales” (Ibídem). Tácticas que recuerdan, desde un proceder no científico, las de los edafólogos mencionados en el capítulo anterior.

Hasta esa época, tanto en España como Portugal, sólo los mapas macro-regionales contaban con una gran precisión, como los de Pedro Esquivel encargados por Felipe II. Las cartografías locales no habían sido tan desarrolladas; con la excepción del Plano de Imola (1506) de Leonardo da Vinci (Ibídem).

Durante la exploración/invasión del continente americano y su posterior colonización la idea de paisaje estuvo ligada a la idea de pago que, después de 1492, obedecería a estrategias de exterminio y destierro de los paganos, tanto en España como en América (Ibíd., p.63). Estos pagos se distribuían en los territorios colonizados por España en relación a las distinciones territoriales en auge por los amerindios, como son las relacionadas con la gobernanza del Cacique: los Cacicazgos.

En este punto, es preciso detenernos para subrayar la coincidencia entre estos términos originarios de Centroamérica y Sudamérica y la palabra castellana país, pues en ambos casos la tierra a la que se refieren es una tierra habitada y cultivada. Lo mismo ocurre con los términos landscape y Landschaft que se refieren a tierras trabajadas. (Ibíd., p.64)

También es importante señalar que el mismo contacto con los colectivos europeos afectó significativamente a la geografía humana de América, enfatizando el carácter ampliado de colectivo acogiendo también a los no humanos, pues no solo las matanzas de los colonos, sino las bacterias, virus y parásitos que estos trajeron consigo disminuyeron la población de los nativos: entre 1519 y 1629 ocho de cada diez personas fueron muertas (Ibíd., p.66). Con la población indígena mermada los españoles abandonaron los recursos obtenidos de la caza, la agricultura y la ganadería y comenzaron a incentivar la ganadería y la minería (Ibídem).

El concepto de Imperialismo Ecológico es usado, como mencionado por Fernández, por Alfred Crosby para describir estos procesos de carácter biológico. Crosby describe como se dieron en un primer momento las Epidemias en suelo virgen, relacionadas con la diseminación de las enfermedades europeas y en un segundo momento a Irrupción de ungulados (animales con pezuña) que se favorecieron por el exceso de alimento provocado por la disminución de sus antiguos consumidores. En este segundo proceso se tuvo un crecimiento exponencial hasta que de nuevo apareció una superpoblación, donde los recursos se agotaron desbalanceando nuevamente el ecosistema (CROSBY, 2007, *apud* FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2014).

En la actualidad es importante cuestionar, como lo hace el también profesor geografía de la Universidad Autónoma de México y licenciado en Historia, Pedro Urquijo Torres, ¿qué es lo que hace el paisaje más allá de sus enfoques y metodologías? (Urquijo, 2014, p.81). Ese cuestionamiento lleva a su vez a preguntarse por los aspectos socioculturales y biofísicos relacionados con el paisaje.

En un sentido cotidiano el paisaje se refiere a un fragmento de la naturaleza. Opuesto a la comprensión objetiva de un entorno el paisaje es relacionado, por Urquijo, con una reflexión sobre la apariencia visual de una fracción geográfica que inscrita, “proyectada”, como una fotografía, una pintura, un mapa, un texto o una música. Una noción que para el autor es abstracta y que se encuentra relacionada con la observación y la contemplación (Ibíd., p.82). Relacionado también con una construcción dialéctica que opone al país del paisaje donde “El país es el grado cero del paisaje; lo que precede a su proyección, tanto in situ como in visu” (Ibídem). El paisaje además es acorde a sus condiciones espacio-temporales, su devenir, donde como una sedimentación o una “hojaldra” evidencia las rupturas y continuidades de las transformaciones de su entorno (Ibíd., p.83).

El paisaje es un palimpsesto, por demás rico, que muestra la intervención cultural de distintas colectividades humanas en el devenir: la imposición y superimposición de valoraciones éticas y connotaciones estéticas en la naturaleza. En otras palabras, la perspectiva paisajística nos permite considerar la historicidad del espacio, la relación de los elementos objetivos y subjetivos y la complejidad de los fenómenos de la naturaleza en la conformación de los territorios. (Urquijo, 2014, p.108).

Urquijo señala también, como se ha visto a lo largo de esta disertación, que en la geografía la separación entre sociedad y naturaleza resulta problemática. Principalmente porque lo que se considera natural está relacionado con la agencia humana, junto con su historia. En segundo lugar porque lo natural no es “una realidad única, objetiva o universal; más bien, se trata del medio natural como construcción humana” (Ibídem.). Urquijo invita de este modo a desarrollar una geografía reflexiva y crítica que establezca una distancia del “empirismo desmedido” evitando desarrollar confusiones disciplinarias o la cristalización de nociones en dogmas (ibíd., p.109).

Para Susana Barrera Lobatón en su Metodología de los Eventos Relacionales para el Análisis del Paisaje, MERAP (Ilustração 22), el paisaje puede ser descrito a través

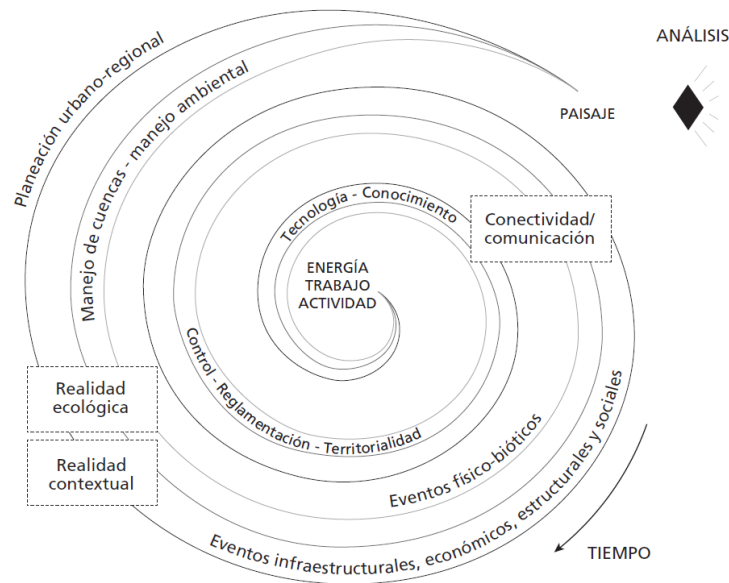
del análisis multiescalar de una “Realidad ecológica” que se relaciona con atributos físicos como son los topográficos, hídricos, bióticos, etc. (Ibíd., p.32); y una “Realidad contextual” que es el marco de entendimiento e interpretación de los paisajes junto con la carga discursiva de su método, permitiendo que “coexistan múltiples interpretaciones de sus dinámicas” (Ibíd., p.35.). Conformando de ese modo una metodología relacional que vincula dichas realidades a través del concepto de conéctica que entiende la conexión de los lugares no sólo desde una vecindad cartesiana (contigüidad), sino también desde su conéctica: “Tanto la conectividad como la contigüidad implican una relación bidireccional, es decir, los flujos (conocimiento, insumos, etc.) no solo entran a los espacios, sino que también salen de ellos” (Ibíd., p.33).

Estas realidades guardan familiaridad con la descripción del paisaje que el profesor ecuatoriano Fausto O. Sarmiento del Geography Department de la University of Georgia, hace. Donde se entiende el paisaje como una entidad dinámica que resulta de la profunda interacción humana con un estado físico-biológico (SARMIENTO, p.2000).

Es importante señalar también que el paisaje pertenece a un grupo menor que el territorio que como menciona Irène Hirt “el paisaje es el entorno de vida o de deambulación. Es lo que se percibe por los sentidos. Es el ambiente en el cual uno vive. En cuanto al territorio, este trasciende el paisaje y lo engloba” (BARRERA-LOBATÓN, 2014, p. 35).

Con los antecedentes fundamentados por Don Mitchen, en la nueva geografía cultural, Susana Barrera-Lobatón organiza cinco grupos de investigaciones que anteceden a la formulación de la metodología del MERAP: El primer grupo es conformado por los estudiosos del concepto mismo de paisaje; el segundo grupo por los estudiosos de sus transformaciones históricas; el tercer grupo corresponde al estudio de la percepción e inscripción del paisaje en un sentido fenomenológico y estético, grupo que en esta disertación guarda relación con el concepto de inscripción de Latour; el cuarto grupo aborda las investigaciones del paisaje desde la teoría general de los sistemas; y el quinto grupo acoge los estudios que piensan la administración del paisaje desde una perspectiva territorial (BARRERA-LOBATÓN, 2014, p. 38-41).

22. Ilustração. MERAP.



Em: BARRERA-LOBATÓN, S. Consideraciones teóricas para el análisis del paisaje. La Metodología de Los eventos relacionales. Perspectivas sobre el paisaje. [editado por] LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2014.

La MERAP propiamente dicha se encarga de estudiar los procesos alrededor de los eventos que influyen el paisaje, como las políticas de territorialización y regulación. Aproximándose a sus dinámicas espacio-temporales, su devenir multi-temporal, por medio de la selección considerados detonantes en la transformación de los paisajes (Ibíd., p.42). Otro elemento importante en el análisis realizado por la MERAP es el de delimitación ya que: “Toda delimitación genera cambios en el paisaje y también en la relación de los habitantes con este” (Ibídem). Análisis que contempla a su vez el conocimiento de los flujos y dinámicas de territorialidad, tanto en lo local como en lo global, por parte del Estado como de los habitantes.

Los eventos que estudia la MERAP pueden ser analizados en cuatro categorías: 1) eventos infraestructurales; 2) eventos económicos; 3) eventos estructurales; y 4) eventos regulatorios (Ibíd., 45). Acá la descripción recorrerá someramente los últimos dos: Eventos estructurales al ser usados en la “identificación de las causas y consecuencias del ejercicio de poder a través de la acción de «delimitar» y sus repercusiones en la dinámica y estructura de la población” (Ibíd., p.43.); Eventos regulatorios enmarcados en la agencia de las instituciones haciendo “hincapié en el

conocimiento en el que se fundamentan las agencias o instituciones que reglamentan los paisajes. (Ibíd., p.47).

3.1 Aproximações da arte e da filosofia à paisagem na modernidade.

Al articular una imagen, una referencia, del proceso en el cual un objeto de estudio es abordado metodológicamente se puede decir que lo que aquí se entiende como investigación artística junta dos movimientos, dos desplazamientos, uno relacionado con el cuestionamiento: el caminar; y otro relacionado con la creación: el navegar. Esto se hace más aun cuando son producidas prácticas artísticas paralelamente de una investigación de carácter histórico o teórico. Diferente al acto de cuestionar, de caminar en el pensamiento (HEIDEGGER, 2001, p.9), la poiesis pareciese que en vez de abrir una senda, un camino que recorre el lenguaje, nadara en él.

Inmerso en el medio de su producción, en su práctica, el artista, el semionauta, se enfrentaría con el objeto de su investigación de una manera similar al poeta, donde su producción está inmersa en el lenguaje, pues su labor consiste, entre otras, en la realización de “recorridos originales entre los signos” (BOURRIAUD, 2009, p.14). Como dejó explícito Nicolas Bourriaud en su libro *Radicante* los artistas crean vínculos significantes al “producir itinerarios en el paisaje de los signos que asumen su estatuto de semionautas, inventores de recorridos dentro del paisaje cultural, nómadas recolectores de signos” (BOURRIAUD; GUILLEMONT, 2009, p.43).

Mientras el filósofo crea un uso nuevo en el lenguaje, un nuevo concepto, para cuestionar el paisaje que recorre, el artista se sumerge en la trama del lenguaje mismo, para de nuevo transitar, mediante su producción, en el ambiente, en el paisaje.

Ese constante desplazamiento del artista entre las producciones que realiza y el uso que da al lenguaje mismo permite aquí acercar el pensamiento filosófico de corrientes del pensamiento tan distantes como la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, la ontología filosófica de Martin Heidegger y la filosofía histórico crítica de Michel Foucault. Estas aproximaciones se realizan en razón de que, aunque sus escritos pertenecen a filosofías y corrientes del pensamiento muy distantes (y hasta opuestas), es la observación de los usos del lenguaje desde y sobre la modernidad una metodología común para los análisis de dichos escritores: A través de un

análisis de los usos, articulaciones y sentidos, juegos del lenguaje, aforismos, gramática, etc., en Wittgenstein; los usos del lenguaje en el cotidiano, los lenguajes de técnica y las expresiones de sí mismo del *Dasein* en Heidegger; y la realización de una arqueología del discurso, las palabras y las cosas, en Foucault a través de los tropos, *epistemes*, figuras retóricas y discursivas, etc.).

Se describirá entonces, cómo algunas prácticas artísticas y filosóficas reflexionan sobre su inscripción y su emergencia en un paisaje particular, en este caso un paisaje contaminado por la narrativa moderna. Además, de qué manera esas articulaciones están mediadas por el lenguaje mismo y a su vez cómo dicho lenguaje está articulado, entretelado, con el lugar en el que se encuentra, sus formas de vida e imágenes del mundo.

Se despliega entonces una inquietud ¿cuáles son las formas de vida e imágenes del mundo relacionadas con el paisaje moderno y de qué manera estas se inscriben en el paisaje? Eso se intentará abordar en este capítulo, pues es el sentido de intentar comprender las formas de vida en el lenguaje moderno y su relación con los juegos del lenguaje y la imagen del mundo lo que permite traer a filósofos y artistas para acompañar la descripción de los procesos de producción artística en el paisaje. Paralelamente se entiende este análisis como una suerte de perspectiva histórico crítica y hasta arqueológica como la que Foucault dibuja en *Las Palabras y las Cosas*:

No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y "manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una "arqueología" (Foucault, 1968, p.7)

Volviendo al tema del inicio, a la idea de nadar en el lenguaje, aparece otra cuestión ¿es distinto el navegar de la semionáutica del tomar una postura en el caminar del pensamiento? Puede que no. Dicha comparación es aquí usada en tanto que permite hacer una distinción entre las investigaciones de dominio de la filosofía en el pensamiento moderno, donde su objeto, la naturaleza, el mundo, supuestamente se

encuentra diferenciado de su observador de las investigaciones del dominio de las prácticas artísticas y creativas, de la inscripción tanto estética como concreta, donde observador y objeto son uno mismo: el artista y su producción.

Tradicionalmente la barca, la metodología usada para tomar distancia del océano lingüístico en el que el artista se encuentra, toma la forma del lenguaje. Así, el dibujo, la escultura o la pintura en cuanto lenguajes fueron usados como “medios” para tomar una distancia. Todo esto se hace más literal en el caso de la pintura que poseyó durante varios siglos la misma materialidad de una barca: madera, bastidor y tela.

Más crítico es el momento en el cual, como en el naufragio de la Medusa (Le Radeau de la Méduse, 1819) de Théodore Géricault dichas barcas naufragan en la modernidad (Ilustração 23). Ya que en la modernidad esa barca del arte, la distancia entre la objetividad de la técnica artística y la subjetividad de la creación, se encuentra agujereada, como en las pinturas de Lucio Fontana, llegando el agua hasta los pies y a veces al cuello de quien produce prácticas artísticas sin tener en cuenta las implicaciones de su quehacer.

23. Ilustração. La balsa de la Medusa



GÉRICAULT, Théodore. Le Radeau de la Méduse. 1819. Óleo sobre tela. 491 cm x 716 cm. © 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier. Disponível em: <
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541>
 Acesso: 16 de dezembro de 2017.

Aparecen entonces oposiciones que crean inconvenientes al pensar el paisaje moderno desde una perspectiva amplia, compleja. Pues por un lado se tiene el mundo, la naturaleza, los objetos y por otro el lenguaje, la cultura y los sujetos.

Constantemente en el desarrollo del pensamiento y de la historia se ha descrito la separación de lo visible con lo invisible, de las palabras y las cosas, de lo que se puede manifestar y de lo que pertenece al ámbito de lo privado o indecible. El dualismo ontológico, parte constitutiva del contrato moderno, se manifiesta de muchas maneras y es recurrente en las ciencias humanas, las ciencias exactas y la filosofía; el arte no es una excepción.

Para Ilya Prigogine el pensamiento moderno es heredero de dos paradigmas opuestos hace más de 2500 años: el paradigma de Parménides que habla del ser, de lo inmovible, lo igual a sí mismo, lo perfecto y el de Heráclito que piensa el movimiento, el flujo, el devenir, el cambio (CHERCHEURS DE NOTRE TEMPS, 1997, min 46:30).

La realización de una imagen no contradictoria del mundo para Prigogine consistiría en encontrar un camino estrecho entre el determinismo y lo aleatorio. El recorrido de este camino estrecho se basa en la necesidad de acabar con las dicotomías y los dualismos tan presentes en la historia de la filosofía y de la ciencia: dualismos del tipo cuerpo alma, res extensa-res cogitans, nómeno-fenómeno, mente-cuerpo, etc.(Ibídem).

Entonces, el recorrido, avance, del conocimiento por caminos no limitados y contradictorios se encuentra, según Prigogine, en unificar, yuxtaponer y acabar con las lógicas binarias y dualistas entre las ciencias clásicas, “duras” y deterministas por un lado y las ciencias “blandas”, de la probabilidad, la entropía y lo aleatorio por el otro; una visión de la ciencia que contenga ambos puntos de vista, una visión amplia. La herramienta acorde para tal fin es un concepto que había sido casi exterminada en la filosofía clásica y en la ciencia newtoniana y que es fundamental en Heidegger: el tiempo. Mas el tiempo como existencial, como tiempo de decisión. El tiempo entendido como posibilidad de desarrollo y evolución del universo. El tiempo del clínamen, de Heráclito, y de Darwin. Se busca no solo mirar las estructuras subyacentes sino también los procesos: ver las estructuras como manifestaciones de procesos (SERJE, 2011, p.56).

De este modo, el ejercicio para la abolición de tales lógicas binarias consistiría en la “integración por yuxtaposición” y sería similar al de los *readymades* de Duchamp, donde un orinal es a la vez objeto industrial y arte, objeto útil y obra de arte inservible, crítica aguda y broma de mal gusto. Es la metáfora de las imágenes transparentes, como la llama el crítico y catedrático español Juan Antonio Ramírez, que consiste en la operación por la cual una idea se añade a otra (se coloca encima) y de este modo ninguna de ellas se aniquila (RAMÍREZ, 1993, p.13): Agregación o suma física: sedimentación, palimpsesto. Mas dicha yuxtaposición sería dada en el devenir del tiempo y consistiría en una imagen similar a las de los cortes a los estratos terrestres, donde a la vez se ven las características individuales de cada estrato y su relación con el tiempo. Permitiendo percibir, al igual que los estudiosos de la amazonia tomando muestras del suelo, registros de la sedimentación del tiempo como devenires superpuestos, descritos por Latour, el modo en que estas tácticas se relacionan con la institución, como el museo, facilitando la adquisición de conocimiento.

Smithson, en su texto *A Sedimentation of the mind: Earth Project* publicado en septiembre de 1968 en la revista *Artforum*, describe, entre otras, las prácticas artísticas y paisajísticas en los jardines “anti-formales” ingleses del siglo XVIII y las esculturas de Anthony Caro y cómo estas generan un “set de condiciones” que esquivan la unidireccional mirada dirigida o a las cosas-en-sí kantianas o a las sintaxis lingüísticas de los “guardianes de la “modernidad””,²⁶ (SMITHSON, 1996, p.104). Estas prácticas “sedimentadas”, como se vio en el capítulo anterior, permiten observar cómo:

Los estratos de la Tierra son un museo mezclado. Incrustado en el sedimento, un texto que contiene límites y fronteras que evaden un orden racional y las estructuras sociales que confinan al arte. Con el fin de leer las rocas debemos volvernos consientes del tiempo geológico, de las capas del material prehistórico que está sepultado en la costra de la Tierra. Cuando uno escanea los sitios en ruinas de la pre-historia uno puede ver un montoncito de mapas maltrechos que molesta a nuestros límites históricos del arte presente. Un escombros de lógica confronta al observador al ver los niveles de sedimentaciones. Las directrices abstractas que contienen la

²⁶ Caro's industrial ruins, or- concatenations of steel and aluminum may be viewed as Kantian "things-in-themselves," or be placed into some syntax based on So and So's theories, but at this point I will leave those notions to the keepers of "modernity."

materia cruda son observadas como algo incompleto, roto y maltrecho. (SMITHSON, 1996, p.110)²⁷

Acá es prudente hacer una pausa para recordar el reconocido proyecto de Robert Smithson *Asphalt Rundown*, presentado en la exposición de 1969, *When Attitudes Become Form*, que itineró de Kunsthalle en Bern a el *Institute of Contemporary Art* en Londres (Ilustração 24). Smithson presenta la fotografía de unas intervenciones realizadas en con asfalto sobre la tierra roja de un árido paisaje de Roma. Aunque *Asphalt Rundown* es vinculado con las pinturas de Jackson Pollock esta intervención a espacio abierto no sólo referencia el efecto de la gravitación física, la atracción de los cuerpos, como profundamente entrópica (FOSTER et al, 2004, p.506); sino que guarda familiaridad formalmente con las metáforas visuales del devenir temporal en su relación con los procesos biológicos, anteriormente presentadas al hablar de los conceptos de Maturana y Varela de Deriva natural y de Paisaje Epigenética de Waddington.

²⁷ The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust. When one scans the ruined sites of prehistory one sees a heap of wrecked maps that upsets our present art historical limits. A rubble of logic confronts the viewer as he looks into the levels of the sedimentations. The abstract grids containing the raw matter are observed as something incomplete, broken and shattered.

La traducción de este trecho fue facilitada por el interesante proyecto online Poligloditas que “es un intento/atentado por extender lenguas, multiplicar formas de decir y formas de traducir, llevar a lo escrito, como punto de partida, hacia múltiples direcciones/ dimensiones: ampliar el circuito del texto y las ramificaciones posibles de su lectura.”

Disponível em: <<http://poligloditas.blogspot.com/2008/02/una-sedimentacin-de-la-mente.html>>
Acesso: Mar. 13. 2017.

24. Ilustração. Asphalt Rundown



SMITHSON, Robert. 1969. caminhão basculante, asfalto, penhasco de pedreira (Destruída). Roma.
 Fonte: FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames &
 Hudson London, 2004.

El tiempo como devenir se presenta entonces como aquel que posibilita la dilución de las contradicciones desde las prácticas científicas y, como es aquí el caso, artísticas: En el sentido de que para Prigogine la realidad del tiempo significa la realidad de las novedades, de la innovación, de la creatividad. La ciencia, y en este caso el arte, es una articulación con el cosmos que debe insistir en la pertenencia del ser humano a este. Donde la existencia del tiempo humano, relacionada con la evolución biológica, es un ejemplo particular de la línea del tiempo de la naturaleza en el que la creatividad humana, la innovación, en lugar de oponerse ésta es el ejemplo más brillante de una propiedad universal. (CHERCHEURS DE NOTRE TEMPS, 1997, min 37:40).

Sin olvidar que en la actividad científica la creatividad también desempeña un papel sumamente importante, papel que es percibido por Latour:

Por ello debemos subrayar que no negamos que la ciencia sea una actividad sumamente creativa. Sólo que a veces se malinterpreta la naturaleza precisa de esta creatividad. El uso que hacemos de «creativo» no se refiere a las capacidades especiales de ciertos individuos para obtener un mayor acceso a un cuerpo de verdades previamente ocultas; refleja más bien nuestra premisa

de que la actividad científica es sólo una palestra social en la que se construye el conocimiento. (Latour, 1995, p.39)

Se presenta aquí una visión amplia que tiene en cuenta las características intrínsecas del lenguaje mismo en el pensamiento moderno y sus profundas relaciones con la herencia representacional. Como mencionó se mencionó con Foucault, las relaciones del lenguaje con la representación, la semejanza, pertenecen a la *episteme* clásica. La *episteme* moderna está más relacionada con la significación, el sentido, aunque aún existen puntos de inflexión. Todo esto es paralelo al análisis de la representación que hace Jameson al vincular a Heidegger y Descartes con una cierta metafísica:

En este momento, sin embargo, es necesario sacar algunas conclusiones de esa investigación del cogito y su modernidad. Pero aquí el lenguaje característico de Heidegger nos causará algunos problemas y confusiones iniciales: con la palabra tradicionalmente traducida en inglés como representation [representación] (Vorstellung) se refiere, como hemos visto, a todo un proceso (metafísico) de reorganización del mundo y producción de una nueva categoría del ser bajo el signo de la epistemología. El cogito de Descartes es entonces el primer síntoma de esta transformación global que constituye la esencia de la teoría heideggeriana de la modernidad: es la palabra empleada para referirse a un nuevo reordenamiento de sujeto y objeto en una relación específica de conocimiento (e incluso dominación) entre uno y otro; el objeto sólo llega a ser al ser conocido o representado, y el sujeto, solo cuando se convierte en el lugar y el vehículo de esa representación. (Jameson, 2004, p.52)

Teniendo en cuenta que si se entiende el signo como cualquier sustituto significativo de otra cosa se podría pensar que un abordaje de carácter lingüístico es ambicioso y arrogante al estudiar todo el universo de cosas que para el hombre pueden significar algo diferente a lo que son. Cosa que para el mismo Umberto Eco, estudioso del lenguaje, puede verse como un “imperialismo” semiótico. Como explica Eco en el Tratado de Semiótica General: “Esa cualquier cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.” (ECO, 2000, 22). De una forma similar a la que Robert Smithson planteaba al pensar la relación del nombre de los minerales y los minerales mismos en su ensayo *Sedimentations of the mind: earth projects* y cuya sentencia se encuentra en el epígrafe de este capítulo. Es en esta parte donde se

torna crucial el abordaje desde las prácticas artísticas como posibilitadoras de la dilución de los dualismos y las contradicciones.

Como un ejemplar de las prácticas que abordan el dualismo y las relaciones entre las palabras y las cosas se pueden señalar las realizaciones del pintor belga René Magritte que al recorrer las profundas relaciones entre presentación, inscripción, imagen y mundo, en fin, al hacer una suerte de semionáutica pictórica, estaría articulando y generando híbridos entre el mundo y el lenguaje.

25. Ilustração. The Legend of the Centuries (La légende des siècles) (Rascunho).



MAGRITTE, René. The Legend of the Centuries (La légende des siècles). 1958. Grafito, lápiz de color y caneta esferográfica sobre papel. 13.2 x 13.5 cm. Israel Museum. Photo © IMJ, by Einat Arif-Galanti. Disponible em: < <http://www.imj.org.il/en/collections/243308> > Acceso: 13 de out. 2016.

Magritte con sus pinturas y mediante la proposición de juegos del lenguaje, usando términos de Wittgenstein, cuestionó las formas de vida que conforman la imagen del mundo, como en su conocida obra *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29) profundamente analizada por Foucault. Imagen del mundo que es pensada a la hora de preparar las realizaciones de sus pinturas, cosa que puede verse al leer los bocetos (Ilustração 25) de sus pinturas donde el paisaje y la inscripción de este son meditados con empeño: "Silla roja, soy una silla de piedra corroída por el peligro. Cielo claro (visto en el momento en que el cielo tiene tormentas – o nocturno)"²⁸. Foucault lo hace

²⁸ Tradução própria. Chaise rouge sur une chaise de pierre rongée par le danger. Ciel clair (peut être vue au moment où le ciel est orageux - ou nocturne).

evidente al diferenciar nombre e índice en la pintura de Magritte con la pintura El arte de la conversación, donde dos sujetos conversan flotando en el cielo abierto, a la vez que sugiere con “un paisaje de gigantes en lucha” a la pintura de goya Duelo a Garrotazos:

En cualquier dibujo razonable, un subíndice como "Esto no es una pipa" es suficiente inmediatamente para divorciarse la figura de sí misma, para aislarla de su espacio, y para establecerlo flotante, ya sea cerca o aparte de sí mismo, ya sea similar o diferente a sí mismo, nadie lo sabe. Contra *Ceci n'est pas une pipe*, está L' Art de la conversación: En un paisaje de gigantes en lucha o del principio del mundo, dos pequeñas personas son hablar, un discurso inaudible, un murmullo al instante reabsorbido en el silencio de las piedras, en el silencio de una pared cuyos enormes salientes de bloques los dos mudos parlanchines²⁹ (FOUCAULT, 1983, p.37).

En sus Cuadernos Azul y Marrón Wittgenstein también cuestiona las relaciones entre los objetos y su nominación, las relaciones entre la cosa y cómo es articulada en el lenguaje. Allí el filósofo austríaco enfatiza que esa relación no se encuentra en una solución metafísica y generalista o en un reduccionismo científico o explicativo (WITTGENSTEIN, 1968, p.46). Más bien que estas relaciones se dan en su uso, un uso que “no tiene frontera precisa” (Ibíd., 47). A la vez que dicha infinidad de usos guarda un “aire de familia” que permite establecer particularidades en contra de las ansias de generalidad. Como ejemplo de esto Wittgenstein presenta un ejemplo pictórico que recuerda los juegos por los cuales Magritte realiza su pintura:

Una contestación obvia y correcta a la pregunta: "¿Qué es lo que hace de un retrato el retrato de tal y tal?" es que lo que hace esto es la intención. Pero si deseamos saber lo que significa "intentar que esto sea un retrato de tal y tal", veamos lo que sucede de hecho cuando lo intentamos. (...). Intentar que una imagen sea el retrato de tal y tal (por ejemplo, por parte del pintor) no es ni un estado ni un proceso mental particulares. Pero hay muchísimas combinaciones de acciones y estados mentales que llamaríamos "intentar...". Puede que se le haya dicho que pinte un retrato de N y se haya sentado ante N realizando ciertas acciones que nosotros llamamos "copiar el

²⁹ Traducción propia. In any reasonable drawing , a subscript such as " This is not a pipe" is enough immediately to divorce the figure from itself, to isolate it from its space, and to set it floating-whether near or apart from itself, whether similar to or unlike itself, no one knows. Against *Ceci n'est pas une pipe*, there is L 'Art de la conversation: In a landscape of battling giants or of the beginning of the world, two tiny persons are speaking-an inaudible discourse, a murmur instantly reabsorbed into the silence of the stones, into the silence of a wall whose enormous blocks overhang the two garrulous mutes.

rostro de N". Podrían ponerse objeciones a esto diciendo que la esencia de copiar es la intención de copiar. Yo respondería que hay muchísimos procesos diferentes que llamamos "copiar algo". (WITTGENSTEIN, 1968, p.62)

El artista conceptual estadounidense Joseph Kosuth también presentaría, con su conocida instalación *One and Three Chairs*, estas profundas relaciones entre el las cosas y el lenguaje, pero separándose de las practicas pictóricas. Las prácticas artísticas de Kosuth se encontraban en un campo de acción de un arte después de la filosofía (Ilustração 26). Aunque Kosuth se concentra, como la mayoría de os artistas conceptuales, en la filosofía del primer Wittgenstein en la cual de los ámbitos privados, ámbitos psicológicos del ahí-adentro, "*nada mais para ser dito*" (KOSUTH, 1975, p.211); es importante señalar que tanto para el segundo Wittgenstein como para Latour es posible decir muchas cosas de estos ámbitos, siempre que se evite la oposición entre sujeto y objeto y se concentre en la práctica: los usos y las formas de vida. Formas de vida entrelazadas con los colectivos que habitan un lugar, un paisaje.

26. Ilustração. One and Three Chairs



KOSUTH, Joseph. One and Three Chairs. 1965. Cadeira dobrável de madeira, fotografia montada de uma cadeira e ampliação fotográfica montada da definição do dicionário de "cadeira". 82 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico 91,5 x 61,1 cm, painel de texto 61 x 76,2. MoMA Museum. © 2018 Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York. Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/81435>> Acceso: 13 de out. 2016.

Como refiere Juan J. Botero en el capítulo La noción de “imagen del mundo”, parte del libro El pensamiento de L. Wittgenstein del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, el lenguaje es una práctica que se ha desarrollado para hacer parte integral y orgánica de las formas de vida en una comunidad (Botero, 2001, p.223).

Ahora bien, esto es así porque el lenguaje es el medio vital de todas las actividades que desarrollamos en las cuales están involucrados nuestro pensamiento, nuestra actividad conceptual, nuestra vida inteligente. Estas actividades son muy variadas, y por eso nuestro uso del lenguaje siempre está contextualizado. La idea de un uso del lenguaje siempre contextualizado en actividades diversas es lo que Wittgenstein quiere hacernos comprender con la noción de juego de Lenguaje, (Botero, 2001, p.224).

3.2 Imagem do mundo na filosofia do século XX.

Cuando Marcel Duchamp presenta en 1966 en el Philadelphia Museum of Art, después de un largo silencio, su instalación *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (Ilustração 29), que llevaba desarrollando desde 1946, inscribe, como lo hizo en su época (1923) con *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, una red de relaciones que articulaban campos como el arte, la estética, la filosofía y la semiótica.

Como es enfatizado por el pintor Jasper Johns, las producciones de Duchamp entendían el arte como una táctica para discutir ámbitos que antes eran exclusivos de la filosofía. Entendiendo el arte más allá de la experiencia visual o sensible y configurándose como una producción que también era mental (FOSTER et al, 2004, p.496).

Anticipando el *Étant donnés*, como las producciones de los italianos Lucio Fontana y Piero Manzoni y situacionistas como Guy Debord, las realizaciones del pintor americano Jasper Johns, Influidas por las corrientes pragmatistas y semióticas, de manera similar que Matisse y Duchamp, eran críticas al platonismo, al idealismo y a las hondas sedimentaciones de la metafísica en el arte.

27. Ilustração. Two Maps I



JOHNS, Jasper. Two Maps I. 1966. Litografia. Composição 76 x 64.5 cm, Chapa 84.8 x 67.3 cm. © 2018 Jasper Johns and U.L.A.E. / Licensed by VAGA, New York, NY. Fonte: CASTLEMAN, Riva. Jasper Johns: a print retrospective. Museum of Modern Art, 1986.

Las palabras, tanto en el arte como en la filosofía, no eran ya, en el contexto del *Étant donnés*, esa cosas separada del mundo-ahí-afuera. Producciones como el *Socle du Monde* (1961) de Manzoni y *Two Maps I* de Jasper Johns (Ilustração 27) (1966) harían énfasis en las relaciones formales, matéricas, entre las concepciones geográficas y artísticas. Llegando incluso a influir artistas brasileiros como Cildo Meireles que ingresaría la crítica al monumento, la escultura y el lenguaje cartográfico de la “Base del mundo” de Piero Manzoni a ámbitos de la performacia y las acciones del cuerpo (Ilustração 28).

28. Ilustração. Atlas na base do mundo.



MEIRELES, Cildo. Atlas, 2007. Fotografia em caixa de luz. Cortesia Cildo Meireles. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>> Acesso: 16 ago. 2017.

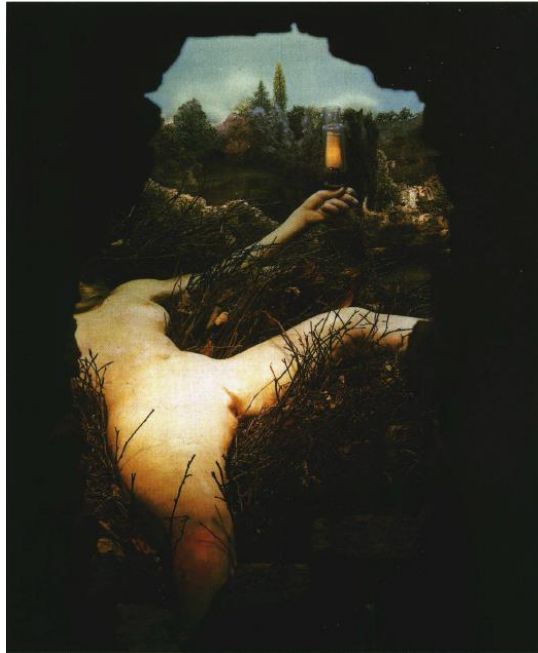
Dado: 1. La cascada, 2. El gas iluminador, como podría traducirse la realización de Duchamp pone en juego tanto la *Crítica al juicio* (1790) de Kant y su estética basada en la “voz universal” de la Ilustración, referenciada en la luz que el cuerpo sostiene e institucionalizada por los museos del siglo XIX (FOSTER et al, 2004, p.497); el espectador como agente pasivo/activo; las “re-presentaciones” paisajísticas y los *readymades* mencionados anteriormente al describir *Pharmacy*; el petróleo como fuente de luz y motor de la modernidad³⁰; la naturaleza ahí-afuera, literal en la cascada. Por último está la expresión “*Étant donnés*” que se traduce, tanto en español como portugués, como Lo dado, y que al igual que la idea de la naturaleza como ahí-afuera será de importancia mayor al describir la imagen del mundo y su relación con el paisaje.

Como es abordado por Juan J. Botero en sus textos sobre Wittgenstein y la imagen del mundo, el mundo y su imagen en el lenguaje, descrito por Wittgenstein en su segunda filosofía, puede ser comprendido a través de una metáfora del paisaje. La

³⁰ referenciada también por Van Gogh en sus *Comedores de patatas* de 1885

metáfora del paisaje descrita por Wittgenstein, que recuerda a Heráclito 25 siglos antes, es la de un río.

29. Ilustração. Étant donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'eclairage



DUCHAMP, Marcel. Étant donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'eclairage. 1946-66. Instalação de mídia mista. 242,5 x 117,8 x 124,5 cm. Fonte: FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames & Hudson London, 2004. p.498.

Al estar el significado y el sentido de las palabras dentro de la corriente de una conversación, en su uso ordinario del lenguaje, se puede usar la metáfora del río para hacer más comprensibles los procesos dentro de los cuales se construye la noción del mundo y la imagen que las personas que se hacen éste (BOTERO, 2001, p.222.).

El lenguaje es visto por Wittgenstein como el “medio vital” de todas las actividades que son desarrolladas y que involucran el pensamiento. Como se ha dicho anteriormente, el uso del lenguaje esta siempre contextualizado en actividades diversas, actividades que Wittgenstein entiende, enfatizando su carácter lúdico, como “Juegos del lenguaje”. (Ibíd., p.223.) La diversidad de los juegos del lenguaje, que Wittgenstein lista en sus Cuadernos azul y Marrón, constituyen lo que el llamó

“Formas de vida”. Formas de vida donde: “(...) El lenguaje y las demás actividades que constituyen el “fluir” de nuestra vida cotidiana están integrados en un todo (...)” (Ibídem). Haciendo la aclaración de que la noción de Formas de vida no son ni un concepto explicativo ni teórico, sino una táctica usada para describir las configuraciones en las que “se practican los Juegos del lenguaje. No se explica un Juego del Lenguaje acudiendo a la Formas de Vida” (Ibíd., 223-4). Wittgenstein describe entre una amplia listas de juegos de lenguaje, como la que se verá a continuación, la actividad de dibujar, de fabricar un objeto:

Es más, todo lo que aquí decimos no puede ser comprendido más que si se comprende que con las frases de nuestro lenguaje se juega una gran variedad de juegos: dar y obedecer órdenes; hacer preguntas y contestarlas; describir un acontecimiento; contar una historia imaginaria; contar un chiste; describir una experiencia inmediata; hacer conjeturas sobre acontecimientos del mundo físico; hacer hipótesis y teorías científicas; saludar a alguien, etc., etc. (WITTGENSTEIN, 1968, p.102)

Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes —

Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas—

Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo)—

Relatar un suceso —

Hacer conjeturas sobre el suceso —

Formar y comprobar una hipótesis —

Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas—

Inventar una historia; y leerla—

Actuar en teatro—

Cantar a coro—

Adivinar acertijos—

Hacer un chiste; contarlo—

Resolver un problema de aritmética aplicada—

Traducir de un lenguaje a otro—

Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.

(WITTGENSTEIN, 1953, § 23)

El fondo de este metafórico río del lenguaje, las formas de ver el mundo, por donde su flujo corre o cae, como en la cascada de Duchamp, es lo que conforma la Imagen del mundo. Imagen no en un sentido representativo sino en un sentido cognitivo, experiencial (Ibíd., p.224). Encarrilando los comportamientos, usos, convicciones y prácticas de una comunidad la Imagen del mundo, diferente de una teoría sobre el

mundo, sería el medio por el que fluye la forma en que las comunidades relacionan el lenguaje con el mundo y su quehacer (Ibíd., p.225).

(...) el trasfondo que me viene dado [que he heredado] y sobre el cual distingo entre lo verdadero y lo falso". La Imagen del mundo no es una creencia verdadera, sino el marco de referencia dentro del cual yo puedo distinguir una creencia verdadera de una falsa. (Ibíd., p.227)

Al estar "dada" y anticiparse al lenguaje, como los Juegos del lenguaje mismos, la proposiciones que son usadas para describirla configurarían una suerte de mitología, un enfoque que en sí es similar al naturalista porque anticipa este a la experiencia humana (Ibídem): Mitología como a la que Fred Wilson o Cildo Meireles refieren cuando utilizan el término Atlas cuando intentan describir un ser humano que carga el mundo en sus hombros. "Los Juegos del lenguaje y las Formas de Vida son lo dado en la medida en que son heredados y aprendidos, en primer lugar en la infancia, pero también durante nuestras actividades cotidianas (Ibíd., p.236).

En algunos casos dichas proposiciones se concretizan, se solidifican funcionando como las reglas de un juego, como las rocas más firmes en el lecho de un río. Cristalizaciones, solidificaciones, como los sistemas y los cuerpos del conocimiento y que se pueden percibir en proposiciones del tipo: "la Tierra existía desde antes de que yo naciera" (Ibíd., p.229.). Hay otras cosas en la Imagen del mundo que son revisables, comprobables y que hacen parte de la suave arena que se modifica con el paso de la corriente del lenguaje, las cosas que no se modifican, porque hasta la comprobación tiene un límite, serían la roca sólida (Ibíd., p.230).

Un científico hace una hipótesis, la somete a comprobación, la acepta o rechaza según los resultados. Pero el aceptarla o rechazarla se hace sobre un fundamento evidente, el cual no somete a comprobación, precisamente porque este fundamento no es otra hipótesis. Ese fundamento no es la prueba que le justificó la aceptación o el rechazo. Ese fundamento es más bien lo que hace que, por ejemplo, al aceptar el resultado de la comprobación de su hipótesis, afirme "al ocurrir X ocurre Y", y no "ahora ocurre Y, después quién sabe". La confianza en la estabilidad de las leyes del mundo no es otra hipótesis. Es la JM que permite hacer hipótesis. Un experimento posterior que me llevara a otro resultado no desmentiría al actual. En el mejórele los casos, dice Wittgenstein, cambiaría por completo nuestra manera de ver las cosas (Ibíd., p.230)

Charles Guignon filósofo y profesor de la University of South Florida en su artículo *Philosophy after Wittgenstein and Heidegger* vincula los textos de estos escritores en razón de señalar los puntos de encuentro de dos de las filosofías más influyentes del siglo XX “centrándose especialmente en las descripciones de nuestra situación cotidiana como agentes en el mundo y en sus visiones del papel del lenguaje en nuestras vidas³¹” (GUIGNON, 1990, p. 650). Filosofías que, como se ha visto, también han permeado las producciones artísticas posteriores a su escritura: De la misma manera que nadie en el siglo XIX podría seguir haciendo filosofía sin llegar a un acuerdo con Kant, nadie en nuestro siglo puede seguir haciendo filosofía sin llegar a un acuerdo con Wittgenstein y Heidegger (Ibíd., p. 649)

En un primer lugar Guignon señala como el filósofo Richard Rorty apunta a que gracias a sus "terapias" y "destrucciones" han permitido dejar de hacer filosofía en el sentido clásico (Ibídem.).

Por otro lado Charles Taylor ve tanto en Heidegger como en Wittgenstein un interés por investigar las “condiciones para la posibilidad de intencionalidad”, un desmoronamiento de la filosofía centrada en la epistemología³² en la que se encuentra algo profundo sobre “nosotros mismos” como agentes (Ibídem.).

Tanto Heidegger como Wittgenstein se concentraron en las prácticas cotidianas criticando cualquier intento de justificar dichas prácticas por medio de verdades atemporales sobre la naturaleza de la razón o los hechos del mundo, desafiando las nociones representacionistas de las relaciones de las personas con el mundo, partiendo de que no existe un claro acceso a las categorías o formas de la “razón pura”. (Ibíd., p.670) Concentrándose así en las descripciones del quehacer de las personas en el mundo. Criticando así, como lo hace Latour:

La imagen representacionista de nuestra situación humana que hemos heredado de Descartes radica en cómo nos pueden aparecer las cosas "como un par de anteojos en la nariz a través de los cuales vemos todo lo que vemos" (Ibíd., p.654)³³

³¹ Tradução própria que será común a todo el análisis de este artículo. focusing especially on their descriptions of our everyday predicament as agents in the world and on their visions of the role of language in our lives.

³² Epistemology-centered philosophy.

³³ The representationalist picture of our human situation we have inherited from Descartes fixes in advance how things can appear to us "like a pair of glasses on our nose through which we see whatever we look at" (WITTGENSTEIN, 1953, §103, *apud*, GUIGNON, 1990, p.654.)

Descartes perseguía la certeza absoluta, imaginando un cerebro-en-una-cuba, una certeza que no es necesaria cuando el cerebro (o la mente) se halla firmemente sujeto a un cuerpo y el cuerpo plenamente implicado en su ecología normal. (LATOURE, 2001, p.16)

Así emerge de los escritos de estos dos filósofos la comprensión de la existencia humana como finita, contingente y contextualizada, pintura que socava las suposiciones de la filosofía tradicional. (Ibíd., p.653). Entendiendo, como lo hiciese Allan Kaprow con el arte de su época (a finales de los años cincuenta y la década de los sesenta del siglo XX), la vida como un *happening* (suceso, acontecimiento) que trata con los contextos del día a día. (op.cit. p.654).

Además de la comprensión de la comprensión, como el artista Robert Smithson con sus palabras y sus rocas, de que siempre la reflexión se encuentra en un "círculo hermenéutico" en el cual no se puede tener acceso a los hechos independientemente de los prejuicios (*pre-understanding*). Haciendo imposible, como señalaba la crítica de arte Susan Sontag, una interpretación directa (Ibídem). Lo importante sería entonces preguntarse por los modos en los cuales se comprende el mundo, antes de comprender el mundo-en-sí o cómo la intencionalidad es posible: "existimos como "expresiones significativas" en un mundo de vida compartido en lugar de como mentes que representan objetos"³⁴ (Ibíd., p.658). Comprendiendo a su vez el lenguaje, más que como un intermediario, como un medio mismo: "language speaks" ("el lenguaje habla"). (Ibíd., p.662)

Por otro lado el filósofo de la institución escocesa University of Aberdeen, Robert Plant, vincula el pensamiento del filósofo francés Michel Foucault y el austriaco Ludwig Wittgenstein, en su artículo *The confessing animal in Foucault and Wittgenstein*. Este escritor vincula los escritos de los dos filósofos al comparar la descripción que hacen éstos de las acciones y prácticas en el mundo por parte de los seres humanos desde su conexión como organismos biológicos, como animales.

Wittgenstein comprende el ser humano como un animal ceremonial lo que permite a Plant vincularlo, haciendo énfasis en su animalidad, con la noción de Foucault en la cual el hombre occidental se ha convertido en un animal confesional (PLANT, 2006).

³⁴ we exist as "meaningful expressions" in a shared life-world rather than as minds representing objects.

Si bien para Foucault estas nociones de lo animal en el ser humano se relacionan con las tecnologías de confesión (como la religión o el psicoanálisis) es importante resaltar que para Wittgenstein dichos comportamientos no obedecerían a una episteme moderna sino más bien a una “naturaleza” de ser que siempre actúo de ese modo: “no es que nos convirtiéramos en “animales confesantes”, sino que en algún sentido siempre lo fuimos” (PLANT, 2006, p.543)³⁵

Foucault, cuando realiza una lectura negativa de las tecnologías confesionales, operaría de un modo similar a Wittgenstein y, como se vio anteriormente, a Heidegger, al no comprometerse con proveer una pintura histórica comprehensiva de los casos que estudia (Ibíd., p.550). Esto es acorde a su vez a su vez con el análisis contextual en Wittgenstein y su énfasis en la cotidianidad. Haciendo la aclaración de que para Wittgenstein si existen los comportamientos comunes y no las diferencias históricas pero para Foucault son los *tropos* los que permiten observar al ser humano:

Según Wittgenstein, entonces, la diferencia cultural e histórica no es radical, sino que está restringida por comportamientos “comunes”, ya que es “todo el tumulto de las acciones humanas” lo que constituye “el fondo contra el cual vemos cualquier acción”. Con estos pasajes en mente, debe ser cuestionada la insistencia de Foucault de que “nada en el hombre -ni siquiera su cuerpo- es suficientemente estable como la base para el auto-reconocimiento o para la comprensión de otros hombres”. Si bien tiene razón en que nuestras conceptualizaciones del cuerpo humano han sido (y continúan siendo) “moldeadas” por “régimenes” histórico-culturales, la terminología de Foucault es reveladora, ya que uno solo puede “moldear” lo que ya se ha “dado”: a saber, “tipos de comportamiento naturales e instintivos” (Ibíd., p.552).

³⁵ Tradução propria. not that we became “confessing animals,” but that in some sense we always were.

3.3 Laboratório e práticas artísticas em um campo expandido.

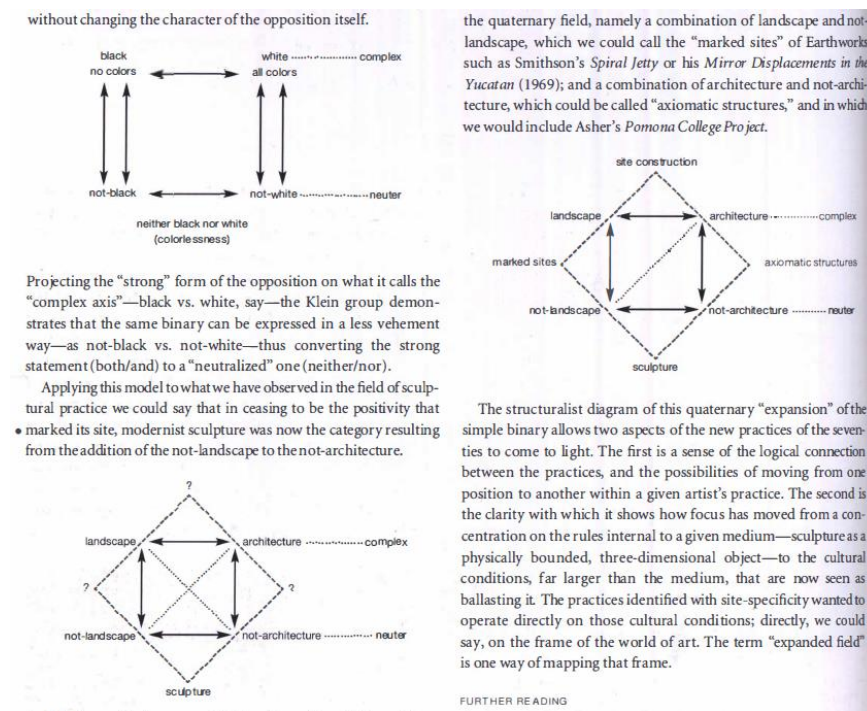
Durante los años sesenta y setenta las transformaciones y ampliaciones que tuvieron las prácticas artísticas que cuestionan el espacio permitieron la articulación de tácticas que posibilitaron relacionar un gran conjunto de realizaciones que antes aparecían inconexas. Como se ha visto estas transformaciones permitieron conceptualizar un espacio laboratorial como campo de acción común para la reflexión y producción de prácticas artísticas que operan sobre el espacio en el siglo veinte; a la vez que posibilita articular las lógicas productivas de artistas en los inicios del siglo como Duchamp y Tatlin con las desarrolladas en las décadas posteriores como el Land Art, ABC art, Earthworks, arte Minimalista, entre otras.

Haciendo énfasis en las oposiciones existentes entre arquitectura y paisaje con la escultura moderna, la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss abordó espacialmente producciones que antes eran entendidas principalmente por su historicidad o formalismo. O, como es el caso de Michael Fried, estas realizaciones eran estudiadas desde la fenomenología: en su artículo “*Arte e objetividade*” Fried describe al arte Minimalista e sus objetos específicos, tal como los llamó el artista americano Donald Judd, como trabajos que exigían al espectador una atención en la posición y percepción propia, una relación de “teatralidad” (FRIED, 2002). Krauss aborda esas prácticas desde otro enfoque, o como ella misma conceptuaría posteriormente en *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, desde otro campo discursivo (KRAUSS, 2002).

Partiendo del Grupo Klein, que es tomado de la matemática de conjuntos, Krauss posibilita la generación de un campo expandido que propicia la inclusión de elementos ajenos e inversos como son el paisaje, la escultura, la arquitectura y el lugar (*site*) (Ilustração 30). Así, mediante la oposición de campos neutros y complejos Krauss articula las relaciones entre un heterogéneo grupo de prácticas que actúan sobre y desde el espacio, presentándose antes como inconexas al perderse dentro del elástico término de escultura en la historia del arte (KRAUSS, 1985, 129).

La escultura moderna entendida en su “pura negatividad”, como una combinación de exclusiones, emerge en oposición al paisaje, la arquitectura y el monumento. Este modelo permite ampliar su concepción al mismo tiempo que facilita analizar producciones diversas.

30. Ilustração. Campo expandido das práticas sobre o espaço.



Fonte: FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames & Hudson London, 2004. p. 544.

Sin embargo, no fueron ampliados solamente los campos discursivos o disciplinarios de las prácticas artísticas, también fueron ampliados los dispositivos por los cuales se intervenía el espacio en sí. O lugar de la práctica en la galería, en la urbe y el paisaje.

Así, al trazar una cartografía de las prácticas artísticas que en y desde el paisaje son realizadas en la modernidad la producción de los artistas posteriores a los sesenta, como Robert Smithson, Hélio Oiticica o Fred Wilson, establecen nodos que hilan articulaciones significativas a la hora de pensar las tácticas por las cuales el arte se enfrenta a estas problemáticas: la modernidad, sus dualismos, leyes y contradicciones.

El artista norteamericano de Passaic, New Jersey, Robert Smithson no solamente cristalizó las discusiones que problematizaban las relaciones de espacio, arte y lugar

sino que, como las realizaciones del brasileiro carioca Hélio Oiticica y el afro-europeo e norteamericano Fred Wilson, abordó problemáticas espaciales profundamente críticas a la narrativa moderna, utilizando sus obras como dispositivos para dominar el paisaje moderno pero también, como es descrito por el profesor de literatura brasileña y teoría literaria de la Universidad de Paraná, Alexandre Nodari, en el caso de las realizaciones de Oiticica, como dispositivos que consumen el modernismo en sí (NODARI, 2014, p.4).

Las realizaciones de estos artistas posibilitan una lectura que permiten considerar su proceder como crítico a las tácticas discursivas de la narrativa moderna que tradicionalmente ha dominado el conocimiento del mundo para después operar concretamente y colonialmente sobre este: “(...) los científicos son los amos del mundo, pero únicamente si el mundo llega hasta ellos en forma de inscripciones bidimensionales, combinables y capaces de superponerse. (LATOUR, 2001, p.43)”

En el reconocido *Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia - do Antropoceno à Idade da Terra*, realizado en Rio de Janeiro en septiembre del 2014, Nodari presentó su artículo *Limitar o limite: modos de subsistencia* en el que aborda las tácticas por las cuales desde la subsistencia en el arte puede enfrentarse al capitalismo y a su contaminación consumista. Nodari presenta las leyes y contratos, tales como el contrato moderno acá discutido, como una *barragem*, una represa, que funciona como límite de los posibles. Describiendo también las tácticas, en las artes, la política y la literatura para enfrentar, limitar los límites, de la barrera en sí. Tácticas que abordan ciertos modos de subsistencia (NODARI, op.cit.).

Nodari describe varias prácticas que se encuentran dentro de aquello que es entendido como limitar el límite: La obra de Hélio Oiticica, *Subterrânia 2* de 1965; *Lixo* de Augusto de Campos del mismo año; *Dirty White Trash (with Gulls)* de Tim Noble y Sue Webster (1998); *Mesóclise* de André Vallias (2013), etc. Aquí se resaltan dos: la ocupación de la *Usina Hidrelétrica de Belo Monte* por parte de pescadores, indígenas, habitantes y activistas políticos del Rio Xingu (Xingu + 23) (2012) (Ilustração 31) y el texto *Brasil Diarréia* (1970) de Hélio Oiticica donde el artista, a través de una doble negación, construye tácticas que le permiten la disolución de las oposiciones por medio de una absorción. Nodari señala esto en el Manifiesto antropófago de Oswald de Andrade: “Da equação eu parte do Cosmos ao

axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (...) Pois tratava-se de transformar um regime no qual o eu é uma porção delimitada do mundo” (NODARI, 2014, p.17)

31. Ilustração. Ocupação de Belo Monte: Xingu +23



Ocupação de Belo Monte: Xingu +23 – 14 e 15 de junho de 2012 (Foto: Atossa Soltani) Limitar o limite: libertar o fluxo dos possíveis. Fonte: NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **Os mil nomes de Gaia**. 2014.

Entre las dobles negaciones Nodari describe la expresión “*consumir o consumo*” que le permite a Oiticica superar las demandas de producción de obras de arte.

Oiticica não estava falando apenas de arte, ou melhor, estava falando só de arte, isto é, de *técnica*: se a guerra move as inovações técnicas ocidentais, poderíamos dizer que a arte, vanguarda militar em outro sentido, é também um manancial de inventos tecnológicos. Desse modo, ao se focar no prazer interessado do corpo, nos efeitos e no fazer – que Kant atribuía à natureza em oposição ao prazer desinteressado do julgamento, as obras e ao agir que caracterizariam a arte –, ele estava pensando um domínio que não se restringe à “cultura” em sentido estrito, mas “a uma coisa mais global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social)”, o domínio da experiência: por isso, ele afirmará, ao final de seu texto sobre o consumo, que “Não existe ‘arte experimental’, mas *o experimental*”. (NODARI, 2014, p.5)

Por otro lado el filósofo austriaco Martin Heidegger en su famoso texto La pregunta por la técnica también vinculó la técnica moderna a un emplazamiento <Ge-stell> (*armação, enframing*) que, en su supuesto intento develar una verdad, oculta la

naturaleza violenta de su proceder, velándola de nuevo. Pues, al igual que en el consumismo señalado por Oiticica y con fundamento en el lenguaje, desvela el mundo, el paisaje, como meras reserva, existencia (*subsitência, standing-reserve*). El emplazamiento es opuesto a la poiesis que trae-ahí-adelante el conocimiento (*desabrigar, bringing-forth*)³⁶ (HEIDEGGER, 2007)³⁷.

Las tácticas de “limitar el límite” que Nodari señala se conforman de una manera similar a la de decolonización que Walter D. Mignolo en su texto *Aesthesis decolonial* describe donde las prácticas artísticas, en este caso decoloniales, son puestas en circulación, en contextos colonizados, procurando la emergencia de un diálogo crítico (en campos a la vez materiales y discursivos) con el colonialismo mismo y las instituciones donde circulan o apuntando a esas redes que lo colonial y lo moderno esconden (MIGNOLO, 2011). Mignolo describe una serie de prácticas artísticas que operan enfrentando la naturaleza colonial tanto en el arte como en las instituciones museísticas. Dos exposiciones sirven de ejemplo para Mignolo desarrollar estos argumentos. Tácticas que a su vez guardarían familiaridad con lo que Miwon Kwon describe situando al *site-specific* como prácticas que van más allá de límites, atravesándolos. Con antecedentes como *Within and Beyond the Frame*³⁸ (1973) de Daniel Buren, en el cual sus lienzos a rayas salían de la ventana de galería extendiéndose al universo urbano, Christian Philipp Müller lleva más lejos y a la literal aquello de cruzar límites, bordes y fronteras al documentar fotográficamente su traspaso ilegal de las fronteras de Austria, tierra de Wittgenstein y Heidegger, y Checoslovaquia. *Illegal border crossing between Austria and Czechoslovakia* sería la contribución austríaca para a Bienal de Venecia (1993) diluyendo los bordes de las prácticas artísticas con acciones subversivas e itinerantes (Ilustração 32). La

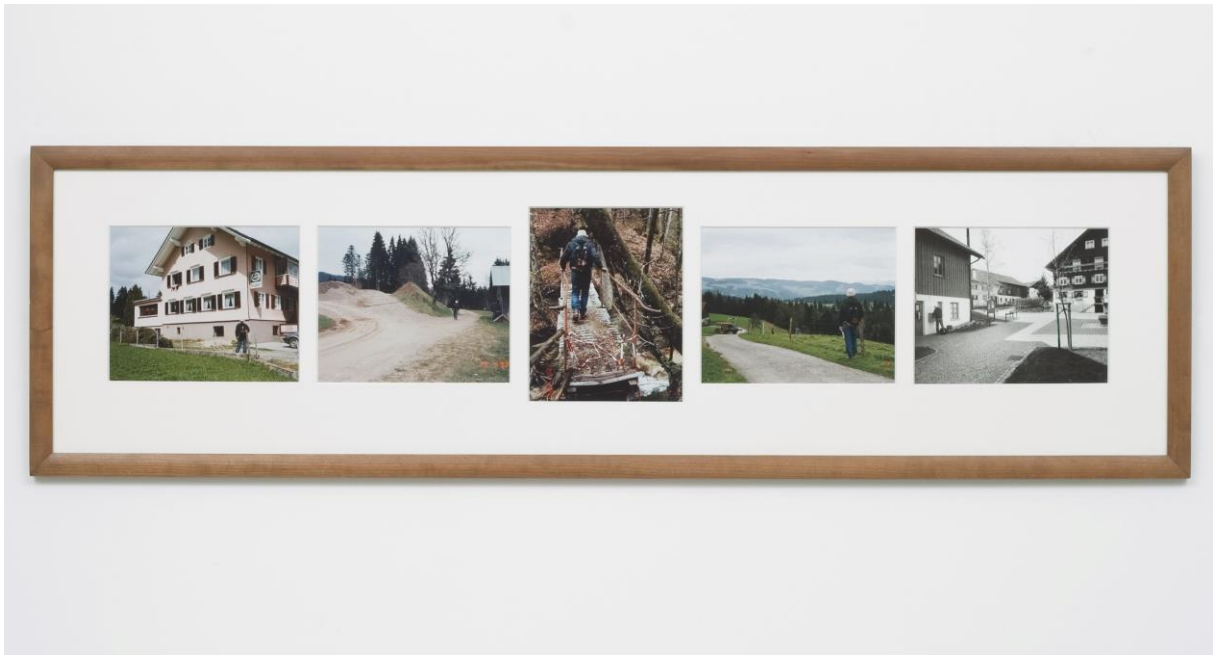
³⁶ El concepto de develar en Heidegger recuerda la concepción ampliada de Latour de la realización de conocimiento científico, su concrecencia, como un acontecimiento que: Es un término tomado de Whitehead para sustituir la noción de descubrimiento y proporcionar una alternativa a su muy improbable filosofía de la historia (una filosofía de la historia en la que el objeto permanece inmóvil mientras que la historicidad humana de los descubridores recibe toda la atención). El hecho de definir un experimento como un acontecimiento tiene consecuencias para la historicidad de todos sus elementos integrantes, incluyendo a los no humanos, ya que estos elementos son las circunstancias de ese experimento (LATOUR, 2001, p.361). Recuerda también la concepción de arte ampliada por los neo-concretistas brasileños como Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape, etc.

³⁷ Dada la complejidad de los textos de Heidegger en la presente investigación se usaron tres fuentes distintas. En portugués HEIDEGGER, Martin. The question of technics. *Scientiæ studia*, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007. En inglés: HEIDEGGER, Martin. **Basic writings: from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)**. 1977. En español: HEIDEGGER, Martin et al. **Conferencias y artículos**. Serbal, 1994.

³⁸ Dentro y más allá del marco. (tradução propria.)

fotografías de la acción acá presentadas se encuentran enmarcadas enfatizando lo que Kwon señala como un cierto criticismo del espectáculo en el cual los artistas, aunque subversivos, operarían contradictoriamente dentro de la institución como en este caso la Bienal (KWON, 2008, p.177).

32. Ilustração. Illegal border crossing between Austria and Czechoslovakia.



MÜLLER, Christian Philipp. Illegal border crossing between Austria and Czechoslovakia. 1993.
 Christian Philipp Müller Site. Disponível em:
 <<http://www.christianphilipmueller.net/index/works/Green-Border>> Acesso 22 nov. do 2016.

Un año antes, 1992, durante la conmemoración de los quinientos años del encuentro entre América y Europa que provocó el exterminio de millones de seres humanos y el tráfico de naciones enteras en África por parte tanto de las naciones europeas Fred Wilson inauguró su exposición *Mining the Museum*. Usando una analogía práctica, relacionada con la geología (*Mining*: minando) el artista, ahora operando como curador, realizaría una instalación en el tercer piso del Museo Histórico de Baltimore.

Reorganizando las piezas históricas ya presentes en el museo este deconstruyó, como lo hiciera Broothaers con su Museo de las Águilas, las relaciones entre estas señalando no solo su carácter histórico, sino también político y colonial. Los objetos archivados en los museos no eran sólo resquicios históricos de un pasado que no

podía ser olvidado sino también la cristalización de políticas institucionales y culturales que escondían siglos enteros de racismo, colonialismo, segregación y discriminación.

Como Mignolo señala, la pieza *METALWORK 1783-1880* (Trabajo de metal) articula un diálogo entre la platería utilizada en esos años con la labor de los esclavos. Copas, vasijas y jarras de plata eran dispuestas junto con las esposas usadas para dominar a las comunidades esclavas (Ilustração 33). Mignolo describe que Wilson realizó un procedimiento similar en el Museo de Gotemburgo donde “se apropió de objetos de las civilizaciones indígenas, principalmente de los Andes y de América Central” (MIGNOLO, 2011, p.16) Señalado por Foster, Krauss, Bois y Buchloh en *Art since 1900*, Wilson operaría como un crítico institucional revisando la neutralidad de dichas colecciones:

(...) Whereas Wilson has focused on the problem of institutional repression, (...) play with museology in order first to expose and then to reframe the institutional codings of art and artifacts-how specific objects are translated into historical evidence and/or cultural exemplars by museums, invested as such with meaning and value, and for what constituencies this is done (or not done). (FOSTER et al, 2004, p.616)

A través de dichas instalaciones el artista con una desobediencia estética y cultural invirtió el papel del museo en la esfera pública y en la educación por medio de acciones políticas (revisionistas) y decoloniales. Además Wilson le daría la agencia a los pasivos objetos de los museos presentándolos como lo que son, a saber, concretos actores activos en los ambientes. Actores que a través de su materialidad cargan con la sedimentación institucional y extractiva: como es claro en la relación de los trabajos de metal con la industria y explotación minera.

Así, través de la inscripción, circulación y (re)presentación crítica de actores, o como se ha señalado, de actantes, dichas prácticas artísticas decoloniales exponen las estructuras mismas de poder y opresión que configuran el circuito social hegemónico y las instituciones modernas. Discutiendo, como otra obra de Wilson, *Atlas* de 1995, a su vez las relaciones geopolíticas en las cuales estos actantes se desplazan. Relaciones que enmarcan las características de dominación que las supuestamente neutras ciencias geográficas traen consigo (Ilustração 34).

33. Ilustração. METALWORK 1783-1880



WILSON, Fred. METALWORK 1783-1880 de la instalación Mining the Museum. 1992. Peças de metal y algebras de coro. The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, Baltimore. Photograph courtesy PaceWildenstein, New York. Copyright: Fred Wilson, PaceWildenstein, New York. FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames & Hudson London, 2004. p.626.

Dada la inmensa diversidad de prácticas artísticas que se están abordando se quiere resaltar en estas las operaciones que pueden ser consideradas de laboratoriales: realizaciones de inscripción, archivado, documentación, (bri)collage, catalogación y seguimiento en cuadernos o libretas, como también producciones encajadas en aquello que se considera de *site specificity*³⁹ que articulan, no solo relaciones prácticas con el lugar, sino también con las instituciones:

O que significa que agora o site é estruturado (inter) textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. (KWON, 2008, p.172)

³⁹ Para más profundidad en este término ver: KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Mennas Barreto. Texto originalmente publicado na revista October, 2008, vol. 80, p. 85-110.

Al ser producidas en diálogo y negociación con el paisaje estas producciones de carácter laboratorial son abordadas como un colectivo de actantes que permite en un primer momento tejer la red que inscribe el paisaje durante la modernización hacia el circuito artístico y posteriormente hacia otras disciplinas como la geografía, la etnología o la biología.

El campo emergente de prácticas de inscripción, el laboratorio, se puede articular como un emplazamiento móvil en el que se desenvuelven las producciones artísticas en tanto que colectivo de actantes; Se llama a las prácticas artísticas de actantes para relacionarlas a los actores, haciendo énfasis su actuación (LATOURE, 2001, p.361); Agregando que no sólo son agentes humanos quienes desempeñan un papel en un representativo *Theatrus Mundi*⁴⁰ sino que ese “ecosistema” es definido por la agencia de artistas, sus producciones y en sí todo el circuito artístico, académico, institucional y contra institucional: “Dado que en inglés, el uso de la palabra «actor» se suele restringir a los humanos, la palabra «actante», tomada en préstamo de la semiótica, se utiliza a veces como el elemento lingüístico que permite incluir a los no humanos en la definición” (LATOURE, op.cit.) El concepto de actante guarda también relación con lo que Heidegger en la Pregunta por la técnica relaciona al ser-responsable, o *comprometimento (Verschulden)*, en oposición a la causalidad, donde el estar-delante o estar-a-punto da agencia una agencia no-causal diferente que la del mero inter-mediario.

Nós, contemporâneos, tendemos muito facilmente a compreender o comprometimento moralmente, como falta, ou o interpretamos como um tipo de atuar. Em ambos os casos barramo-nos o caminho para o sentido inicial do que mais tarde se denominou causalidade. Enquanto este caminho não se abre, também não conseguimos visualizar o que é

⁴⁰ Como apunta Margarita Serje: El concepto del mundo como escenario se vio reflejado en los títulos que se daban comúnmente a los mapas y atlas, como el *Theatrum Orbis Terrarum* de Ortelius (1570) o el *Theatre of the Empire of Great Britain* de John Speed (1611), reflejando en éstos los principios estéticos de la uniformidad matemática y geométrica propias de la comprensión sistémica del espacio y, sobre todo, de su pretensión de abordar el mundo de manera totalizadora y demiúrgica. El globo se vio desde entonces representado en los mapas del teatro del mundo, mientras que las escenas del mundo se representaban en un teatro llamado “El Globo”. (SERJE, 2011, p.63). Esta metáfora del teatro trae las inconveniencias de restringir el “papel” a los humanos. Además, como señala Latour: La metáfora del escenario [del teatro] es buena si lo que se pretende es señalar que existen dos planos simultáneos de referencia, pero es incapaz de concentrar su atención en los dos a la vez a menos que logre hacer que el primer plano actúe como un espacio «real» entre bastidores que logra hacer creíble la ficción del escenario. (LATOURE, 2001, p.167)

propriamente o instrumental, que reside no que é causal. (HEIDEGGER, 2007, p.379)

34. Ilustração. Atlas de Fred Wilson



WILSON Fred, Atlas, Cerâmica pintada, globo, alfinetes, bandeirinhas., 50,8 x 29,2 cm, 1995.
Disponível em: < <http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm3/ntm5-1-7.asp>>
Acesso: 08 de dezembro de 2016

Próximo a los espacios heterogéneos del taller de artista, el estudio de alquimia o el gabinete de curiosidades el laboratorio ha ido posicionándose desde el siglo diecinueve⁴¹, y cada vez con más énfasis, como el lugar de lo experimental y de lo interdisciplinario en el arte, que al articularse con el paradigma científico ha ido sustituyendo al taller como el espacio de realización de las prácticas artísticas.

Maria Helena Beltran relata cómo desde Rembrandt se veía el taller del artista emparentado a los espacios de la ciencia, la química e incluso la alquimia, ya que tanto en el laboratorio como en el taller del artista se opera sobre materiales en gran parte comunes a los oficios técnicos y a la realización de procesos enmarcados en las investigaciones sobre la materia (BELTRAN, 2002, p.40). Ácidos, bases,

⁴¹ Bruno Latour hace un análisis profundo de la relación entre el espacio del laboratorio y el contexto del siglo XIX en: LATOUR, Bruno. Give me a laboratory and I will raise the world. **Science observed**, p. 141-170, 1983.

minerales, óxidos, reacciones, morteros, estufas, termómetros pueden ser encontrados tanto en un laboratorio de química, como en un taller de grabado, cerámica o pintura.

Caracterizándose por dos aspectos que Beltran llama de complementares las actividades del laboratorista son por un lado prácticas pues enfrentan y trabajan desde la materia misma y por otro lado son teóricas ya que sitúan su pensamiento en hechos observables en términos de esquemas y modelos (Ibidem, p. 42). Estas actividades científicas no se alejarían mucho de la forma en que algunos artistas comenzaron a realizar su producción en el siglo XX con un incremento cada vez mayor de la producción conceptual y escrita, la utilización de cuadernos de seguimiento de sus experimentos plásticos y sus procesos materiales y la inclusión de metodologías científicas en sus prácticas (FOSTER, Hal et al., 2004, p.22).

Así Botero al actualizar el pensamiento de Wittgenstein mencionando a Kant articula la relación entre el ser que piensa el lenguaje y el mundo mismo con sus objetos:

Si no supiéramos que la cita anterior pertenece a la Crítica de la Razón Pura de Kant, podríamos fácilmente atribuírsela a Wittgenstein, pues expresa plenamente lo que este autor considera como el deber primordial de la filosofía. La ilusión que Kant quiere desterrar es la tesis de los filósofos dogmáticos, según la cual la metafísica sería un conocimiento objetivo. No basta, sin embargo, con negarlo también dogmáticamente; es preciso mostrar cómo y por qué se genera esta ilusión -mostrar la lógica de la ilusión. En el capítulo de la Crítica de la razón pura que lleva este título, Kant explica cómo el dinamismo sintético de la razón la lleva a extender el uso de las categorías más allá de toda experiencia posible. Tal extensión, sin embargo, es inválida; en lugar de proporcionarnos un conocimiento verdadero de realidades metafísicas, hace que los conceptos así utilizados resulten vacíos, desprovistos de sentido (Botero et al, 2001, 49).

No resulta tan arbitrario entonces que el mismo Smithson al discutir mediante las analogías del lenguaje y las rocas traiga a colación a Wittgenstein al explicar cómo de alguna manera los críticos de arte y los historiadores son poetas que han traicionado su propio arte mediante el uso de un lenguaje que en sí mismo es idealizado (Smithson, 1996, 108).

Así pensar las producciones de arte inseridas en un contexto particular, como el moderno, permite al investigador recorrer los caminos laberínticos que unen al paisaje con el lenguaje. Lenguaje, mundo y naturaleza se encuentran íntimamente emparentados. Así, de vuelta a Foucault, el filósofo refiere que para conocer las cosas tiene que ser revelado el sistema de semejanzas, mediante el análisis de la representación, en la época clásica, y del análisis del sentido y la significación, en la modernidad, que las hace próximas y las relaciona (Foucault, 1968, p.50).

El ser humano a lo largo de su historia ha creado multitud de relaciones con la naturaleza que le permiten hacer más llevadera su estadía en el mundo. La inscripción del paisaje en el lenguaje ha permitido establecer relaciones de poder entre los seres humanos y el ambiente, más en un contexto donde de éstas relaciones depende la supervivencia. Se presenta entonces el control del lenguaje sobre el control del mundo en un sentido pragmático en un sentido de prácticas que permiten hacer llevadera la estadía del mundo mediante su inscripción en las formas de vida del lenguaje. Como refiere Kevin Lynch, urbanista y escritor americano, en su libro Imagen de la ciudad:

La imagen ambiental tiene como función original la de permitir la movilidad dirigida a un fin. Un mapa correcto puede llegar a ser cuestión de vida o muerte para una tribu primitiva, como ocurrió cuando los luritcha de Australia central, expulsados de su territorio por cuatro años de sequía, logran sobrevivir merced a la exactitud de la memoria topográfica de los más ancianos (LYNCH, 1998, 150)

De la misma manera Lynch refiere que:

[...] Con gran admiración a los médicos hechiceros de los Ashantis, que se esfuerzan por conocer por su nombre cada planta, animal e insecto que hay en sus bosques, así como por comprender las propiedades espirituales de cada uno de ellos. Estos médicos hechiceros son capaces de "leer" sus bosques como si se tratara de un complejo documento que se despliega constantemente (LYNCH, 1998, 152).

La forma en que el hombre fuera de la narrativa moderna puede leer la naturaleza se ve contrastada por la forma en que el "hombre moderno", o mejor: el hombre en una situación de modernidad lo hace. Aparece entonces la tercera máxima de Jameson en su Modernidad singular: "El relato de la modernidad no puede organizarse en

torno de las categorías de la subjetividad (la conciencia y la subjetividad son irrepresentables).” (Jameson, 2004, 54).

De hecho, no obstante, nuestra pesimista tercera máxima [El relato de la modernidad no puede...]. No nos deja en medio de ningún impenetrable silencio wittgensteiniano en el cual ya no pueda decirse nada más. Al contrario, no hace sino invalidar cierta cantidad (¡bastante considerable!) de «críticas de la cultura» que demuestran ser ideológicas hasta los tuétanos y cuyas intenciones, cuando se las examina con mayor detenimiento, son casi siempre muy dudosas. Pero esto no significa que no tengamos posibilidad alguna de hacer el relato de la modernidad. (Jameson, 2004, p.54-5)

El laboratorio, sedimentado por las lógicas científicas de la modernidad, permite al laboratorista tener una percepción amplia del ambiente al posibilitar inscribir, describir y escribir los acontecimientos que allí se dan; donde es visto no sólo como el lugar donde se emplaza la labor de inscripción sobre la materia misma más también como proceso que teje la red que se establece entre sus elementos constituyéndose en un complejo tejido que es a la vez emplazamiento, heterotopía y, a manera de red de redes, un dispositivo (AGABEM, 2009, p.28).

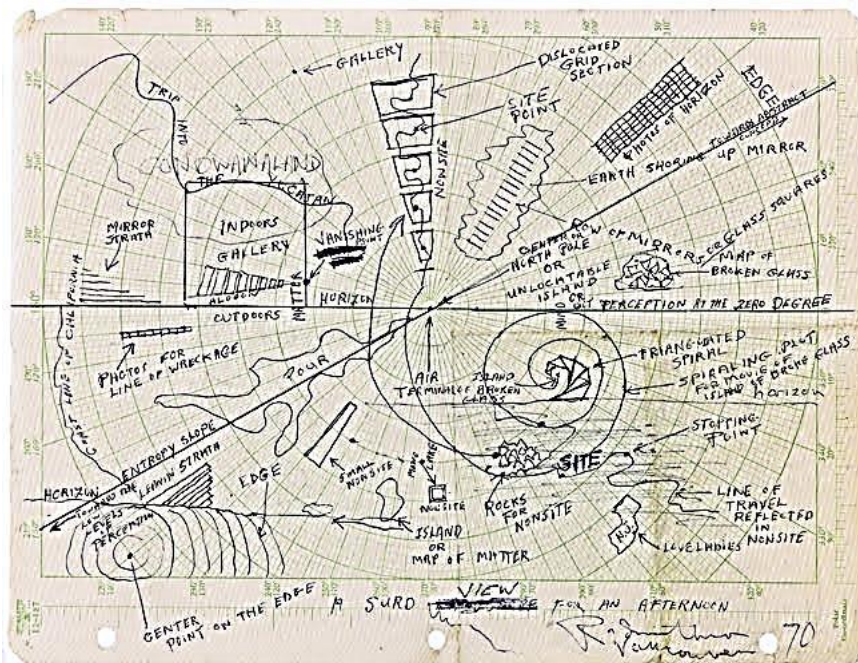
Así, dos conceptos caracterizan el laboratorio de arte y permiten ampliar su comprensión: en primer lugar el concepto espacial heterotopía, emplazamiento múltiple y dinámico opuesto a la utopía, pues convierte el lugar que se ocupa como absolutamente real y que puede ser estudiado mediante lo que Foucault entiende como heterotopología, que a manera de una ciencia, se configuraría como una especie de “descripción sistemática” que tendría por objeto el estudio los “espacios diferentes” (FOUCAULT, 1994, 34). En segundo lugar el laboratorio estaría caracterizado por estar inmerso en una red de redes o red de medias que Brea y Agabem relacionan al dispositivo. Entendiendo medias como dispositivos de distribución social de conocimiento (BREA, 2002, p.6).

El laboratorio arte, o mejor, el laboratorio de paisaje, se configura entonces como heterotopía donde, como descripción sistemática, inscribe el paisaje, los dispositivos, y el laboratorista, o en este caso el productor de prácticas artísticas, el artista, a modo de red de medias. Resaltando que una tarea distingue el procedimiento laboratorial de cualquier otra: una meticulosa labor de escritura, inscripción y descripción de todos los procedimientos realizados y los dispositivos usados que conforma “(...) la red de transformaciones, desplazamientos,

traducciones, discontinuidades, que va, transversalmente, del texto a la manipulación de laboratorio.” (LATOURE, 1999, p.13.) Así algunas producciones artísticas ya pueden ser comprendidas dentro de lo laboratorial por esta labor de escritura y seguimiento de sus procesos, como la Green Box de Duchamp o la mayoría de proyectos de Robert Smithson (Ilustração 35) o Hélio Oiticica.

El laboratorio, que obedece a las lógicas científicas de la modernidad, es visto no sólo como el lugar donde se emplaza la labor sobre la materia misma más también como proceso que teje la red que se establece entre sus elementos. Constituyéndose como una heterotopía pues su lectura estaría dirigida al espacio en cuanto emplazamiento heterogéneo (Foucault, 1994, p. 33); además de que al conformarse como una de red de redes puede ser entendido como un dispositivo (AGAMBEM, 2009, p.28). El laboratorio permite al laboratorista tener una percepción amplia que le permite inscribir, describir e escribir desde y en el paisaje en el cual se encuentra. Es la escritura, la inscripción, una labor decisiva en las producciones laboratoriales

35. Ilustração. A Surd view of an afternoon.



SMITHSON, **A Surd view of an afternoon**. 1969 (Assinada em 1970.) 10,3 x 27,9 cm. Caneta esferográfica. Fonte: SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the collected writings**. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

Científicos, filósofos y artistas han construido distintas formas de concretar sus reflexiones sobre y desde el paisaje, concreciones materializadas en documentos y

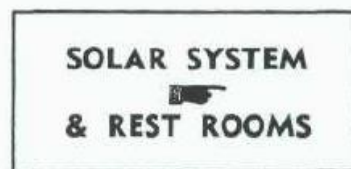
objetos de diversa índole: artículos, libros, planos, dibujos, mapas, maquetas, fotografías, etc.

Y conocemos la importancia metodológica que tomaron estos espacios y estas distribuciones "naturales" para la clasificación, a fines del siglo XVIII, de las palabras, de las lenguas, de las raíces, de los documentos, de los archivos, en suma, para la constitución de todo un medio ambiente de la historia (en el sentido familiar del término) en el que el siglo XIX encontrara de nuevo, siguiendo este cuadro puro de las cosas, la posibilidad renovada de hablar sobre las palabras. Y de hablar no en el estilo del comentario, sino según un modo que se considerará tan positivo, tan objetivo, como el de la historia natural. (FOUCAULT, 1968, p.132)

Así es posible ver cómo Smithson se propuso una labor semejante a la de Duchamp, pero en su caso el interés no se hallaba en la autonomía de la práctica artística sino en el paisaje en relación con las instituciones y prácticas.

Jack Flam en la introducción a la coetánea de los textos de Smithson enfatiza en el interés del artista en las redes que ligan el lenguaje y la naturaleza: en el escrito "*The Domain of the Great Bear*" de 1966, a manera de los juegos de palabras duchampianos, Smithson junta lo sublime y lo patético al hablar de una hipotética señal de un planetario: "sistema solar ☛ y baños" (Ilustração 36). Flam hace referencia a cómo varias clases de información se presentan en los textos de Smithson como una compleja red de narraciones que son juntadas en ideas específicas, que son también, abiertas y subjetivas (SMITHSON, 1996, p.xv).

36. Ilustração. SOLAR SYSTEM ☛ & REST ROOMS



SMITHSON, Robert. "*Infinity is the planetarium*", 1966. *The Domain of the Great Bear*.
 Fonte: SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the collected writings**. Ed. Jack Flam. Berkeley:
 University of California Press, 1996.

El lenguaje, una de esas semi-trascendentales de la *episteme* moderna (FOUCAULT, 1968, p.245), desde finales del siglo XIX e inicios del XX ha sido el punto de partida de las reflexiones de filósofos, lingüistas e antropólogos como

Peirce, Saussure, Wittgenstein, Heidegger, entre otros, Estas reflexiones influyeran significativamente en el arte del siglo XX e XXI e Smithson no es la excepción. El artista se interesaba por la filosofía del lenguaje de una manera perceptible al citar a Peirce y su matemática sintética en el texto de 1966 "*Entropy and the new monuments*" (SMITHSON, 1996, p.23) y a Wittgenstein en "*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*" de 1968. (SMITHSON, 1996, p.107).

Lo que se quiere resaltar es el uso que el hace del lenguaje en la elaboración de sus prácticas artísticas desde y sobre el paisaje. Smithson, de la misma manera que Foucault en los análisis de los tropos en la "arqueología del saber", ve al mundo como un gran texto que puede ser leído: "*language to be looked at and/or things to be read*" (SMITHSON, 1996. P.61). El artista parafraseando la frase de Pascal "La naturaleza es una esfera infinita con su centro en cualquier lado y su circunferencia en ningún lugar"⁴² y de paso al escritor argentino Jorge Luis Borges, entiende "el lenguaje como ese infinito museo con su centro en cualquier lado y sus límites en ninguno"⁴³ (SMITHSON, 1996, p.xv).

Es mediante esos movimientos del lenguaje en la modernidad que se posibilita para Smithson entender su producción tanto escrita como materia solida donde las palabras no son solo signos abstractos de pensamientos y conceptos, sino más una "forma de materia" (SMITHSON, 1996, p.xv.).

Vemos que la información no es una «forma» en el sentido platónico del término, sino una relación muy práctica y muy material entre dos lugares, de los que el primero negocia lo que debe tomar del segundo con el fin de tenerle a la vista y de actuar a distancia sobre él. (LATOURE, 1999, p.6).

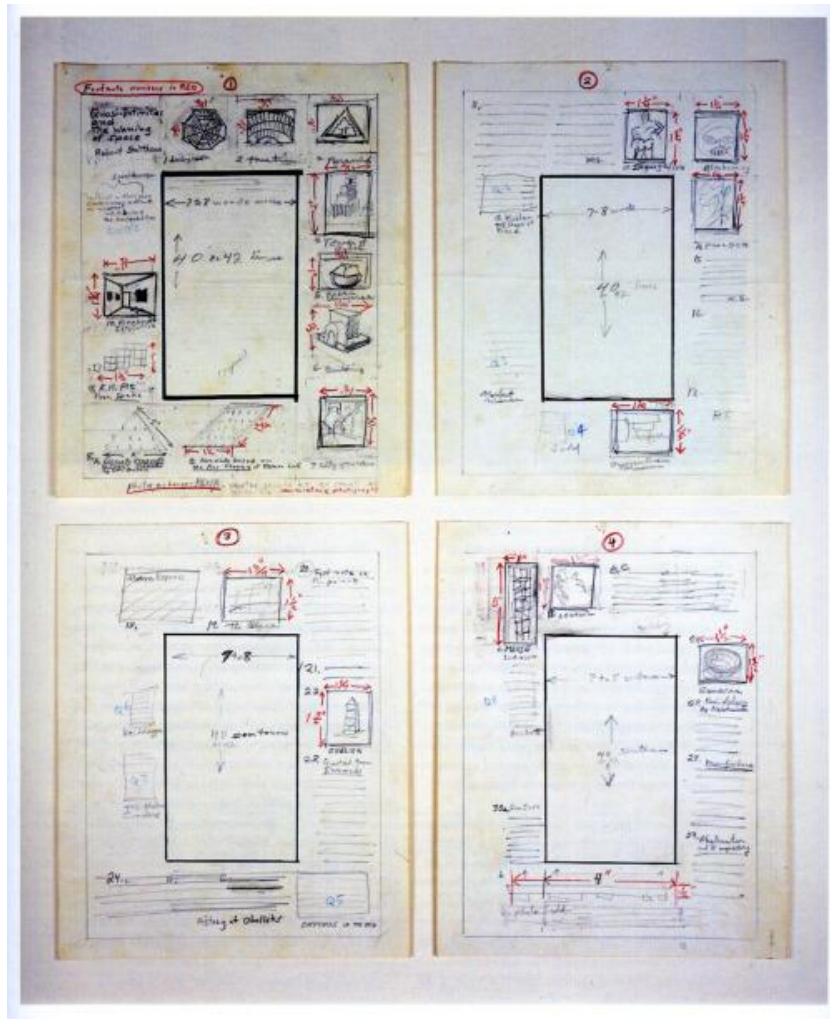
Bruno Latour, que como se ha visto, interesado en la constitución del conocimiento con la razón y la ciencia también aborda a partir de la Biblioteca de Babel de Borges estas cuestiones al pensar los lugares heterogéneos como los gabinetes de curiosidades, los museos y las bibliotecas, los laboratorios, entre otros.

⁴² Tradução propria. 'Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere.' SMITHSON, Robert. **A Museum of Language in the Vicinity of Art**, 1968 em: SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the collected writings**. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. p.78.

⁴³ Tradução propria. "Language becomes an infinite museum whose center is everywhere and whose limits are nowhere."

En su texto *Esas redes que la razón ignora*: laboratorios, bibliotecas, colecciones, Bruno Latour, con la colaboración de Émilie Hermant, tal como Smithson, comprende que “supone un cierto riesgo limitar la ecología de los lugares de saber a los signos o exclusivamente a la materia de lo escrito” (LATOURE, 1999, p.1). Esa comprensión posibilitó para el artista de New Jersey la creación de un campo ampliado donde texto, materia y plástica trabajan juntos. Smithson colaboro constantemente en la revista *Art Forum* al tiempo que realizaba instalaciones en los paisajes y en las galerías; alejándose de los conceptuales al percibir su trabajo como “esencialmente idealista”. (SMITHSON, 1999, p.xvi). como se ve en los bocetos de *Quasi-infinities and the waning of Space* (Ilustração 37).

37. Ilustração. Quasi-infinities and the waning of Space.



SMITHSON, Robert. *Quasi-infinities and the waning of Space*. 1966. Grafito, lápis de cor, nanquim, crayon. Fonte: SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the collected writings**. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. p.78.

Para Latour la información es una relación establecida entre dos lugares, uno convertido en centro y el otro en periferia, el vehículo que transita esos dos lugares es la forma que, para insistir en su materialidad, Latour llama de inscripción (LATOURE, 1999, p.4). Las operaciones del lugar hasta el centro como la selección, extracción y reducción, estarían relacionadas con los procesos que Smithson entiende como los elementos que del lugar (*site*) son llevados a la galería o *Site-specific* (Ilustração 38); E los procesos que del centro hasta el lugar como son los de *non-site* estarían relacionadas con lo que Latour llama ampliación y que permitirían que desde la distancia el centro se amplifique a la periferia (LATOURE, 1999, p.7). Smithson al discutir la producción de su famosa intervención de 1970 *Spiral Jetty* describe al *site-specific* como:

(...) Cosas en tres o dos dimensiones intercambian una con otra lugares en un rango de convergencia. La escala macro se vuelve micro. Lo micro se vuelve macro. Un punto en un mapa se expande al tamaño de la masa terrestre. La masa terrestre se contrae a un punto.⁴⁴ (SMITHSON, 1996, p.153)

Las relaciones entre estos centros de cálculo o instituciones del saber, como son las bibliotecas, los museos, las colecciones, con la naturaleza, el mundo-allí-afuera, serían uno de los aspectos más importantes en la producción de Smithson y harían parte de las primeras aproximaciones a la crítica institucional y discursiva que emergería posteriormente en las prácticas artísticas.

⁴⁴ Tradução própria. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts to a point.

38. Ilustração. Simithson Nonsite: Linha de destroços.



SMITHSON, Robert. Nonsite: Linha de destroços (Bayonne, NJ), 1968 Recipiente de alumínio pintado com concreto quebrado, mapa emoldurado e três painéis fotográficos. Gaiola: 149,9 x 177,8 x 31,7 cm Painéis (cada) 9,5 x 124,5 cm. Milwaukee Art Museum, purchase, National Endowment for the Arts Matching Funds. © Estate of Robert Smithson/licensed by VAGA, New York 2013/Image courtesy of James Cohan Gallery, New York & Shanghai. Disponível em <<http://artmuseum.princeton.edu/njns>> Acesso em 22 de nov 2016.

No se puede olvidar que en la época de Smithson ya habían pasado cuarenta años desde que Marcel Duchamp presentase su “*Fountain*” en el salón de independientes (1917). Fuente que permite referenciar algunas de las características que Latour describe en los procedimientos de inscripción de la materia propios de las operaciones de laboratorio: Al desplazar este orinal del mundo “real” y llevar éste al espacio “neutro” de la exposición junto con su firma (inscripción). Articulando así prácticas artísticas con el mundo de las inscripciones Duchamp posicionaría, contrario a lo que se dijo anteriormente, la crítica institucional como constitutiva de las prácticas artísticas. En el sentido de que el arte en la modernidad está profundamente entrelazada con las preguntas por sus propios límites, su “inmanencia” crítica (Brea, 2002, p.4). Al mismo tiempo que se evidenciaría la manera en que una inscripción, como la firma de R.Mutt, se inserta sobre el mundo “real”, transformándolo.

Conviene recordar que los textos hacen mella en la realidad y que circulan en redes prácticas e instituciones que nos ligan a situaciones. Evidencia segunda, que naturalmente no nos lleva a la evidencia primera del realismo y de la similitud ingenua, pero que de todos modos nos aleja un poco del imperio de la semiótica. (LATOURE, 1999, p.11)

Ya expandidos estos espacios otro movimiento tiene lugar con la emergencia del arte literalista (minimalista), neo-concreta y conceptual. Al ser expandido el campo de las prácticas artísticas por obras que cuestionan la clausura moderna, como el caso de las obras minimalistas que desafiaban el hermetismo idealista del objeto de arte autónomo. Al preguntarse por el sentido de estas en relación al espacio de su presentación se avanzó aún más en esa dirección, cuestionando la clausura de las instituciones en sí donde estas prácticas eran realizadas. La “neutralidad” del sitio de presentación y realización de las prácticas artísticas fue puesta en duda evidenciando la especificidad propia de cualquier lugar. Así la crítica social-institucional fue llevada a las prácticas de *site-specificity* donde el espacio a ser inscrito y cuestionado es la institución misma (KWON, 2008, p.169). El museo, la galería son en sí mismas clasificadas, inscritas, ampliadas y reducidas. Obras como *Measurements: Room* (1969) de Mel Bochner o *Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section des Figures* (1972) de Marcel Broodthaers apuntan a estos fines:

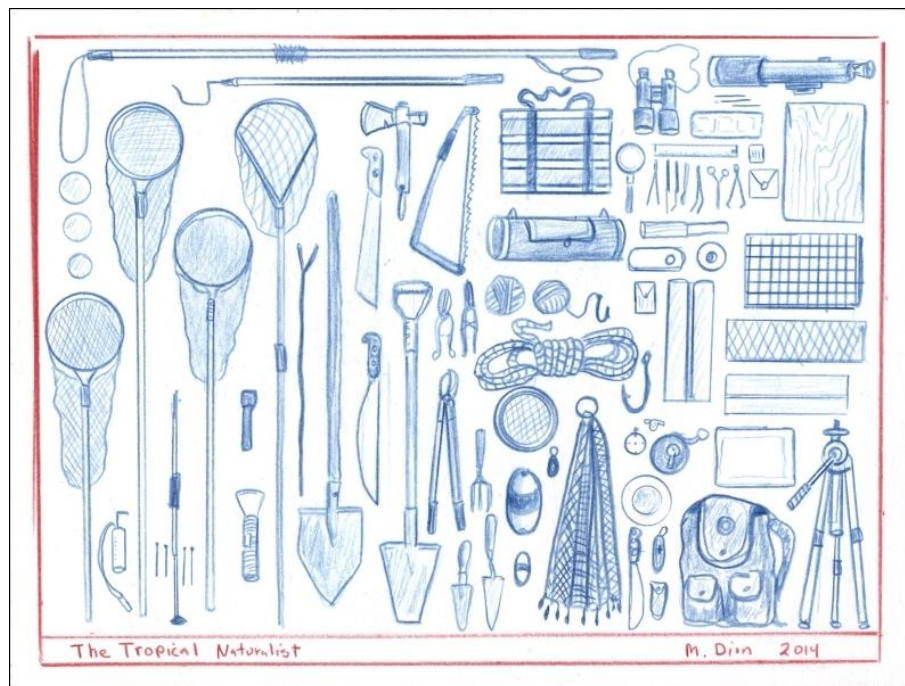
(...) la exposición sistemática de esos espacios de arte por Michael Asher, Dan Graham, Marcer Broodthaers y Daniel Buren [...] revela que la institución de arte no era solo un espacio físico sino una red de discursos (incluyendo criticismo, periodismo y publicidad) que interceptaban con otros discursos, en efecto con otras instituciones (incluida la media y las corporaciones). Eso sugiere que el observador de arte puede ser definido no solamente en términos perceptuales, (...) era además un sujeto social marcado por múltiples diferencias de clase, raza y género –un punto acentuado sobre todo por el arte feminista. (FOSTER, Hal et al, 2004, p.624)⁴⁵

Más allá de la crítica institucional de las prácticas artísticas la *Site-specificity* abarca aún otro movimiento que consiste en un regreso para el mundo-ahí-afuera y la cotidianidad. Siendo exploradas las posibilidades del *site* en cuanto “confinamiento cultural” y siendo desdibujados los límites de éste, expandiendo sus prácticas, diluyendo la división, también moderna, entre arte y no arte: “uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte” (KWON, 2008, p.171).

⁴⁵ Tradução própria. (...) the systematic exposes of these art spaces by Michael Asher, Dan Graham, Marcel Broodthaers, and Daniel Buren [...] revealed that the institution of art was not only a physical space but also a network of discourses (including criticism, journalism, and publicity) that intersected with other discourses, indeed with other institutions (including the media and the corporation). It also suggested that the viewer of art could not be defined strictly in perceptual terms, (...) was also a social subject marked by multiple differences of class, race, and gender-a point stressed by feminist artists above all others.

Artistas como Mark Dion realizarían sus producciones en este campo laboratorial que emerge como metodología en algunas prácticas artísticas orientadas sobre el paisaje. En su caso tanto el lugar fuera de la institución como la institución misma son inscritos y descritos. Son abordadas también las inscripciones mismas que desde el laboratorio se realizan. El Río Orinoco en Venezuela en su trabajo "*On Tropical Nature*" (1991) es el punto de partida, pero en este proyecto los desplazamientos del sitio abordan también el museo y la exposición, donde varias definiciones del sitio operan al mismo tiempo. La sala Mendonza, una de las dos instituciones de la exposición en Caracas Venezuela, conforma parte del segundo desplazamiento de la producción de la obra que además se desplaza una tercera vez como estructura curatorial de una exposición colectiva temática (KWON, 2008, 172).

39. Ilustração. The Tropical Naturalist.



DION, Mark, *The Tropical Naturalist*, 2014, Lapis de cor vermelha e azul sobre papel, 15.2 x 20.3cm, Inventory# WW2102.

Disponível em: <<https://www.waldburgerwouters.com/labyrinth/labyrinthimages.html>> Acesso: 20 de dez. 2017.

En la obra de Dion las inscripciones circulan en los dos sentidos desde y hasta las instituciones (Ilustração 39). Medio por el cual se asegura una articulación compleja entre el presentado y quien lo presenta "*Puesto que deben permitir a la vez la movilidad de las relaciones y la inmutabilidad de lo que transportan, las llamo*

«*móviles inmutables*» (LATOURE, 1999, 26). Así se realiza el tránsito entre las palabras y las cosas y el laboratorio como "lugar de la labor" se vuelve metodología que inscribe las relaciones del arte y la vida.

¿Dónde se encuentran los fenómenos, cabría preguntarse? «Fuera en el extremo de las redes que los representan fielmente», dirán unos. «Dentro, ficción regulada por la estructura propia del universo de los signos», dirán otros. Tanto los realistas como los constructivistas, los epistemólogos como los lectores de Borges, todos querrían prescindir del conjunto trazado por las redes y los centros, y contentarse ya sea con el mundo o con los signos. Desgraciadamente, los fenómenos circulan a través del conjunto y es únicamente su circulación la que permite verificarlos, asegurarlos, comprobarlos. (LATOURE, 1999, p.28)

Son *Green Box* (1934) de Marcel Duchamp, el montaje de Robert Smithson *Quasiinfinities and thewaning of space* (1966) o *A Surd view of an afternoon*, (1969), los bocetos de Hélio Oiticica para *Newyorkaises*, los dibujos de Mark Dion "The Great Chain of Being" (1999) especímenes de lo que sería en conjunto los procedimientos característicos de este campo discursivo y espacio procedimental.

Se puede sospechar entonces que estas prácticas de inscripción crítica sobre el paisaje posibilitan la emergencia de actantes sobre un campo discursivo y material a la vez que permiten enfrentar problemáticas que la solución moderna desdibuja (LATOURE, 2001, p.370).

Las prácticas artísticas laboratoriales sobre el paisaje aparecen desde este abordaje como tácticas para enfrentar problemáticas como las del mundo exterior, el de las cosas, fenoménico y material; y un mundo psicológico y lingüístico, el de las palabras que las ciencias y las artes vienen transportando separadamente durante siglos.

Otro problema abordado por estos artistas es la pérdida del paisaje, su contaminación y su desarticulación de los colectivos que allí habitan. Si bien Smithson sería de los primeros artistas en describir la pérdida del paisaje en su bien conocido texto publicado en diciembre de 1967 en la revista *Artforum*, Recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey donde Smithson describe, a modo de guía turístico, una New Jersey en ruinas donde las obras abandonadas de

infraestructura, los sumideros de alcantarillado y los precarios equipamientos urbanos conforman una serie de monumentos de su paisaje, su descripción no puede considerarse crítica: más bien de algún modo el artista americano celebra dicha pérdida del mismo modo que en su producción tanto escrita como plástica celebra la entropía.

Dion, por el contrario, uno de los trabajos de Mark Dion articula las cuestiones que se han mencionado anteriormente y a la vez anticipa la problemática del Rio Doce en Regência con una de sus instalaciones: *Flotsam and Jetsam* de 1994 donde describe las relaciones entre las prácticas extractivas y la pérdida del paisaje al llevar a la galería un inmenso barco encallado, que aquí recuerda la balsa de la medusa de Théodore Géricault. Influenciado, como es señalado en el libro conjunto de Buchloh, Krauss, Bois e Foster, por los museos ficticiales de Broodthaers, la concepción de *site/non-site* de Robert Smithson y las investigaciones de los discursos científicos de Michel Foucault (FOSTER et al, 2004, p.617); Dion propone críticas a los museos “un sitio donde los valores de la clase dominantes se pretenden públicos”⁴⁶ a la vez que discute las relaciones de las comunidades con los paisajes modernizados, colonizados, contaminados y ahora, pos-modernizados.

Abordando el paisaje de Estados Unidos *Flotsam and Jetsam* rememora el lugar de nacimiento del artista, a la vez que se refiere al contexto de historia perdida de pesca en Zeeland, Michigan. Donde la industrialización, las leyes de pesca y las transformaciones en la economía y el comercio global afectaron los tradicionales modos de vida de los pescadores (Ilustração 40).

Dion menciona las problemáticas abordadas en su instalación en una conversación realizada con Miwon Kwon en la que describe como a pesar de que algunas de sus instalaciones son optimistas con respecto al paisaje otras, como la aquí abordada, parten desde un enfoque pesimista en el que los movimientos ambientales por sí solos no consiguen enfrentar de una crítica sistemática al capitalismo (KWON, 1997, p.33).

⁴⁶ Tradução propia. “As a site of ruling-class values pretending to be public”. DION, Mark. Miwon Kwon in conversation with Mark Dion. **LG Corrin, M Kwon, & N Bryson Mark Dion, Phaidon, London**, p. 7-33, 1997.

40. Ilustração. Flotsam and Jetsam



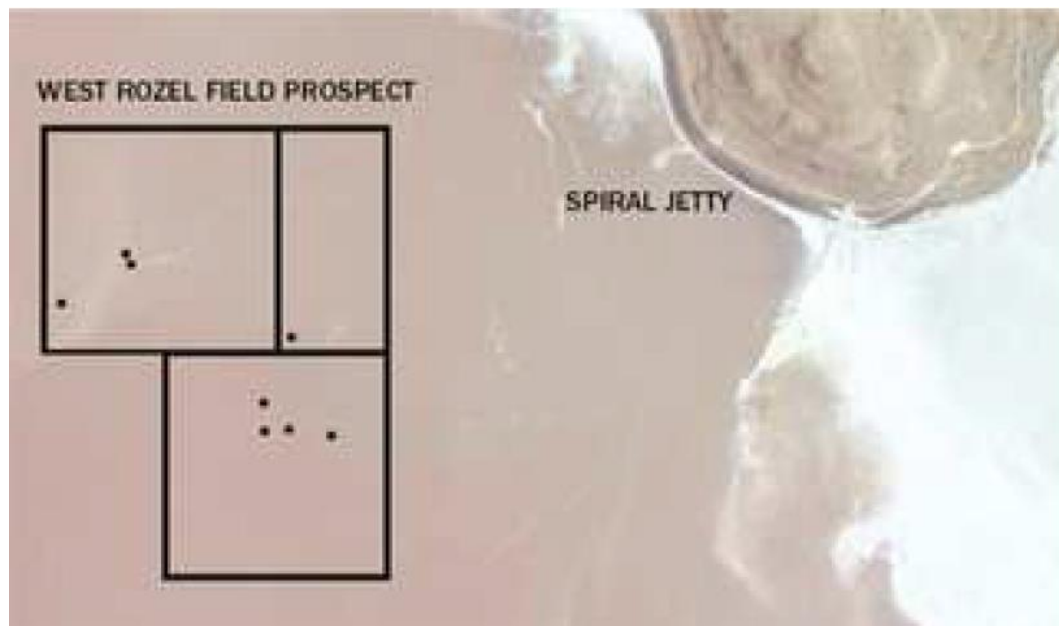
Dion, Mark. Flotsam and Jetsam (The End of the Game), 1994. Instalação em medias mistas. Fonte: FOSTER, Hal et al. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. Thames & Hudson London, 2004.

Siendo una visión pesimista clave en su instalación expresando un cierto desencanto en la renuencia de las personas por afrontar desde sus quehacer el colapso de la pesca en el atlántico donde durante, como describe Dion, durante décadas los biólogos avisaron a los pescadores que tremenda intensidad pesquera les afectaría a largo plazo (Ibídem).

Nancy Host, presenta una discusión similar al realizar en 2008 una solicitud publica que hizo a una gran variedad de artistas para incentivar a los organismos públicos y al Estado americano a detener las intervenciones petroleras llevadas a cabo en el Great Salt Lake donde Smithson realizó su famosa intervención de 1970, *Spiral Jetty*. Jeffrey Kastner en un artículo presentado en *Artforum* describe las implicaciones de estas discusiones tanto en las intervenciones petroleras como en las instituciones gubernamentales, artísticas y culturales. De nuevo una articulación del territorio es usada como táctica discursiva en la cual se aborda el alcance y la relación de las empresas petroleras con la obra de Smithson (Ilustração 41). Además de discutir el alcance del concepto de entropía en Smithson y su relación

con el nuevo monumento en el que *Spiral Jetty* se convierte. Preguntándose si es necesario proteger la obra de un artista que concibió la entropía y la destrucción de las instalaciones como parte constitutiva de la producción artística. Para Holt, como lo señalan algunos de los textos de Smithson, *Spiral Jetty* sería una excepción. Así la existencia misma de esta intervención ambiental, ahora monumento, se convierte en una táctica política para la protección de los ecosistemas (KASTNER, 2008).

41. Ilustração. Utah's Great Salt Lake showing Robert Smithson's Spiral Jetty.



Satellite map of the northeastern portion of Utah's Great Salt Lake showing Robert Smithson's Spiral Jetty, 1970, and proposed oil drilling sites by Pearl Montana Exploration and Production. Photo: Digital Globe/Google. Fonte: KASTNER, Jeffrey. Entropy and the new monument (Nancy Holt)(vol 46, pg 167, 2008). **ARTFORUM INTERNATIONAL**, v. 46, n. 9, p. 402-402, 2008.

4 CAPITULO TRÊS: LANDART- LAB

Como se ha visto a lo largo de esta disertación, la agencia de prácticas artísticas localizadas en un campo discursivo y operativo que recorre los límites de las ciencias y el arte, como son las prácticas artísticas laboratoriales que se ocupan del paisaje, junto con la atención en la temporalidad específica, como la que sitúa el devenir del presente, la actualidad, posibilita describir territorios y lugares que han sido contaminados por la modernización, como Regência, más allá de las restricciones discursivas y prácticas que el alcance de su narrativa, la modernidad, enmarcan.

Para tal fin en el presente capítulo se abordarán, en un primer momento, prácticas y proyectos artísticos que operan y agencian lo que el filósofo, crítico de arte, escritor y profesor argentino Reinaldo Laddaga comprende como “ecologías culturales” y “estéticas de laboratorio” para así describir algunas de las articulaciones actuales de la narrativa moderna en las exposiciones y colecciones brasileras que durante los últimos dos años (2016-2018) han dirigido su labor sobre y desde el paisaje modernizado: como las exposiciones y colecciones del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC SP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a 32ª Bienal de São Paulo: “Incerteza viva”, o Museu Mineiro de Belo Horizonte, o Instituto Inhotim, a Galeria Arte y Pesquisa (GAP) da UFES, a Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES. Dichas realizaciones serán abordadas tanto en una escala ampliada donde se concentrará la atención en las articulaciones del paisaje modernizado en sí, como aquellas que abordan al paisaje en una escala local. Concentrándose principalmente en aquellas realizaciones que agencian las tácticas que acá ha se han descrito como laboratoriales. En el abordaje acá realizado no se profundiza mucho en cada realización individual sino en su colectivo, en su agencia y su alcance, describiendo los colectivos inmersos en “ecosistemas culturales”.

Son recorridos así un espacio de labor, unas tácticas y una temporalidad para describir el alcance de la narrativa moderna: El espacio es un lugar concreto, el paisaje modernizado; Las tácticas abarcan las acciones dentro de un campo que es a la vez discursivo y práctico, lo laboratorial y una temporalidad que los conecta, el tiempo presente. Por temporal no se quiere tratar aquí el tiempo tal y como es visto

en la ciencia moderna e historia moderna, la temporalidad lineal y causal, sino de una temporalidad entendida como tiempo constructivo, evolutivo y vivencial.

Al ser necesario sortear la oposición moderna entre naturaleza y sociedad se sigue un modelo similar al presentado por Latour en varios de sus libros, que requiere en la descripción de los acontecimientos, entre otros, dejar de separar los objetos de los sujetos, humanos de los no humanos, entendiendo que los no humanos también poseen capacidad de agencia (LATOURE, 2008, p.95). Así, las referencias circulantes son entendidas como prácticas que articulan proposiciones y actores que son “el derivado de conceder a las entidades la capacidad de conectarse entre sí a través de los acontecimientos”, es decir lo que los actores, humanos y no humanos le ofrecen o mejor, proponen, a los otros (Ibíd., p.368).

Se hace la aclaración que de ninguna manera la labor, la tarea aquí planteada, es la realización de una investigación de carácter interpretativo o explicativo en pleno vuelo del vehículo sobre el cual estas prácticas se desplazan. Labor sería análoga a la de un biólogo o un ecologista cuando va a observar unos colectivos en un ecosistema dado. Especificando un lugar de actuación, un ambiente, para así poder realizar una etología, la descripción de un *éthos*.

Ya en el lugar de Regência, *in situ*, se describe el proceso de acompañamiento a las comunidades y colectivos que se hizo durante los dos años posteriores al crimen-catástrofe generado por la Samarco Mineração S.A. (2016-2018). Acompañamiento en el que se realizaron, junto con algunas personas residentes de Regência, entrevistas, caminatas, y dibujos del paisaje (ver anexos) similares a los instrumentos desarrollados por el urbanista y sociólogo estadounidense Kevin Lynch.

En su libro *Image of the City*, Lynch propone instrumentos para la descripción de las dinámicas que operan en la construcción de la imagen que los habitantes tienen de su ciudad. Estos instrumentos tienen por actividades entrevistas junto con caminatas por el lugar. Entrevistas que constan en la petición al entrevistado que dibuje un mapa de su territorio y hable de los aspectos que cree importantes en éste para los recorridos que realiza cotidianamente, como también para los posibles nuevos visitantes. Después de aplicar ese instrumento en grandes ciudades de los Estados Unidos Lynch apunta a que entre más difícil es recorrer la ciudad más difícil es para

sus habitantes describirla o dibujarla: crear una "imaginabilidad" (LYNCH, 1998, p.196).

La descripción y relación de estos instrumentos fue hecha en referencia a la Metodología de los eventos relacionales para el análisis del paisaje (MERAP). Como se ha visto en la MERAP se describe la "realidad ecológica" desde un acercamiento multiescalar. Donde la realidad ecológica no sólo depende de la lente epistemológica o metodológica usada como también de los intereses e interrogantes que tienen de esa realidad a las personas que la habitan (LOBATÓN, HERNÁNDEZ, 2014, p.37). La aproximación multiescalar es propuesta al entender que un paisaje es atravesado por dinámicas locales, regionales y globales, así como de aspectos de contigüidad y conectividad (Ibídem, 2014, p.35-40.).

Se realizará también un limitado estado del arte de las imágenes, planos, mapas, esquemas, fotografías y dibujos del paisaje de Regencia, en la desembocadura del Río Doce, que es basado en descripciones e inscripciones artísticas, geográficas, cartográficas e historiográficas del paisaje tomadas tanto como de la exposición *Desafío Cartográfico do Novo: Cartografar, pintar e desenhar Minas Gerais*, realizada entre junio y septiembre de 2017, en el Museu Mineiro de Belo Horizonte, como del Arquivo Público do Estado do Espírito Santo y la biblioteca del Proyecto TAMAR en Regência, como también del Laboratorio de cerámica de la UFES.

Por último se describen y comentan algunos talleres colectivos de los planes de ordenamiento de la Reserva Biológica Comboios, como también talleres de cerámica, y pequeñas exposiciones cartográficas hechas con las personas de Regencia, que posibilitar referenciar algunas relaciones del paisaje con la comunidad más allá de los instrumentos mencionados. Se describirán también algunas prácticas artísticas hechas alrededor del crimen-catástrofe, tanto por artistas y personas de la comunidad, como por miembros externos.

4.1 Antecedentes para una etología del arte

El ecosistema acá propuesto se conforma por los colectivos de actantes (artistas, producciones, inscripciones, dispositivos e instituciones), en algunas exposiciones brasileras entre el 2016 y el 2018, que tienen abordado el paisaje modernizado desde las prácticas laboratoriales. Ya que la etología, como acá se ha descrito, implica la observancia *in situ* de los colectivos y su actuar en el ecosistema en el que se encuentran se puede considerar exagerado tratar dichos proyectos, muestras y exposiciones como un ecosistema en sí. Sin embargo el mismo nombre de algunas de las exposiciones y realizaciones que acá serán descritas, como La 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva, sugiere una comprensión ampliada de la biología, de los organismos y los ecosistemas. Comprensión ampliada acorde a la descripción que dan, escritores como Maturana y Varela, al devenir de los seres vivos en cuanto a organismos autopoieticos que se encuentran en una constante producción de los procesos que los producen y lo que desde el arte José Luis Brea y la Societé Anonyme comprenden del como productor de prácticas artísticas:

No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos. (BREA, 2003, p.120.)

Si bien Maturana señala que la extensión explicativa del término autopoiesis a niveles “superiores” incluyendo los organismos multicelulares carece de sentido, él mismo sugiere que “el ligar la autopoiesis como una opción epistemológica más allá de la vida celular (...) es claramente fructífero.” (MATURANA, 2003b, p.52.)

Observar las prácticas artísticas como colectivos facilita al investigador realizar una descripción del estado actual de los acontecimientos permitiendo especificar el ecosistema que quiere ser recorrido ya que los proyectos aquí presentados se entenderán como comunidades y colectivos de “organismos” en su “ambiente”. Resaltando que se abordarán principalmente las prácticas artísticas dentro de ese lugar de labor llamado laboratorio, ese campo discursivo y práctico llamado de

laboratorial y el *éthos* que las envuelve, que en este caso es la modernización y su rastro contaminante.

Reinaldo Laddaga en su libro *Estéticas de la emergencia* describe la aparición en el siglo XXI de prácticas que se encuentran ya no en la producción de objetos de arte o de piezas artísticas, en un marco metafísico kantiano, sino en la generación de comunidades experimentales, temporales y plásticas (LADDAGA, 2006, p.34). Con antecedentes como los escritos de Claire Bishop o Nicolas Bourriaud⁴⁷, Laddaga presenta una descripción de las nuevas formas de proceder de los artistas contemporáneos más preocupados por las “formas artificiales de vida social” y los “modos experimentales de coexistencia” (Ibíd., p.22).

Entendiendo la cultura como un *Patchwork*, un conjunto de retazos, más o menos bien tejidos⁴⁸, Ladagga describe la labor de algunos artistas de la actualidad como la agencia de “ecologías culturales” (Ibídem.). El “régimen cultural” que desde el siglo XVIII y XIX se atenía a una narrativa moderna donde el arte debía practicarse en relación a la producción de eventos o momentos fuera del cotidiano (Ibíd., p.29). Este régimen relacionaba a su vez la naturaleza con una “exterioridad absoluta”, como es visto en las realizaciones de Goustaue Courbet, Paul Cézanne e incluso Jackson Pollock y Jasper Johns (Ibíd., p.41). Exterioridad que a su vez separaba los objetos de sus productores y receptores donde “un autor retirado [se vincula] con un espectador o un receptor a través de un objeto discernido” hecho en un taller solitario en el que el “artista es aquel que, en un retiro, constituye una aparición separada y saturada, por eso mismo, de exterioridad” (Ibíd., p.43)

Laddaga narra que en la actualidad gracias a las tecnologías de la proximidad (internet y la televisión), la globalización, el mercado, las crisis políticas económicas se ha generado la conciencia de una “suerte común” (ibíd., p.51). Suerte común en la que, como se ha señalado bastante con Latour, los “límites humanos y no humanos son cada vez más vagos” facilitando la agencia de híbridos como los que

⁴⁷ Ver: BISHOP, Claire. **Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. Verso Books, 2012; BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011; BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo/Postproduction**. Adriana Hidalgo Editora, 2009; NICOLÁS, Bourriaud. **Estética relacional**. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2008.

⁴⁸ lo que también recuerda la definición de contexto como tejido que hace Margarita Serje.

la socióloga Karin Knorr Cetina llama “objetos epistémicos” (CETINA, 1997, *apud* LADDAGA, 2006, p.54).

En su libro posterior, *Estéticas de laboratorio*, Laddaga discute las “colaboraciones anómalas” y las “autorías complejas” generadas por artistas en comunidades temporarias que constituyen experimentos de la vida en común en entornos improbables, definiendo de esta manera una producción que el escritor entiende como de laboratorio (Laddaga, 2010, p. 13). Estas tácticas son agenciadas en relación a vínculos temporales en el tiempo y el espacio donde la tradición es vista también como una sedimentación, como una suma de estratos (Ibíd., p.14).

Estas obras para Laddaga emergen en el tiempo presente dadas las relaciones con la novedad de las prácticas artísticas y la mudanza del paradigma antiguo que presentaba un contrato social donde circulaba “la idea de que las acciones de los individuos deben estar gobernadas por la reverencia a una totalidad que los antecede y los trasciende.” (Ibíd., p.20). Novedad que posibilita explicitar sucesos donde:

(...) las formas institucionales, organizacionales e ideológicas constituidas desde mediados del siglo XIX, y que hasta hace poco definían los marcos de nuestra vida común, pierden su integridad y definición: vivimos en el posible final de la época de las sociedades. Así lo sostiene Alain Touraine en un libro reciente, titulado *Un nouveau paradigme*, donde propone que el momento nos demanda que encontremos, descubramos o inventemos un nuevo paradigma para describir la clase de procesos que le confieren el perfil y la forma peculiar a nuestro universo histórico. (LADDAGA, 2010, p.18-9)

El tiempo presente se hace para las prácticas artísticas abordadas por Laddaga como el único posible de ser abordado, dada la urgencia de los problemas que lo atañen y la pérdida de autoridad del pasado con su Historia que ahora se hace revisable, contingente y contradictoria; además que el futuro como promesa, como utopía, pierde su fuerza dada la “consolidación de una conciencia agudizada de finitud” que no solo es humana sino que está acompañada por la finitud evidente del planeta tierra. (Ibíd., p.24).

Un proyecto que permite por Ladagga dar una noción de la concepción temporal y generada de la “emergencia” de estos ecosistemas culturales es *La comuna*, una

película de 1998 del cineasta y guionista inglés radicado en Lituania Peter Watkins, que consiste un Documental sobre la filmación misma de “La comuna (Paris, 1871)”. En ella junto a los habitantes de los antiguos barrios comunales de Paris el artista Watkins desarrolla un laboratorio, o asamblea, de trabajo colectivo, investigación y proposición donde junto con actores “naturales” conformados por interesados y moradores propone la re-ferenciación y re-presentación de la vida urbana francesa del siglo XIX. Es importante señalar que La comuna se basa en la mismo contexto histórico en la que Courbet y Baudelaire desarrollaron su labor artístico-política. En el documental-filme-ficción de más de tres horas los actores son entrevistados, discuten los sucesos de esa época, representan papeles y personajes. Creando de este modo una ecología temporal y cultural que les permite, a través de la vivencia, aprehender sucesos ocurridos casi dos siglos antes.

Por otro lado, la realización en 1998 de *The Land* (La tierra, cuyo nombre en tailandes es Campo de arroz,) del argentino y nacionalizado tailandés Rirkrit Tiravanija y Kamin Lerdchprasert es presentada por Laddaga como uno de estos proyectos que gestionan modos de hacer co-labora-tivos en entornos improbables. A través de la compra de un terreno en la villa de Sanpatong, Tailandia, los artistas, junto con estudiantes de las una universidad local aplican los métodos alternativos de cultivo del campesino, también tailandes, Chaloui Kaewkong. Este terreno ha funcionado desde entonces como un laboratorio de paisaje y arquitectura que ha acogido los proyectos de una gran variedad de artistas (Ibíd., p.127).

En proyectos de este tipo se ultrapasan los límites de la ciencia moderna agenciando procesos que van más allá de la obtención de certezas absolutas de un mundo-ahí-afuera por un selecto grupo de especializados que crean una correspondencia entre sus descubrimientos y sus observaciones.

Estos proyectos agencian la una articulación colectiva de proposiciones e inscripciones agenciando tanto humanos como no humanos en la concrecencia de acontecimientos que proponen condiciones de felicidad⁴⁹ en las formas de vida eco-políticas, tecno-sociales y cotidianas, como de sus entrelazamientos.

⁴⁹ Latour define las condiciones de felicidad como aquellas que han de cumplirse para que un acto de habla tenga sentido en los “régimen de articulación tales como la ciencia, la tecnología y la política (LATOURET, 2001, p.363). Acá se quiere ampliar ese acto tanto al habla como a la labor y la colaboración.

Como es descrito por Laddaga:

Helga Nowotny, que cree que en las últimas décadas ha emergido, particularmente en el ámbito de las ciencias de la vida, una forma de investigación con características diferenciadas. ¿Diferenciadas respecto de qué? De lo que llama un “modo 1” de investigación, que es el que conducen las comunidades profesionales de científicos en el contexto de laboratorio. En la investigación en “modo 2” (que es el modo que ella analiza), los problemas “se formulan desde el principio en el contexto de un diálogo entre numerosos actores con sus perspectivas”, y la resolución de estos problemas depende de “un proceso de comunicación entre varios interesados” (Ibíd., p. 128)

Otra práctica colaborativa que llama la atención de Reinaldo Laddaga es *Musée precaire Albinet* (Museo precario de Albinet, 2004) del artista suizo Thomas Hirschhorn en Aubervilliers, un barrio al noreste de París, enclave de la clase obrera posterior a la guerra civil española con una fuerte migración árabe y española, donde se encuentra la sede de la institución de arte contemporáneo *Les Laboratoires* que financió e incentivó el proyecto (Ilustração 42). Este consistió en la construcción de un museo precario en un baldío frente a la biblioteca local y el centro juvenil. En ese museo precario fue montada una exposición transitoria de arte moderno en el cual el punto de partida eran las obras de importantes artistas modernos como Dalí, Beuys, Warhol, Malevich, Mondrian, Léger, Duchamp y Le Corbusier del Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, y la participación de la comunidad como guías y organizadores de las exposiciones, charlas, proyecciones y actividades que allí se llevaron (Ibíd., 133-4). Si bien es clara la presión de la sedimentada carga histórica que la modernidad ejerce en estos espacios Hirschhorn la soluciona articulando las obras con inscripciones precarias de fotografías, comentarios, marcos de cartón, montajes baratos buscando que las obras en sí mismas se ganasen su lugar dentro del ruido informacional del museo y un público no exclusivo (Ibíd.).

Estas dos obras permiten, como lo mencionan el colectivo de *Art since 1900* la comprensión del “arte como un sondeo informal” donde los artistas gestiona acciones colaborativas y compromiso social, aún con sus divergencias: Hirschhorn ve sus proyectos como “sitios de construcción sin fin”, mientras que Tiravanija

rechaza "la necesidad de arreglar un momento donde todo esté completo"⁵⁰ (FOSTER et al, 2004, p.665).

Así a través de estas mudanzas es posible

un individuo que vive en una fase de incrementada conciencia ecológica, sobre el trasfondo del posible agotamiento de la vida en el planeta; un individuo cuya experiencia de la proximidad y la distancia está modificada por el despliegue de tecnologías de comunicación novedosas; un individuo para quien el modelo principal de trabajo sobre sí mismo no es la religión ni la filosofía, sino la terapia; un individuo, finalmente, se concibe como sistema biológico en intercambio permanente con el espacio en el que vive. (LADDAGA, 2010, p.26)

42. Ilustração. Museu precario Albinet.



HIRSCHHORN, Thomas. *Musée precarie Albinet*. montage de l'exposition Marcel Duchamp. 2004. Media mista. Les Laboratoires d'Aubervilliers. Disponível em: <<http://www.leslaboratoires.org/en/projet/musee-preciaire-albinet/musee-preciaire-albinet>> Acesso: 07 sept. 2017.

En el segundo libro de prácticas colaborativas en el arte contemporánea UM + OUTRO realizado por el artista y profesor de la Universidade Federal do Espírito Santo, José Cirillo, el arquitecto y antiguo profesor de la Universidade do Estado de Santa Catarina José Luiz Kinceler y el profesor de artes y poeticas de la

⁵⁰ Hirschhorn sees his projects as "never-ending construction sites," while Tiravanija rejects "the need to fix a moment where everything is complete."

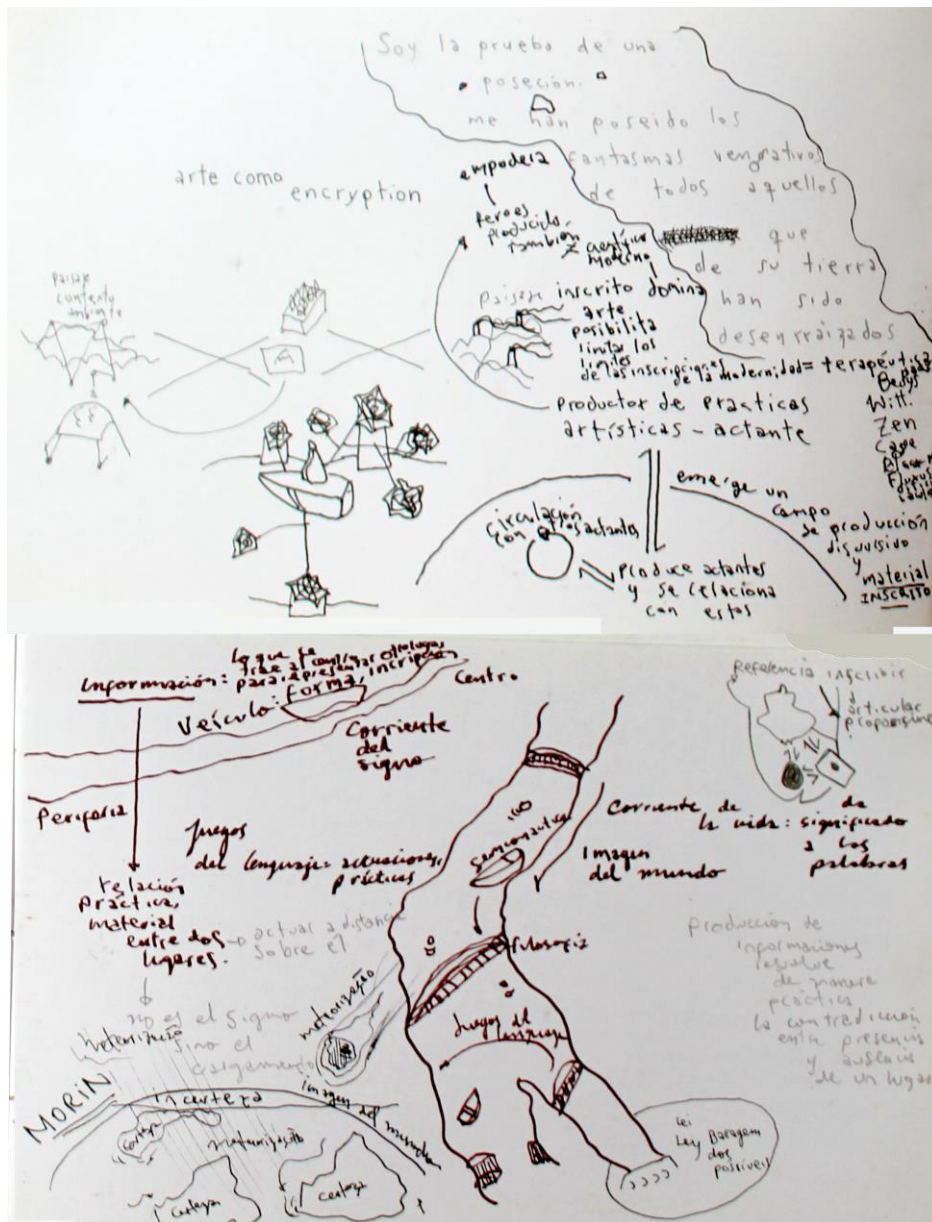
Universidade Federal Fluminense y artista visual Luiz Sérgio de Oliveira son presentados y discutidos al igual que el primer libro OUTRO PONTO DE VISTA debates críticos y reflexiones sobre las prácticas artísticas colaborativas en arte contemporáneo.

En estos textos Luiz Kinceler discute algunas propuestas para el arte pública y su relación con las instituciones pedagógicas y educativas. Comprendiendo el “cuño” ecosófico de las formas post-disciplinares y trans-disciplinares de las prácticas artísticas donde se estructuran “plataformas existenciales creativas” en las cuales se modelan nuevas relaciones con el cotidiano (KINCELER, 2017, p.10).

Haciendo mención a los textos de Laddaga, Kinceler conceptúa la importancia de hacer emerger propuestas que hagan emerger a través de la creatividad paramentos complejos en los cuales se envuelvan y entrasen saberes múltiples vivenciados en tiempo real (Ibídem). Kinceler menciona, parece que consiente de los textos de Wittgenstein y Latour, la importancia de la estructuración de “juegos, *jogos*” donde se dé importancia a las articulaciones entre referentes propios de los saberes específicos del artista y los saberes colectivos que dependen del otro (Ibíd., p.11). Consolidando prácticas colaborativas donde el proponente actúa como mediador tejiendo nuevas relaciones a través de los usos y saberes (KINCELER, 2015, p.104).

Con estos antecedentes serán descritas las articulaciones del paisaje que fueron observadas durante los dos años (2016-2018) de pesquisa del Landart-Lab. Como se ya se ha dicho, el uso del término Landart-Lab se refiere a la metodología de campo de la presente disertación que a su vez realizó inscripciones gráficas de los campos discursivos abordados, pero como estas hacen parte de un ámbito más relacionado con la producción creativa en sí y no con una investigación en los marcos institucionales aquí serán apenas sugeridos (Ilustração 43).

43. Ilustração. Rascunhos Landart-Lab.



NOVOA, Diego Contreras. Modelos conceptuais para o Landart-Lab. Tinta e lápis sobre papel. 2016. Fonte: Fotografia Diego Contreras Nova.

4.2 Exposições em ecossistemas institucionais.

Desde recorridos en campo a los circuitos institucionales con posturas ampliadas y ecológicas se articulan las relaciones que estas exposiciones plantean. Relaciones que indagan la cuestión de la certeza en la narrativa moderna y la construcción de esta última partir de la separación y purificación entre naturaleza y sociedad. Así, se delinearán y describirán los discursos y procesos en los cuales se inscribe dichos proyectos. Además de describir el posible alcance de estos circuitos con la desembocadura del Rio Doce en Regência: *ex-situ*.

4.2.1 32ª Bienal de São Paulo: “Incerteza viva”.

En Diciembre del 2016 se recorrió la 32ª Bienal de São Paulo: “Incerteza viva”, ubicada en el Pavilhão Cicillo Matarazzo del Parque do Ibirapuera en São Paulo, buscando encontrar en ésta articulaciones con el paisaje modernizado, metodologías laboratoriales y referencias al crimen-catástrofe de la empresa Samarco Mineração S.A.

La curaduría de la Bienal, conformada por Jochen Volz, Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen y Sofía Olascoaga consciente de las problemáticas ambientales, institucionales, filosóficas, políticas, económicas, en fin del contexto repleto de incertezas en el que se vive en la actualidad y que son abordadas en esta disertación; además de lo importantes que en los últimos años se han vuelto los laboratorios y las prácticas artísticas ampliadas y colaborativas, incluye una variedad de proyectos “laboratoriales” siempre reconociendo “as incertezas como um sistema de orientação gerador” (32ª BIENAL DE SÃO PAULO a, 2016, p.24).

(...) inicialmente partiu a pesquisa para a 32ª Bienal de São Paulo, não como uma exposição de arte pós-apocalíptica, mas sim como uma investigação para encontrar o pensamento cosmológico, a inteligência ambiental e coletiva e a ecologia sistêmica e natural. (32ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2016, p.23)

Aquí son abordados proyectos de la Bienal que presentan las discusiones de este tipo como Back to the Fields [Volta ao campo] de Ruth Ewan; Universal Map [Transbordamento: Mapa universal] de Rikke Luther; Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies [Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de

tecnologías ballardianas] de Nomedá & Gediminas Urbonas; Forest Law – Selva jurídica de Ursula Biemann y Paulo Tavares; Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza, o Energía vegetal [Naturalizar o homem, humanizar a natureza, ou Energia vegetal] de Víctor Grippo e Restauero de Jorge Menna Barreto.

Al reconocer las incertezas como sistemas de orientación de las prácticas artísticas que allí iban a ser expuestas varias de las producciones acogidas ingresaban dentro del espacio que puede ser entendido como laboratorial y sus procedimientos, de laboratorio (32ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2016, p.24).

La 32ª Bienal de São Paulo a su vez se enmarca dentro de las discusiones de la filosofía y estudios de la ciencia al proponer una curaduría que tiene como principal objetivo abordar las incertezas que, como se menciona en el catálogo pedagógico de la exposición, “*Kant (1724-1804) postulou serem inferiores às produzidas pelas ferramentas formais do Entendimento*” (32ª BIENAL DE SÃO PAULO a, 2016, p.58).

Esas herramientas formales del entendimiento han hecho parte de un dualismo metafísico que ha sido cargado durante gran parte de la historia del pensamiento científico, filosófico y académico que la curaduría de esta Bienal quiere cuestionar:: “Dos primórdios da filosofia natural (Galileu, 1564-1642 e Descartes, 1596-1650) e da física clássica (Newton, 1643-1727)” (Ibíd., p.59). El procedimiento en el Descartes introdujo en el siglo XVII una nueva separación ontológica entre la mente y el cuerpo es cuestionado por los curadores de la Bienal en la selección de los proyectos artísticos y también discutida por Latour con la ya señalada metáfora de la mente en la cuba. Procedimiento donde la mente “debido a su naturaleza formal”, consigue, a través de la duda, determinar verdades sobre el cuerpo y sobre todas las cosas-del-mundo que comparten sus atributos formales como solidez, peso y extensión (Ibíd., p.60).

Este privilegio de la mente sobre el cuerpo y la separación ontológica entre materia y mente se extiende hasta la modernidad. Como consecuencia de esto se hereda la ilusoria idea de que el hombre a través del pensamiento puede ser capaz de dar cuenta del mundo, dominarlo y controlarlo. Pero, como se ha visto, la acción siempre supera a sus agentes y el mundo caótico y dinámico, con sus incertezas, es imposible de ser articulado en una relación uno a uno con el “pensamiento”. Un

ejemplo de esto es el desastre del Rio Doce, también descrito por la curadora, investigadora y crítica de arte, Julia Rebouças, en el catálogo de la Bienal:

Na tarde de 5 de novembro de 2015 uma barragem de rejeitos de mineração de ferro rompeu no município de Mariana, Minas Gerais, despejando cerca de sessenta milhões de metros cúbicos de lama e metais pesados em seiscentos e sessenta e três quilômetros de extensão do rio Doce, que deságua no oceano Atlântico. O volume de lama divulgado é contestado pela empresa responsável, assim como a toxicidade do material. Registram-se índices de chumbo, arsênio e manganês acima de níveis seguros para o ecossistema. De acordo com o Ministério Público de Minas Gerais, condicionantes do licenciamento ambiental da barragem estavam sendo desrespeitadas, sem que houvesse a devida fiscalização, o que incluía um plano de emergência que poderia ter evitado a morte de dezessete pessoas e a total destruição do vilarejo de Bento Rodrigues. O território dos indígenas krenak, no vale do rio Doce, é totalmente destruído pela contaminação da lama. Não há mais possibilidade de pesca, plantio ou criação de animais. Sagrado para os Krenak, o rio é a entidade Watú – avô – por sua importância, grandiosidade e pelo respeito que emana. Hoje uma cerca separa as pessoas da margem intoxicada e infértil (Ibíd., p.29).

La certeza se presenta como un agente que si bien ha ayudado a establecer un cierto sentido al caótico mundo, como apunta Wittgenstein, también genera monstruos al igual que la razón. Sin olvidar que la incerteza, el revisionismo y la duda también son usadas por los impulsores del capitalismo y la modernización como táctica para dar irrelevancia a las consecuencias nocivas de sus acciones y sus industrias. Como menciona Nunes en el catálogo de los procesos artísticos y pedagógicos de la 32ª Bienal de São Paulo:

O que torna ainda mais irônico que as críticas outrora dirigidas a uma ideia de ciência que servia de suporte ao projeto de dominação total da natureza hoje sejam utilizadas pelos mercadores da dúvida (...) que tentam lançar a sombra da incerteza sobre o consenso praticamente absoluto da comunidade científica internacional quanto à realidade do aquecimento global antrópico. (NUNES, 2016, p.5.)

En la Bienal el visitante se encuentra con varios proyectos que aunque relacionan arte y ciencia y lo experimental quedarían por fuera de la articulación que acá se hace de las prácticas laboratoriales que piensan el paisaje; como es el caso del

proyecto de Victor Grippo Analogía I, (2da. versión) y Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza, o Energía vegetal, 1977 (Ilustração 44). [*Man Naturalization, Nature Humanization, or Vegetal Energy*]. Las realizaciones de Grippo han sido desde los setentas influyentes en la ampliación de las prácticas artísticas colaborativas y políticas. En su realización "Construcción de un horno popular para hacer pan" de 1972, el artista, junto a Jorge Gamarra y A. Rossi, construyen un horno en el contexto de la dictadura militar criticando la "pauperización de la clase obrera" con acciones que incluían la construcción del horno, la preparación y repartición de pan cuyo resultado pedagógico era el intercambio de información (CAMNITZER, 2012, p.36). En la Bienal el proyecto Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza, o Energía vegetal es compuesto por la presentación de 400 kilos de patata, electrodos de zinc y cobre, cables, un contador de voltaje, un interruptor, varios tipos de frascos de laboratorio, tapones de goma, hisopos de algodón, tinta de dibujo de diferentes colores diluidos en agua, una silla, un mantel de lino blanco, texto impreso en papel ("Algunos oficios" de 1976), una placa de cobre, madera, caballetes de madera, esmalte sintético y pintura blanca que conforman un dispositivo y sistema eléctrico que evidencian la energía generada por las patatas por medio de la interacción con los visitantes. Cuestionando la purificación moderna agenciada por la oposición entre naturaleza y humanidad Grippo interfiere en el circuito artístico posibilitando autonomía "política al público":

Grippo se vale de processos químicos e eletroquímicos, sugerindo trocas de energia e transformações de caráter entrópico, demonstrado pela própria ligação das batatas por eletrodos e conectadas a um voltímetro. Sob a implacabilidade do tempo e a efeméride da vida, o artista trabalhador impõe à arte a noção de degenerescência, deixando-se contaminar pelo entorno. (32ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2016 a, p.368)

44. Ilustração. Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza.



GRIPPO, Víctor. Analogía I, (2da. versión). 1970-7. Instalação composta de 400kg de batata, eletrodos de zinco e eletrodos de cobre, cabos elétricos, medidor elétrico de tensão contínua, pulsador elétrico, cadeira, toalha de mesa de linho branco, texto, madeira, cavaletes, esmalte sintético e tinta branca. Dimensões variáveis. e Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza, o Energía vegetal. 1977. Instalação composta de 400kg de batata, 8 ou 10 frascos de laboratório de usos diversos, rolhas de borracha, cotonetes de algodão, tinta de desenho de diferentes cores diluída em água, toalha de mesa de linho branco, placa de bronze com texto, madeira, cavaletes e tinta branca. Dimensões variáveis. Fonte: própria. 2016.

Si bien pareciese ingresar dentro de la conceptualización de espacio laboratorial, que se hace literal con los instrumentos de laboratorio y el texto escrito, este proyecto se encuentra en una transición entre lo experimental y lo laboratorial. Pues en el espacio expositivo aún no presenta:

La producción de informaciones [que] permite, pues, resolver de manera práctica, mediante operaciones de selección, extracción y reducción, la contradicción entre la presencia en un lugar y la ausencia de ese mismo lugar. (Latour, 1999, p.7).

Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal] de la profesora y artista del MIT Program in Art, Culture and Technology (MIT ACT)⁵¹, Rikke Luther concibe, por otro lado, las referencias circulares, la selección, extracción y contradicciones entre presencia y ausencia del lugar a la vez que establece una relación con las

⁵¹ Program in Art, Culture and Technology, School of Architecture and Planning del Massachusetts Institute of Technology de Cambridge, Massachusetts.

articulaciones del paisaje de Regência y las discusiones ecológicas como impulsadoras de los proyectos creativos (Ilustrações 45 e 46). La instalación tiene la forma de un gran mural, constituido de cuatro paneles con diseños impresos en azulejos, vitrinas, un banco de hormigón, el primer fósil encontrado de bacterias que produjeron oxígeno y una imagen del gigantesco hongo prehistórico Prototaxites referenciando los gigantes desbordamientos tanto biológicos como antrópicos (32ª BIENAL DE SÃO PAULO b, 2016). En los diseños impresos es posible ver como “A la manera de los carteles educativos, sus paneles con figuras mapean como los bienes naturales comunes globales se incorporan a los conflictos internacionales, a los intereses comerciales ya las luchas medioambientales.” (32ª BIENAL DE SÃO PAULO a, 2016, p.331). De este modo Overspill se establece como antecedente de las prácticas artística laboratoriales que aborda el paisaje de Regência. Prácticas artísticas, sin embargo, realizadas *ex-situ*, donde desde la distancia, desde un centro de cálculo, el paisaje de Regência es articulado con otros contextos en los que la modernización ha afectado el ecosistema. La contigüidad que es apuntada por Luther pertenece a una realidad contextual a gran escala que aborda realidades eco-sistémicas locales.

Overspill: Universal Map pode ser compreendida como uma espécie de pintura histórica que se refere a acontecimentos jurídicos, econômicos e biológicos, explorando a natureza orgânica e concreta do mundo e os sistemas intelectuais que empregamos para defini-los. Nenhum dos elementos escolhidos por Luther é fictício, todos são resultado de sua pesquisa dos Global Commons. Assim, ela descreve fatos concretos para criar uma rede de relações na qual os acontecimentos locais – por exemplo, o maior desastre ambiental de todos os tempos, a avalanche de lama tóxica no rio Doce – estão emaranhados na teia global da vida. (Ibíd.)

45. Ilustração. Transbordamento: Mapa universal.



LUTHER, Rikke. Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal]. 2016. Desenhos impressos em azulejos, pastilhas originais do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, lama tóxica de Mariana, mofos limosos e seus biótopos, objetos modelados e objetos emprestados. 3,88 x 30,6 m (dimensões totais aprox.). Fonte: própria. 2016.

46. Ilustração. Detalle de Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal]



LUTHER, Rikke. Detalle de Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal]. 2016. Desenhos impressos em azulejos, pastilhas originais do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, lama tóxica de

Mariana, mofos limosos e seus biótopos, objetos modelados e objetos emprestados. 3,88 x 30,6 m (dimensões totais aprox.). Fonte: própria. 2016.

El proyecto de Ursula Biemann & Paulo Tavares Forest Law – Selva jurídica que se desarrolló entre los años 2014 y 2016 es conformado por proyecciones de vídeo (Ilustração 47), publicaciones y mapas que presentan los conflictos territoriales, ecológicos y políticos de la amazonia suramericana conformando un laboratorio que reduce el ambiente concreto de la amazonia al espacio de la Bienal y lo amplían al traer una información que se encuentra dispersa en su espacio original (Latour, 1999, 8). De una manera similar a los *non-sites* en los trabajos de Smithson y la site-specificity que Mion Kwon refiere en sus investigaciones.

47. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Projeção.



Biemann, Ursula; Tavares; Paulo. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica, 2014-16. Projeção de vídeo em 2 canais, conjunto de documentos, amostras de solo e publicação. 41'.
Fonte: própria. 2016.

Selva jurídica establece una unificación de las entidades humanas y no humanas similar a la de Latour en sus proyectos enmarcando a su vez la discusión propuesta por Serres en su Contrato social enfatizando ahora la necesidad de asignar derechos jurídicos a entidades no humanas o pensando más ampliamente un animismo de los ecosistemas mismos que atraviesa los colectivos vivos y no vivos, humanos y no humanos para que conformen una misma ontología (BIEMANN; TAVARES, 2014). Así, el hecho de que en un litigio se intente dar personería jurídica a un río o un ecosistema implica transformaciones profundas sobre los modos en los

que se entiende el ser humano como parte del mundo y viceversa, pues permite tener certezas, ahora vistas más ampliamente, de incertezas como la diversidad y su relación con los ecosistemas. Asimismo pensando una naturaleza como un “sujeto con derechos” el proyecto expone las inscripciones y articulaciones documentales de una serie de prácticas artísticas laboratoriales como la recolección de residuos industriales entre otras realizadas por Ursula y Paulo y prácticas tanto activistas como jurídicas por cuenta de colectivos de indígenas entre los que se encuentran los kichwa de Sarayaku que son realizadas en la amazonia en contra del Estado ecuatoriano (Ibídem p.8-9.) (Ilustrações 48 e 49).

48. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Documentos.



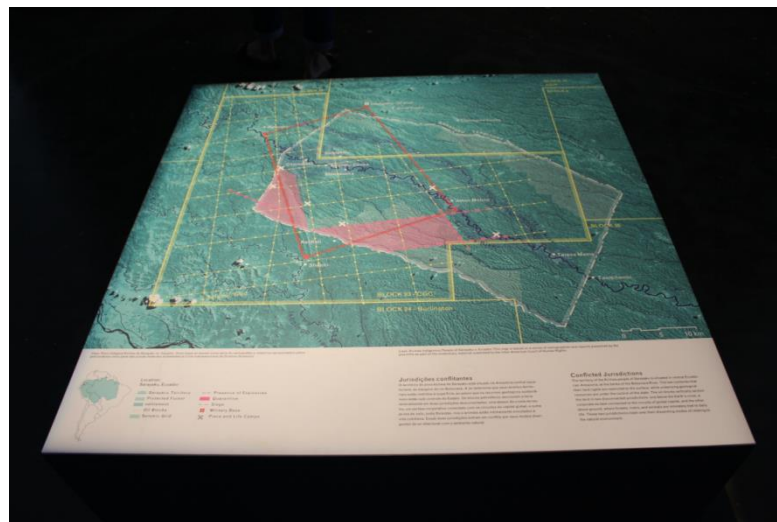
Biemann, Ursula; Tavares; Paulo. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica, 2014-16. Projeção de vídeo em 2 canais, conjunto de documentos, amostras de solo e publicação. 41'.
Fonte: própria. 2016.

Las acciones del pueblo Sarayaku abordaron desde un litigio realizado en la ciudad contra el Estado ecuatoriano que concesionó la explotación por parte de la empresa petrolera CGC hasta movilizaciones de sus campamentos para defender el acceso a su territorio en lo que puede ver como tácticas pacíficas de resistencia (Ibídem p.24.).

José Gualinga: Sarayaku siempre ha defendido su territorio, su ambiente y su vida. Ante el gran interés que existe en explotar nuestros recursos —la madera, la minería y el petróleo—, nosotros tenemos la decisión de decir “No” a cualquier proyecto extractivo en el territorio de Sarayaku. Queremos mantenerlo libre y sin contaminación. Estos son territorios protegidos porque de eso vivimos y de eso nos alimentamos.

En 1996, sin consultarnos, el gobierno concesionó a la empresa CGC para que explotara el territorio de Sarayaku. En 2002 la compañía incursionó de manera arbitraria en el territorio, tratando de tomar decisiones sin respetar a nuestras autoridades del consejo de gobierno texalupa, de los curacas y de la asamblea. Esto genera resistencia y Sarayaku declara estado de emergencia, lo que significa la paralización total de las actividades tradicionales y educativas, ya que el pueblo entero debe movilizarse. Sarayaku crea los “campamentos de paz y vida” para proteger los linderos, movilizándose selva adentro (Ibídem, 24-26).

49. ilustração. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica. Mapa.



Biemann, Ursula; Tavares; Paulo. Direitos da natureza. Forest Law – Selva jurídica, 2014-16.
 Projeção de vídeo em 2 canais, conjunto de documentos, amostras de solo e publicação. 41'.
 Fonte: própria. 2016.

Esta producción consigue entonces crear referencias circulares que se establecen múltiples escalas pues no sólo se da una ligación de los colectivos humanos y no humanos en la selva y la ciudad al intentar establecer personería jurídica sobre los ecosistemas sino que también la exposición del proyecto en la Bienal permite percibir las prácticas artísticas como agentes u organismos que participan de este ecosistema institucional de alguna manera, desestabilizándolo. Que como se vio anteriormente, se hace más claro cuando se observa que uno de los últimos mandatos del Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas es investigar sobre la cuestión de las obligaciones de derechos humanos relacionadas con el disfrute de un medio ambiente sin riesgos, limpio, saludable y sostenible (KNOX, 2014).

Back to the Fields [Volta ao campo] de Ruth Ewan es un proyecto que se desarrolla entre los años 2015 y 2016 y presenta en la Bienal una instalación compuesta por platas, huesos, herramientas de agricultura y minerales. Discutiendo los calendarios como monumentos de una consciência histórica” el proyecto presenta los distintos modos de inscribir el tiempo antes de la modernización. El proyecto tiene como antecedente la revolución francesa de la cual, como es señalado por la curaduría, Walter Benjamin relataría el acto de disparar en los relojes de las torres para así dejar de seguir el tiempo republicano vacío, homogéneo e indiferente y guiarse por los calendarios en un sentido vivencial. Señalando la noción de acontecimiento político Ewan apunta también a cómo en la modernidad: “O calendário da República seria retomado durante a Comuna de Paris, em 1871.”, comuna que como se ha visto cristaliza una gran cantidad de acontecimientos que se han sedimentado en la actualidad (32ª BIENAL DE SÃO PAULO a, 2016, p.343). Además, ya que este proyecto trata de los usos y vivencias del tiempo fuera de las temporalidades modernas, aquí lo que trae de vuelta a los textos de Prigogine.

Back to The Fields interpela o tempo da mercadoria, do trabalho, do capital, tempo sem significação e monótono da modernidade. Lembremos que a República francesa também criaria um novo relógio, que passava a dividir o dia numa base decimal – tema retomado pela artista no trabalho We Could Have Been Anything That We Wanted to Be [Poderíamos ter sido qualquer coisa que quiséssemos] (2011), expressão do desejo profundo de ruptura com o continuum da história. Ewan trata, portanto, dessa narrativa viva e capaz de reconfiguração do futuro, aberta ao devir, como desejaram ser cada um dos elementos que ela mobiliza em seu calendário. Portanto, esses objetos atualizam o caráter circular do tempo das reminiscências, aberto à incerteza (Ibídem.).

Así este proyecto señala los procesos en los cuales los acontecimientos políticos no solo se inscriben en la historia y su historiografía sino también en la forma en que el tiempo mismo transcurre:

Os sujeitos do acontecimento político trazem de volta à cena uma série de gestos oriundos de tempos diferentes. São herdeiros de algo que os atravessa, como “um encontro marcado entre gerações anteriores e a nossa”, como afirma Benjamin. Eis a natureza do reencontro possibilitado pelo calendário de Ewan e por seus objetos. (Ibídem.)

Por otro lado los artistas, investigadores y docentes lituanos, radicados en Massachusetts Nomeda & Gediminas Urbonas, también vinculadas al MIT ACT, desarrollan lo que en términos de Foucault sería una suerte de proyecto heterotópico, que aprovecha el local de la exposición y agencia, *in situ*, un lugar de experimentación y labor. Lugares en los que se “pensam e constroem dispositivos para uma mobilização social comunitária, promovendo a ação colaborativa” (Ibíd., p.287.).

Con antecedentes como Jutempus (1993-1997), Transaction (2000-2004), Pro-test Lab (2005) e Villa Lituania (2007) y Zooetics [Zooética] (2014) los artistas promueven puestas en práctica de conceptos híbridos en los cuales dialogan la zoología y la ética: zoo-ética o la biomímesis. Profundizando, lo que su reseñista Diego Matos también percibe, importantes conceptos en la escritura de Michel Foucault como son “espaço, conhecimento e poder” (Ibídem.).

50. Ilustração. Casa psicotrópica.



URBONAS Nomeda; URBONAS, Gediminas. Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies, 2016. [Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de tecnologias ballardianas]. Da série Mycomorph Laboratory [Laboratório Mycomorph]. Câmaras climáticas, séries de oficinas, micélio, resíduos agrícolas, metal e PVC. Dimensões variáveis. Fonte: própria. 2016.

La Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de tecnologias ballardianas puede ser descrito como un salón-laboratório transparente que desarrolla actividades basadas em las narrativas ficcionales del escritor inglés J.G. Ballard (Ilustrações 50 e 51). “estableciendo nuevas maneras de representación del mundo y metodologías de trabajo inéditas” en las cuales se establecen convivencias ecológicas usando dinámicas biodiversas dejándose contaminar ya no por la modernización sino por lo biológico: “no caso, o cultivo de fungos como aparato tecnológico e construtivo, pela

sistematização de uma ação colaborativa entre diversos membros da sociedade, que se realiza num laboratório instalado no próprio ambiente expositivo” (Ibídem.).

51. Ilustração. Laboratório Mycomorph.



URBONAS Nomedas; URBONAS, Gediminas. Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies, 2016. [Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de tecnologias ballardianas]. Da série Mycomorph Laboratory [Laboratório Mycomorph]. Câmaras climáticas, séries de oficinas, micélio, resíduos agrícolas, metal e PVC. Dimensões variáveis. Fonte: própria. 2016.

Con Restauro el artista e investigador del *site-specific* Jorge Menna Barreto se apropria del restaurante de la Bienal en el que sirve un menú compuesto por plantas y productos cultivados alternativamente (sistemas agro-forestales) y desarrollados en colaboración con diferentes comunidades (Ilustração 52). De un modo similar a los proyectos de Tiravanija, Menna Barreto construye un espacio de metabolización y digestión que articula el paisaje de un modo amplio haciéndolo literalmente parte del visitante: “Por meio dos alimentos, o artista traz a floresta para a exposição e convoca o comensal a se tornar um participante do sistema agroflorestal” (32ª BIENAL DE SÃO PAULO a, 2016, p.208). Estos proyectos ya habían sido anticipados en su producción donde el trabajo colaborativo en el sitio y el lugar específicos son un punto de partida y llegada:

Desde o projeto Café educativo (2007) – que consiste na instauração de um ambiente de café no espaço expositivo –, o artista trabalha com o entrelaçamento de diferentes agentes: o público, a instituição, a exposição e os artistas. Para tanto, Menna Barreto parte de um serviço que frequentemente há em instituições culturais, para, além de servir café e lanches,

constituir também um espaço de mediação espontânea, cujo atendimento é feito por educadores. Esse trabalho foi realizado em diferentes ocasiões e serviu de base para a discussão de questões como consciência ecológica e escolhas alimentares (Café educativo: Campo neutral, 2013) ou o gosto e os impactos do consumo na saúde e no meio ambiente (Café educativo: o alimento no campo expandido, 2012). (Ibidem.)

52. Ilustração. Pesquisa para Restauração: mutirão agroflorestral.



BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. Pesquisa para Restauração: mutirão agroflorestral no Sítio Saci Pererê, assentamento Sepé Tiaraju, região de Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil (2016). Fonte: 32ª BIENAL DE SÃO PAULO a: **Incerteza Viva: Catálogo** / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Surge entonces una cuestión: ¿de qué forma esta curaduría y los proyectos de la Bienal cuestionan el dualismo ontológico con el que se ha cargado hasta la modernidad y su modernización contaminante? Una respuesta provisoria seria: a través de una práctica colaborativa que incluya tanto a humanos como a no humanos en su quehacer, no partiendo desde una certeza absoluta que no existe, sino desde una incerteza, que como se ha visto con Prigogine, deja ingresar al tiempo como devenir y a la creatividad como propiedad universal.

4.2.2 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC SP)

Posteriormente (2017) fue visitado el MAC SP donde se encontraron dos producciones que guardan familiaridad con las discusiones acá planteadas. Una de

ellas es la instalación Um Tronco para Exu de Hugo França donde el artista, influenciado por sus experiencias e inmersiones por más de quince años con la cultura bahiana, presenta *ex situ* el tronco de un árbol muerto de *pequi-vinagreiro* de más de 1.200 años de existencia. El tronco de casi cuatro toneladas es presentado, al igual que otros proyectos donde França apropia árboles dejados a la intemperie o atentados por madereras y deforestadores, como un *ready-made* natural que se suspende en unos pequeños soportes. A su vez el proyecto le da agencia a una entidad no-humana permitiendo que la materia inerte vegetal se presente agenciando procesos de reconocimiento e identificación cultural (Ilustração 53). Como menciona Adriana Rede en la curaduría de la exposición:

Lá desenvolve sua pesquisa, voltada ao reaproveitamento de resíduos florestais de espécies nativas da Mata Atlântica, sobretudo do pequi-vinagreiro, o que leva a produção do artista a um conjunto de obras único em sua concepção, criado através de um diálogo respeitoso com a sua matéria-prima e suporte. Trabalhando com árvores condenadas pelas intempéries da natureza ou pela ação criminosa do homem, França não faz somente arte, faz política. Seu trabalho se insere no conceito da ecologia política, dimensão urgente e essencial. (REDE, 2017)

53. Um Tronco para Exu.



FRANÇA, Hugo. Um Tronco para Exu. 2017. Instalação com tronco de madeira pequi-vinagreiro. Dimensiones variáveis. Fonte: própria. 2017.

La otra realización del MAC SP que transita los campos acá planteados es Integração de Linguagens Poéticas Experimentais com Investigações Sociais e Econômicas de Horácio Zaballa (1974) donde el artista interviene representaciones de Suramérica en el contexto de dictadura de Argentina agenciando a través de las

articulaciones cartográficas discusiones políticas en un campo discursivo similar al de Víctor Grippo (Ilustração 54).

54. Ilustração. Integração de Linguagens.



ZABALLA, Horácio. Integração de Linguagens Poéticas Experimentais com Investigações Sociais e Econômicas. 1974. Selo, datilografia e tipografia sobre envelope, recortes de papel, fita adesiva, papel carbono e carimbo sobre mapa. 152,5 x 72 cm. Fonte: própria. 2017.

4.2.3 Itaú Cultural

Entre otras articulaciones observadas en los circuitos institucionales se presentan aquí dos realizaciones observadas en la exposición de libro arte Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural en mayo del 2017 en el Itaú Cultural de São Paulo.

Las realizaciones escogidas no describen procesos laboratoriales en sí pero abordan de una forma concreta las discusiones abordadas en relación a las prácticas artísticas y el paisaje. Inscribiéndose dentro del ambiente institucional del Itaú como libros-objetos o libros de artista que recorren los campos discursivos de la narrativa moderna como híbridos entre objetos y discursos.

En la exposición mencionada son presentadas variadas realizaciones en torno al concepto de libro de artista. Dos de estas producciones envuelven prácticas sobre el paisaje desde dos puntos de partida opuestos pero que relacionan abordajes del paisaje moderno y actual.

Una de las realizaciones es Em Devaneio-Utopias (2005), de Brígida Balta, artista de Rio de Janeiro. En Devaneio-Utopias dos piezas cerámicas son presentadas con la forma de un libro. El título de uno de los libros guarda relación con la utopía, uno de los conceptos más influyentes del pensamiento pre-moderno y que se sedimentaría en la narrativa moderna bajo el concepto de desarrollo. Así la pieza concretiza el paisaje transformando la materia sedimentar (arcilla) a través de los procesos cerámicos en una pieza cerámica que a la vez que sedimenta las concepciones históricas de la utopía en una forma ya no utópica e irrealizable sino sólida y táctil. A su vez el proyecto le da agencia a una entidad no-humana permitiendo que la materia inerte vegetal se presente agenciando procesos de reconocimiento e identificación cultural (Ilustração 55).

55. Ilustração. Desvaneios – Utopias.



BALTAR, Brígida. Desvaneios – Utopias. 2005. Livros em cerâmica.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa.

En devaneio, el otro libro, sueño e ensimismamiento y la utopía son agrupados junto con el concreto material cerámico, yuxtaponiendo el mundo, o la heterogeneidad del mundo, al liso carácter de la utopía: pasando de lo irreal a lo real e inscribiendo una suerte de heterotopía. Así, manteniendo aún el carácter imposible de la utopía en la ilegibilidad de este libro-objeto, junto al concepto de devaneio, la artista se sirve acá de la inscripción para señalar ese carácter práctico y a la vez imposible de la lectura de su libro-objeto: solo en un devaneio y como una utopía esos libros son legibles y

a la vez puede leerse su contexto y sus inscripciones sin necesidad de abrir una sola página: se devanea. Estos libros solo pueden ser leídos, cuestionados, en su envoltura. Es decir, al igual que la utopía y el ensueño, su recorrido es un imposible. Así descrito por Foucault en su prólogo a las Palabras y las cosas:

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. (FOUCAULT, 1968, p.3)

Momento de fronteira, 1999, de Waltercio Caldas es una intervención en la que son sustraídos mediante el recorte varias secciones de una enciclopedia geográfica conformando una espacio vacío de forma ortogonal. La enciclopedia, que es también una inscripción profundamente abordada en los textos de Foucault, permite al artista carioca abordar las fronteras y los límites de las técnicas geográficas y de inscripción (Ilustração 56). Ese mismo límite que aborda Brígida Balta desde la presencia del objeto concreto es abordado por Waltercio por la sustracción, su ausencia. Waltercio es relacionado por su carácter conceptualista por la crítica latinoamericana, como Luis Camnitzer, con artistas como Marcel Broodthaers, sin embargo, se lo separa del contexto latinoamericano al no estar interesado en las cuestiones de la relación arte, vida y política como un todo. (CAMNITZER, 2012, p.).

56. Ilustração. Momento de fronteira.

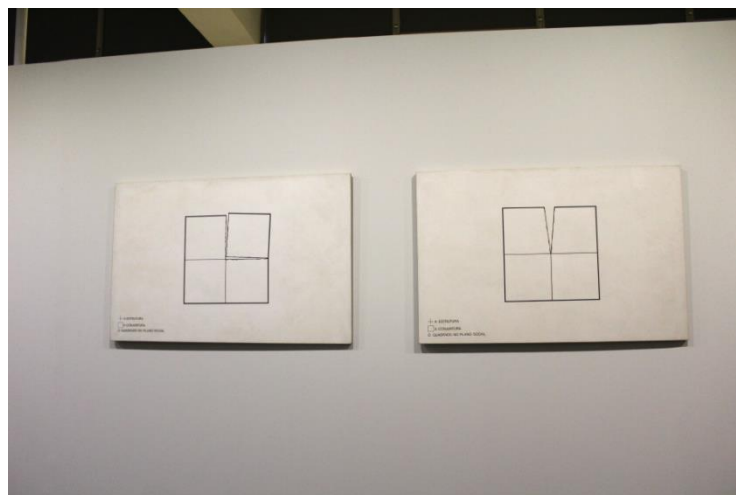


CALDAS, Waltercio. Momento de fronteira. 1999. Livro com páginas recortadas. Serie de oito exemplares. 3/8. Fonte: Fotografia Diego Contreras Nova. 2017.

Con *Momento de fronteira Caldas* describe las heterotopías desde la ausencia, ahora criticando el proyecto universalista de esta clase de las enciclopedias, atlas, o cartas geográficas, donde el mundo ahí-afuera era posible de ser inscrito en su totalidad. Con el recorte *Caldas* inscribe su imposibilidad, lo que no es capaz de abarcar, que en este caso es la totalidad de lo representable, de lo universal. Así lo completa a través de la ausencia: “Debe haber un lenguaje, posible cuando menos, que recoja la totalidad del mundo en sus palabras y, a la inversa, el mundo, como totalidad de lo representable, debe poder convertirse, en su conjunto, en una enciclopedia”. (FOUCAULT, 1968, p.90).

4.2.4 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)

57. Ilustração. O quadrado no plano social.



Zilio, Carlos. O quadrado no plano social. 1975. Acrílica sobre tela. 94.00 cm x 144.00 cm.
Fonte: própria. 2017.

Siguiendo la lógica planteada en el MAC SP se describirá O Quadrado no plano social del carioca Carlos Zilio vista en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM RIO) que discute la relación de esa geometría abstracta con el devenir del tiempo y la entropía del mundo. Presentado indagaciones entre la contaminación de las formas geométricas puras, similares a los nómenos kantianos, Zilio crítica otro gran relato moderno sedimentado por Hobbes: lo social. La exposición de ésta obra presenta lo laboratorial al ser presentada junto con una maqueta que articula el

modelo de su desarrollo. Sabiendo que acá, al igual que en las obras de Duchamp, es el modernismo en sí el que es articulado (Ilustrações 57 e 58).

58. Ilustração. O quadrado no plano social.



Zilio, Carlos. O quadrado no plano social. 1975. Aglomerado, madeira e giz sobre papel.
Fonte: própria. 2017.

4.2.5 Instituto Inhotim

Otra de las instituciones que fue abordada durante el tiempo de realización del Landart-Lab (2017) fue el Instituto Inhotim. De su recorrido se describirán dos realizaciones que se articulan con los campos aquí recorridos.

59. Ilustração. Instalação. Palm Pavilion.



TIRAVANIJA, Rirkrit. Palm Pavilion, 2006 – 2008. Metal, madeira, palmeiras, materiais diversos.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

Una de las realizaciones es el emplazamiento del *Palm Pavilion* de Rirkrit Tiravanija que fue a su vez originalmente realizada para la 27ª Bienal de São Paulo en 2006 (Ilustração 59). Siendo una adaptación de la *Maison Tropicale* de 1951 del arquitecto francés Jean Prouvé que fue diseñada como una vivienda prefabricada para los franceses residentes en las colonias francesas (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

Este “pabellón de la palma” presenta múltiples elementos diferentes que inscriben el organismo biológico, como lo hiciese Marcel Broodthaers con las águilas en su *Museé*, en la “cultura material”. Siendo un elemento típicamente relacionado con la exotismo tropical y con las modernizaciones agrícolas y su biopolítica, como los monocultivos de palma de cera o de coco (Esta última ampliamente extendida en la región de Linhares a la que pertenece Regência), la palma también es relacionada con la geopolítica y el desarrollo tecnomilitar al ser presentados en el emplazamiento junto, con los objetos y vitrinas expositivas, videos de pruebas nucleares en el pacífico. Cabe señalar que la institución también toma parte en el emplazamiento al equipo botánico de Inhotim “colaborar” agregando su propia colección de palmas (Ilustração 60).

60. Ilustração. Palm Pavilion Detalle.



TIRAVANIJA, Rirkrit. *Palm Pavilion Detalle*, 2006 – 2008. Metal, madeira, palmeiras, materiais diversos. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

La obra de Marilá Dardot se presenta como otro proyecto que aborda las problemáticas planteadas con su emplazamiento A Origem da Obra de Arte en el que se construye un espacio colaborativo en el que supuestamente los visitantes del

Instituto Inhotim pueden sembrar en más de 150 materas de cerámica hasta 150 tipos de semillas: “a obra constitui um convite para a interação do espectador, instigado a compor palavras e sentenças e a distribuí-las pelo campo (Ilustração 61). (...) A imagem do "canteiro de obras" é emprestada para criar um campo de possibilidades de experimentação para o acontecimento e a construção da obra de arte.” (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

61. Ilustração. A Origem da Obra de Arte.



DARDOT, Marilá. A Origem da Obra de Arte. 2002.150 vasos de cerâmica em forma de letras, terra, 12 tipos de sementes, instrumentos de jardinagem e texto em vinil, dimensões variáveis. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

Evocando un invernadero o un taller de jardinería el proyecto le presenta al visitante herramientas de cultivo, tierra y materas con formas de las letras del abecedario que al igual que algunas de las obras descritas anteriormente vinculan el lenguaje con el contexto y en este caso con las prácticas agroecológicas. Si bien, puede que por un fallo de logística la obra se encontraba inactiva, sin semillas y sin ninguna germinación⁵². Apoyada en una investigación sobre las prácticas de escritura y de lectura relacionadas con las prácticas de las comunidades como la siembra y la cerámica: las piezas cerámicas fueron realizadas por mujeres próximas al Instituto en un taller que funciona dentro de éste (Ilustração 62).

⁵² tal vez permitiendo suponer de qué manera una institución termina erosionando y haciendo estériles el origen de las obras de arte y las prácticas artísticas.

62. Ilustração. Detalle A Origem da Obra de Arte.



DARDOT, Marilá. A Origem da Obra de Arte. 150 vasos de cerâmica em forma de letras, terra, 12 tipos de sementes, instrumentos de jardinagem e texto em vinil, dimensões variáveis. 2002. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

4.3 Articulações de Regência *ex-situ*.

Aplicando el MERAP para abordar los campos discursivos y prácticos que conforman las articulaciones del paisaje de Regência es posible establecer un recorrido descriptivo multiescalar de las distintas inscripciones. Estas inscripciones se articulan generando una conectividad en el paisaje en sus contigüidades (ámbitos virtuales) y vecindades (ámbitos concretos). Así es posible abarcar en un primer lugar las idas desde los campos discursivos hasta las instituciones y por ellas a las prácticas laboratoriales para en fin llegar a los paisajes contaminados por la modernización, como el de Regência; y en segundo lugar las inscripciones que abordan concretamente Regência como entrevistas y recorridos hechas con las comunidades para a partir de estos pasar a los paisajes modernizados, las instituciones y llegar por último a los campos discursivos.

Pasando al lugar concreto de Regência en el Rio Doce se pueden, con los antecedentes planteados, comenzar a articular las diferentes inscripciones, traducciones, idas y vueltas por las que ha pasado el paisaje de Regencia después de lo acontecido en el Rio Doce.

Acá la MERAP será ejercida desde sus conceptos más amplios, no concentrándose en las dinámicas territoriales y sus estatutos legales e institucionales, más en los que los sustentan: un análisis temporal de las dinámicas por las cuales desde la

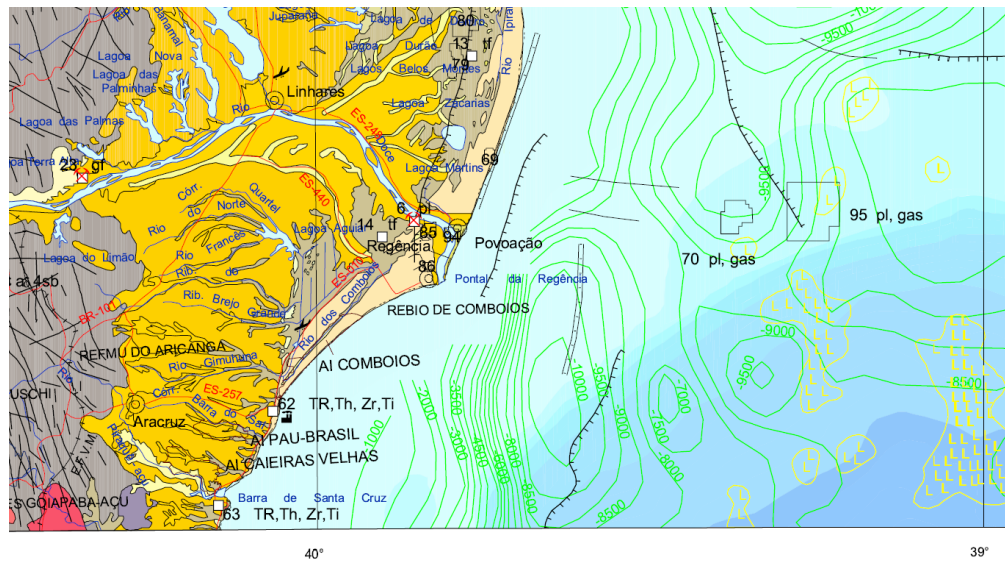
actividad la realidad ecológica y contextual son conectadas. Será descrito de ese modo cómo desde la actividad se pasa por modelos tecnológicos y de conocimiento, como la narrativa moderna, para posteriormente inscribir eventos físicos o biológicos que en este caso se concretan en el ecosistema del Rio Doce (su realidad ecológica) junto con eventos infraestructurales, económicos, estructurales y sociales, como las acciones modernizadoras, sus dispositivos e instituciones (su realidad contextual).

Siguiendo dicha postura metodológica se hará una breve descripción de las características generales de la realidad contextual y ecológica del paisaje de Regência para así comenzar a describir las distintas articulaciones abordadas en el Landart-Lab.

Descrita por el geógrafo e investigador de la Universidad Federal do Espírito Santo (UFES) Anderson Pereira Portugal en su trabajo de doctorado Geografía Humana del Bajo Río Doce la planicie costera del Rio Doce, donde vive la comunidad de Regência, opuesta al otro lado del río a la villa de Povoação, es la mayor área de formación cuaternaria del Espírito Santo. La comunidad de Regência, como la de Povoação, vivió en condición de aislamiento hasta la década de 1980 cuando el turismo y la industria petrolera (Petrobras) crearon mejores accesos a sus villas. (PORTUGUEZ, 2006, p.25).

Las poblaciones en la planicie fueron incrementándose por la ocupación de indígenas destribalizados y por la invasión de agricultores entre los siglos XVIII y XX. Siendo una de las villas más antiguas de la planicie costera Regência se consolidó, entre otros, por indios colonizados, algunos descendientes de esclavos traídos desde África por las naciones colonizadoras y por la construcción del fuerte Regência Augusta entre el siglo XVII y XVIII (Ibíd., p.30).

63. Ilustração. Detalhe carta geológica do Rio Doce.



CPRM - SERVIÇO GEOLÓGICO DO BRASIL. Carta Geológica do Brasil ao Milionésimo: Rio Doce: folha SE.24. [Geological Map of Brazil 1:1.000.000 scale: geographic information system-GIS]. Brasília: CPRM, 2004. Escala 1:1.000.000. Programa Geologia do Brasil. Disponível em: <<http://rigeo.cprm.gov.br/jspui/handle/doc/4994>> Acesso: 13 nov. 2017.

Regência se localiza en la desembocadura del Rio Doce en la orilla sur de la barra del Rio poseedora de un estuario marino-fluvial de gran importancia ecológica dada la diversidad de sus ecosistemas (ibíd., p.30). La comunidad que habita la región, antes del crimen-catástrofe, vivía principalmente de prácticas relacionadas con la pesca. Siendo también que algunos habitantes trabajaron en su época en Petrobras y otros en pequeños emprendimientos de agricultura o turismo. El Rio Doce es la principal fuente de recursos y agente significativo en las realidades contextuales y ecológicas de la villa (Ilustração 63).

El área de la cuenca hidrográfica es de 83.400 km², y el 86% de esta superficie pertenece al Estado de Minas Gerais, donde 202 municipios son drenados por el río, sus afluentes y subafluentes. Solamente el 14% de la cuenca pertenece a Espírito Santo, pero igualmente es la más grande y más importante red hidrográfica capixaba, ya que 26 de los 78 municipios del Estado son bañados por sus ríos. Se estima que en la actualidad, 3,2 millones de habitantes viven en el área de la cuenca del río Doce. (ibíd., p.71).

En un estrato histórico Português describe que la presencia de pobladores, principalmente indígenas, es documentada por los países invasores desde 1572 y que al ser descubiertas, por la Imperio portugués, vetas de oro rio arriba, en Minas

Gerais y para impedir un crecimiento de las poblaciones rivereñas se decide prohibir su tránsito (REIS, 2003 *apud* PORTUGUEZ, 2006, p.102). Esto fue acompañado de estrategias para ahuyentar a las personas interesadas en fijar residencia en las orillas del río a la vez que se construían imaginarios en la región que consistían en rumores de aguas insalubres, la existencia de indios caníbales y fieras que vivían en las selvas ciliares (Ibíd., 102-3).

Con la decadencia de la explotación minera al final del siglo XVIII, la política de restricciones comenzó a cambiar, cuando D. Rodrigo José de Menezes, que gobernó Minas Gerais entre 1780 y 1783, escribió una carta al Capitán–Mor de la Capitanía de Espírito Santo, informando que en opinión del vice-rey, no había más inconvenientes en poblar las tierras próximas al río Doce (ibíd., p.103.).

Sin embargo diferentes problemáticas son documentadas como dificultades del completo desarrollo del Río Doce como vía fluvial: enfermedades como la malaria y la fiebre amarilla, el encallamiento de los navíos en los bancos de arena, inconsistencias en el caudal de las aguas, además de la agresiva resistencia de las comunidades indígenas que se identificaban como Burus⁵³ pero que los colonizadores llamaron primero de Aimorés y después de Botocudos (ibíd., p.104). Ya en en 1814 “fue revocada una Carta Régia fechada en 1797, que prohibía la concesión de sesmarias a menos de tres leguas de la costa o de las márgenes de los ríos” incentivando el asentamiento de pobladores. Otro de los factores para incentivar la ocupación de las orillas del Río Doce fue la terrible resistencia que los indios Botocudos le establecieron al Imperio, como menciona la profesora e Historiadora Regina Horta en su artículo Olhares estrangeiros: viajantes no vale do rio Mucuri, donde también se observa la construcción de imaginarios con fines estratégicos: “1808, uma carta régia de D. João VI, futuro Rei de Portugal e Algarves, endereçada ao governador e capitão geral da capitania de Minas Gerais, estabelecia o estado de guerra contra os índios botocudos, aos quais se atribuía o canibalismo”. (DUARTE, 2002, p.270)

⁵³ Para uma maior compreensão lectora el termino acá usado para identificar estas comunidades indígenas es Botocudos pero es importante resaltar que este es un término colonialista porque como es señalado en el libro de Teresa de Baviera ellos se identificaban como Burus: “Os botocudos, que antigamente eram conhecidos sob o nome de aimorés (eles mesmos se denominavam burus), são contados em número aproximado de 7.000 e se dividem em diferentes tribos” (BAVIERA, 2013, p.36).

Anderson Pereira también relata que por órdenes del Gobernador de la Provincia, D. Antônio Pires da Silva Pontes, fue construido el Cuartel de Regência Augusta aproximadamente en 1800 y que gracias a esto el naturalista francés Auguste de Saint-Hilaire visitó la Regência en 1818 (Ibíd., 105).

En los relatos de viaje del naturalista, se lee que en aquella época había en el local, apenas una gran cabaña aislada, al sur de la barra del río Doce, donde se veían selvas densas en sus orillas y al oeste. De la cabaña, se oía el estruendo de las ondas del mar. Registró además que el local era cuidado solo por 5 hombres y que su comando quedaba a cargo de un simple soldado (Saint- Hilaire, 1974, p. 79-80 *apud* PORTUGUEZ, 2006, p.105).

Ya entrada la narrativa moderna las se actualizan los modos de ver y apropiarse del paisaje de Regência, como también de responder a las necesidades que este presenta. Una de las más importantes problemáticas que la realidad ecológica del paisaje de Regência presenta a las comunidades y a los navegantes de la región es la gran sedimentación traída por el río que provoca bancos de arena, fuertes olas y bloqueos al acceso del Río. Estas circunstancias han sido documentadas con frecuencia, en donde se contaba cómo era común que las embarcaciones encallaran en la desembocadura del Río Doce: “pues las arenas del suelo de la barra eran desplazadas por los movimientos de las mareas y, de este modo, nunca era posible saber ciertamente por donde pasar con más seguridad” (PORTUGUEZ, 2006, p.103). Además el antiguo caudal del río era mucho más potente lo que al parecer también influyó su nombre de Río Doce al llegar sus aguas dulces mar adentro⁵⁴. Las particularidades de los bancos de arena de la desembocadura del río generaban muchas dificultades para los navegantes y muchos barcos sufrieron naufragios en esta región. Como sucedió en el siglo XIX con el barco Imperial Marinheiro que naufragó en el litoral próximo a Regência aunque “era un barco nuevo, en óptimas condiciones de navegación. Fue con sorpresa que la noticia de su naufragio se expandió.” (Ibíd., p.454). La mayoría de los naufragados de este barco fueron rescatados por un nativo de Regência que después se convertiría, gracias al suceso, en héroe nacional:

⁵⁴ Sin embargo no se encuentran fuentes bibliográficas claras que defiendan esta suposición.

Bernardo José dos Santos, o simplemente el Caboclo Bernardo, como es popularmente conocido, vivía como pescador en la comunidad de Regência y era uno de los remanentes de una tribu de indios Botocudos que estaba siendo masacrada en la región norte del Estado en la segunda mitad del siglo XIX. Cuenta la historia que él salvó a 128 personas del naufragio del Crucero Imperial Marinheiro que estaba haciendo investigaciones en la barra del río Doce (Zunti, 2000 *apud* PORTUGUEZ, 2006, p.454).

Esto permite observar cómo la realidad ecológica de un paisaje, como los bancos de arena, afecta su historicidad y sus prácticas culturales, normalmente relacionadas a una realidad contextual. El Caboclo Bernardo es tenido como héroe de la villa con una escultura en bronce en la plaza central, múltiples inscripciones en el museo y la biblioteca. El primer domingo de julio se lo homenajea con desfiles, procesiones y miles de turistas que llegan a participar del evento.

Como se ha mencionado antes del siglo XIX el acceso al Rio Doce estaba restringido por intereses económicos del Imperio portugués. Después de ser permitido el acceso el crecimiento de los asentamientos atrajo a reconocidos exploradores y viajeros extranjeros. Cabe resaltar, además del ya mencionado caso de Auguste de Saint-Hilaire que visitó la Regência en 1818, los recorridos que hicieron Denis Ferninand en 1846, Maximilian Wied Newied y la princesa Therese von Bayern, Teresa da Baviera en 1888.

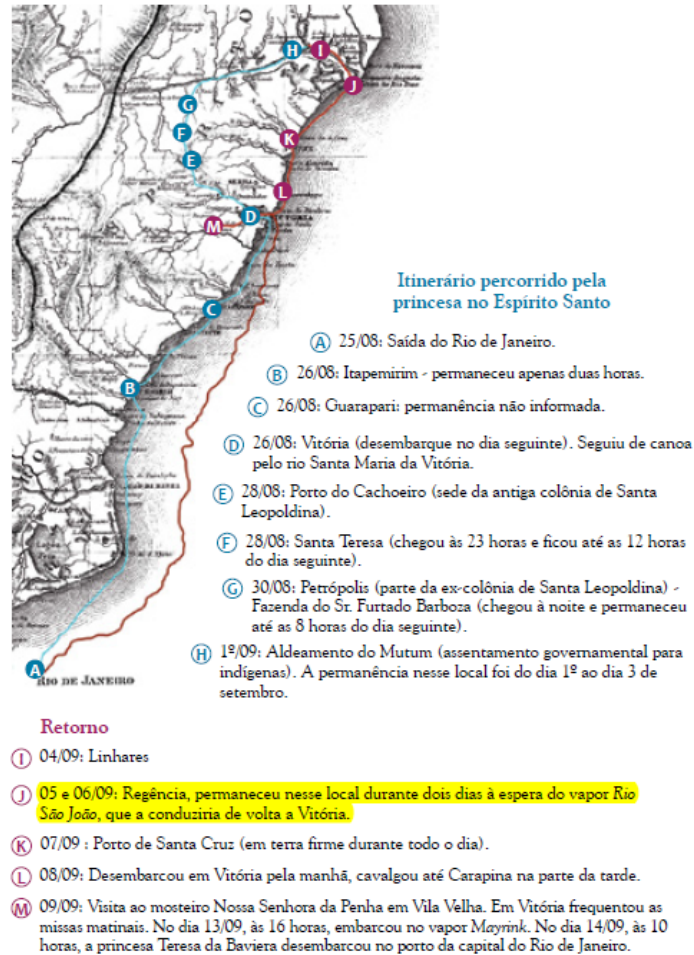
En el libro que traduce los relatos de viaje de por la etnóloga, zoóloga y botánica Teresa da Baviera, *Viagem pelo Espírito Santo (1888): Viagem pelos trópicos brasileiros*, Julio Bentivoglio menciona como anteriormente los relatos de los visitantes extranjeros del Rio Doce eran tomados no solamente como fuentes bibliográficas más como espejos de lo real, como sucede en otro libro que aborda los relatos de viajeros al Espírito Santo, *Viajantes estrangeiros no Espírito Santo* de Levy Rocha (BAVIERA, 2013, p.9). Bentivoglio también critica en parte el tipo de modelos que se generalizaron después de 1980 donde se concentra la atención en los criterios geográficos, de localización y de lugares de actuación para el abordaje de los textos escritos de los viajeros. Sin embargo Bentivoglio señala la importancia de una proximidad a la antropología y a la Historia Cultural que las investigaciones posteriores a 1990 enfatizan, en la cual se comprende el conjunto de textos

específicos y lectores que dialogan entre sí integrados en un universo de prácticas de lectura. En esta disertación, aunque se adopta una postura similar a los modelos generalizados después de los ochentas con una atención en los lugares de actuación, los criterios geográficos y de localización se aproxima también a las posturas posteriores a los noventas: Aproximando la postura de Bentivoglio a la de Latour que considera las prácticas científicas como de comunidades de escritores (LATOURE, 1995, p.83), a la de Michel Foucault por su atención a los tropos y de Varela por su atención a la poiesis.

A meu ver, aqueles textos trazem essas marcas, seguindo padrões discursivos, caracterizando-se por tropos e convenções de linguagem e não correspondendo exatamente a um retrato fidedigno do real. E que também apresentam dissonâncias entre si, caracterizadas pela origem e formação do viajante, mas também, em função do público para o qual ele escreve. Isso não significa reportar aqueles relatos meramente como peças de ficção, mas inferir que eles, mesmo reportando-se ao real e mantendo com ele vínculos de verossimilhança, certeza e pertença, valem-se da imaginação, da fantasia e, enfim, da poiesis como dimensões para seu funcionamento e existência, evidentemente que combinados à lógica da observação e da empiria que marcaram o nascimento das ciências e dos saberes durante o século XIX. (BAVIERA, 2013, p.10)

Por otro lado Julio Bentivoglio y Levy Soares da Silva también hacen uso de técnicas de inscripción para articular el recorrido hecho por la princesa Teresa da Baviera por el Rio Doce en 1888, un año después de los sucesos del Imperial Marinho. En el itinerario de su viaje la Princesa pasó por varios puntos del Rio Doce, sin embargo acá serán solo abordados los respectivos a la desembocadura del Rio Doce en Regência (Ilustração 64).

64. Ilustração. Itinerário Teresa da Baviera.



BENTIVOGLIO; SOARES. Mapa do itinerário da viagem de Teresa da Baviera pelo Espírito Santo em 1888. Em: BAVIERA, Teresa da. *Viagem pelo Espírito Santo (1888): Viagem pelos trópicos brasileiros*. Tradução e notas de Sara Baldus. Organização e notas de Julio Bentivoglio. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2013. p.28.

En todo su recorrido Teresa da Baviera hace uso de descripciones desde una postura naturalista. Enfatizando en un discurso botánico y zoológico que ya se había sedimentado en la mayor parte de las descripciones del paisaje de su época. Su descripción de las comunidades y pobladores hacen también uso de metodologías de la etnología moderna donde se describen las herramientas, usos y objetos de las comunidades, su historia material, desde la distancia de quien es “civilizado”: “Ali existem botocudos trabalhadores num assentamento que pouco foram atingidos pela civilização.” (Ibíd., p.114-5). El 4 de septiembre, después de abandonar la “insalubre” Linhares por causa de la Malaria, Teresa y su compañía navegan unos 40 o 50

kilómetros en balsa por la margen izquierda del río. Percibiendo el aumento en la palma de coco con respecto a las vistas río arriba con una selva que para ella se hace más bella a causa de la diversidad Teresa pasa a hacer una gran descripción de las especies botánicas y zoológicas vistas: Palmitos, árboles cecrópia bicho-preguiça, caña de río, nidos de xexéus o japins con formas de cesta también vistas en el amazonas, pájaros garrapateros o anu coroca, pájaros sangre-toros brasileiros o tiê-sangue, pájaros bem-te-vis o bichofué, jacarés o caimanes, alcaravanes o quero-quero, un chorlo de espolón, paujiles o mutuns, etc (Ibid., 121-4). La naturalista también describe plantas epífitas y bromelias de la selva virgen antes de llegar a escuchar el murmullo del mar, sonido con el cual se deja entender que ella ya está en la desembocadura del Rio Doce y se encuentra, casi diez días después de su partida de Rio de Janeiro, en Regência:

Atracamos na margem direita, em Regência, um vilarejo formado somente por algumas cabanas cobertas de palha. Uma das cabanas é totalmente de palha, a maioria delas tem paredes de barro e somente algumas têm muro. Nós abandonamos a canoa que o indígena botocudo deverá levar de volta para Mutum; para o trajeto rio abaixo levamos três dias, ele levará três semanas para retornar rio acima. Uma casinha vazia do agente da companhia de navegação foi-nos designada como abrigo. (Ibid., p125.)

La viajera alemana continúa su descripción del entorno ecológico ahora describiendo la presencia de monos en la casa del agente. Acá los sucesos que se dan apuntan a esa labor de colección y tránsito entre el centro y la periferia que circunscriben esas prácticas laborales de las que se ha querido hablar: la colección, recolección e importación de organismos de sus ecosistemas y ambientes.

Estando na casa, recebemos de presente vários exemplares de *Eumolpus fulgidus* Oliv, besouros muito bonitos, crisomélidos brasileiros de cor verde-dourada (*Chrysomelidae*). O agente, um homem jovem muito agradável, instruído e com uma família numerosa, apresentou- nos o mate. Esse é um tipo de chá feito das folhas da erva *Ilex paraguayensis* St. Hil [originario del Paraguai y de los estados del sur de Brasil] (Ibidem).

Teresa de Baviera continúa con una descripción de las plantas de la villa y su recolección: “Todas as plantas aquí citadas eu colecionei para o meu herbanário”. Narra cómo después de las 13 horas partió en un “navío miserable” por la desembocadura del Rio Doce experimentando las ya difundidas dificultades para cruzar la barra, donde también, al final de su relato de las peripecias para salir del

Rio Doce, se describe de una forma intuitiva su experiencia, de una manera que recuerda a los textos de Latour y Serres, al río como un actor (o actante) involucrado con su agencia:

“Da parte brasileira, não se admite de bom grado o perigo dessa barra. Mas as nossas experiências pessoais nos convenceram de que os relatórios não brasileiros sobre esses perigos estão muito bem justificados (...) O que acabamos de vivenciar foi a saudação de despedida do rio Doce” (Ibíd., p128).

Otro príncipe, el naturalista, etnólogo y explorador Maximilian zu Wied-Neuwied llegó a Brasil entre 1815 y 1817 y recorrió el Rio Doce aproximadamente entre 1815 y 1816. El escritor alemán comenta en su diario de viaje las intensas disputas llevadas a cabo entre los botocudos y el Imperio, también con sus textos sedimentando el imaginario de los Botocudos como terribles caníbales. Wied-Neuwied dedica un capítulo a describir su estadía en el Rio Doce. Christina Rostworowski da Costa describe en su tesis de doctorado *O príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua viagem ao Brasil (1815-1817)* la noche que este pasa en el Quartel de Regência. En su texto el príncipe articula a los Botocudos y al ecosistema, no humanizando a los animales como recomienda Michel Serres, sino por el contrario, en el sentido más peyorativo de la naturaleza, deshumanizando a los seres humanos al rebajarlos al nivel de bestias:

Aí se encontram, comumente, a ‘anta’ (*Tapirus americanus*), duas espécies de porco selvagem (*Dicotyles*, Cuvier), ‘pecari’ ou ‘caitetú’ e o ‘porco de queixada branca’ (*Taitetu* e *Tagnicati* de Azara), duas espécies de veado (o *Guazupita* e o *Guazubira* de Azara), e mais de sete espécies de felinos, entre as quais a onça pintada (*Yaguarété*, Azara) e o tigre negro (*Yaguarété noir*, Azara) são as maiores e as mais perigosas. Contudo, o rude selvagem Botocudo, habitante aborígene dessas paragens, é mais formidável que todas as feras e o terror dessas matas impenetráveis. (WIED-NEUWIED, 1820, p.150 *apud* COSTA, 2008, p.59)

Otra inscripción a destacar es un dibujo realizado por Maximilian en 1815 de un bote recorriendo el Rio Doce, que si bien tampoco aborda concretamente el paisaje de Regência hace constante presencia como un móvil inmutable en la red que conecta las articulaciones del paisaje investigadas. Como se verá más adelante este dibujo es reinterpretado varias veces apareciendo tanto en el APEES como en la Biblioteca del Regência que es parte del Proyecto Tamar en la villa. La ilustración articula tanto

la diversidad del ecosistema vista por Maximilian como la necesidad colonizadora de llevar armas de fuego y varios hombres serviles, que en la imagen aparecen vestidos de blanco diferenciándose de los tranquilos colonizadores blancos de sombrero (Ilustração 65).

65. Ilustração. Bote no Rio Doce, 1815.



WIED-NEUWIED, Maximilian. Um bote com oito pessoas diante dos bastidores vegetais do Rio Doce. 1815. Class. embaixo [pena]: "Viagem de barco no Rio Doce. Dezembro de 1815." Aquarela e pena. 20,7 cm x 30,0 cm. LÖSCHNER, Renate e KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit (reds.). Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied. Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH. Petrópolis: Kapa Editorial, 2001. Fonte: COSTA, Christina Rostworowski da. **O príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua viagem ao Brasil (1815-1817)**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. p.58.

Como la mayoría de los botánicos de su tiempo, como Teresa da Baviera, Maximilian pasa parte de su tiempo describiendo la naturaleza y colectando especímenes botánicos de los cuales tres especímenes son específicamente de Regência. Si bien para el lector no iniciado el contenido de las referencias a continuación presentadas no hace mucho sentido y se hace hartamente encriptada, acá se quiere apuntar a la forma en que se presenta la escritura botánica contemporánea y de qué manera esta se relaciona con el paisaje, pues se ha repetido, para Latour estos datos son móviles inmutables en sí cargando con, y siendo la carga, de toda la información necesaria del paisaje para desde el centro de dominio tener acceso a la periferia dominada. Esto es aún más claro cuando se sabe que estas muestras se encuentran ahora en colecciones europeas como el National Botanic Garden of Belgium. Son tres especies las recolectadas por Maximilian: un heliotropo o vainilla

de jardín (*Heliotropium filiforme*), un frijol de playa (*Canavalia obtusifolia*) y una flor de Hibisco (*Hibiscus anonimus*).

- [*Heliotropium filiforme* Lehm., Gött. Gel. Anz. 1817: 1515 (1817)]. = *Heliotropium littorale* Mart. ex Colla, Herb. Pedem. 4: 226 (1835). TYPE: BRAZIL. Espírito Santo: “in arenosis maritimis”, “am Rio Doce bey Regencia”, April 1816 [sic], Wied s.n. (Schrader [asperif.] 43) [TO, lectotype; isolectotypes: BM 001125152, BR0000005197934]. Specimens: BRAZIL. Bahia: “Rio Belmonte” [Rio Jequitinhonha], 1816, Wied s.n. (59 & 68) [BR0000005198900, BR0000005198580]
- *Canavalia obtusifolia* (Lam.) DC., Prodr. 2: 404 (1825). [= *Canavalia rosea* (Sw.) DC., Prodr. 2: 404 (1825)]. Specimens: BRAZIL. Espírito Santo: “R. Doce bey Regencia” [Regência], April 1816, Wied s.n. [BR0000005858330, BR0000005858002, BR0000005859856, M 0241913] = Martii Herb. Fl. Bras. nr. 1133 [BR0000005858385, K 000930174].
- *Hibiscus anonimus* Mart. ex Colla, Herb. Pedem. 1: 405 (1833). [= *Pavonia cancellata* (L.) Cav. var. *crassivenosa* Gürke, Fl. Bras. 12(3): 516 (1892)]. [= *Pavonia cancellata* (L.) Cav., Diss. 3: 135 (1787)]. TYPE: BRAZIL. Espírito Santo: “ad Rio Doce prope Regencia”, April 1816, Wied s.n. [BR0000006586515, GOET 008073, TO syntypes of the variety and of *H. anonimus*]; BRAZIL. Rio de Janeiro: “Serra do Cap Frio”, s.d., Wied s.n. [TO, lectotype of *H. anonimus*, designated by Fryxell (1976: 590) as “holotype”]. (DE MORAES; ROBBRECHT, 2013)

Con posterioridad a los sucesos del Imperial Marinheiro y el Caboclo Bernardo y en plena modernización, el 15 de noviembre de 1899 se inauguró el antiguo Faro del Río Doce, en la orilla norte de la barra, siendo trasladado en 1907 a la orilla sur (PORTUGUEZ, 2006, p.106). Este faro funcionaba a gas, como era costumbre de la época (Ilustração 66).

66. Ilustração. Antigo farol de Regência.



s/d. Antigo farol de Regência. s/d.
Disponível em <<http://www.regencia.org.br/farol.htm>> Acesso: 16 jun. 2017.

Posteriormente, en 1997 el antiguo faro fue desmontado y construido un faro de concreto con diseño “moderno”, su cúpula, por pedido de la comunidad, fue llevada a la plaza central próxima a la estatua del Caboclo Bernardo. El nuevo faro “Se localiza en la latitud 19° 39' 00" S y longitud 039° 49' 30" W. Posee luz: blanca con intermitencia de 6,0 segundos (Ilustração 67). La altura del Faro es de aproximadamente 38 metros y el rayo de luz puede alcanzar hasta 17 millas”. (ibíd., p.375)

67. Ilustração. Novo farol.



Novo farol. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017

En 1998 sería realizado el “tombamento” del farol. La Asociación de Moradores de Regência exigió que la cúpula del antiguo faro fuese conservada debido a su importancia histórica y cultural con la resolução nº5/1998 del Conselho Estadual de Cultura (Ilustração 68).

68. Ilustração. Cúpula antigo faro Regência.



Portuguez, Anderson Pereira. Cúpula del antiguo Faro del Río Doce e tienda de la marca Tamar.
 Fonte: PORTUGUEZ, Anderson Pereira. Geografía humana del bajo rio Doce.
 Clube de Autores, 2006.

En un estrato institucional es importante señalar la agencia sobre el paisaje de Regência del Proyecto Tamar-Ibama, concentrado en la conservación de los ecosistemas relacionados con la tortuga marina. Desde 1986 Tamar ha tenido importante agencia de prácticas relacionadas con la ecología y la conservación de Regência. Además de la consolidación de políticas estatales de eco-ciudadanía que ha permitido emprendimientos de ecoturismo, senderos ecológicos y la constante articulación con la Reserva Biológica Comboios, vecina a la villa de Regência, en la que desde la “década de 1970, se iniciaron los movimientos de salvaguarda” (Ibíd., p.291) que “Tiene como objetivo la preservación integral de la biota y demás atributos naturales existentes en sus límites, sin interferencia humana directa o modificaciones ambientales” (Ibíd., p.296).

LA Rebio – Reserva Biológica - de Comboios fue reglamentada por el Decreto Federal Nº. 9.022, del 25 de septiembre de 1984. Se encuentra localizada entre el nordeste del municipio de Aracruz y el sudeste del municipio de Linhares, en un área de 836,39 hectáreas. Su sede se localiza a 7 km de la villa de Regência, en instalaciones conjuntas con el Proyecto Tamar-Ibama, que desarrolla actividades de investigación y educación ambiental, buscando el restablecimiento del ciclo de vida de las

tortugas marinas en el litoral brasileño. La Reserva protege un importante bosque de vegetación litoral, que a veces se presenta como selva compacta, y otras solamente con extractos herbáceos, ricos en especies típicas de estos ecosistemas: cactus, bromelias y gramíneas. La fauna terrestre está compuesta básicamente por animales de pequeño porte: insectos, serpientes, lagartos, aves diversas y otros. En el ambiente marino, se destacan las tortugas marinas que desovan a lo largo de la playa, que también está protegida (ibíd., p.311).

4.3.1 Laboratório de cerâmica da UFES: professora Regina Rodrigues.

Muchas son las redes que pueden ser descritas al alcanzar el paisaje de Regência, entre ellas se hace importante resaltar las realizaciones de la profesora y ceramista Regina Rodrigues. Si bien su labor cerámica no recorre concretamente el paisaje de Regência en algunos momentos la profesora abordó indirectamente, desde una contigüidad, las materias primas provenientes de sus realidades ecológicas. Al estar interesada por la materia arcillosa, sus propiedades, colores, plásticas y poéticas y al desarrollar proyectos de extensión donde en colaboración con los participantes de sus clases seleccionaba materia arcillosa y limosa la profesora llegó a laborar con materia proveniente de Linhares, parte del gran ecosistema de la desembocadura del Rio Doce. Usando algunas tácticas que pueden ser consideradas de laboratoriales como son el continuo seguimiento y registro de todos sus procesos creativos y productivos tanto con la materia, como con el paisaje.

Como es descrito por Tatiana Campagnaro Martins en su disertación *UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA: processos e percursos na poética de Regina Rodrigues* la profesora Regina abordó algunas tácticas laboratoriales, con el registro atento de sus procesos y testeos en un cuaderno de seguimiento, que le permitieron alcanzar los paisajes distantes con los que articulaba sus proyectos (MARTINS, 2016, p.75). Además de haber usado en parte de su producción elementos propios de un laboratorio químico moderno: lámparas; tubos de ensayo e otros recipientes usados en los laboratorios de química. “Esses utensílios, desviados de sua função original, serviram para as primeiras experiências de contato entre cerâmica e vidro rígido (Ibid., p.119).”

69. Ilustração. Pruebas materiales arcillo-limosos laboratorio de cerámica de la UFES.



RODRIGUES, Maria Regina. Pruebas de arcillas y materiales de la región en la pared del laboratorio de cerámica de la UFES. Fuente: Fotografía Diego Contreras Novoa.

Como es el caso de la instalación de 1999, Prospecção, donde la ceramista, haciendo referencia al paisaje en sus recuerdos, que desde el MERAP se comprende como contextual, construye una instalación que rememora las ramas caídas de los árboles, instalación sustentada la inscripción de distintas arcillas de distintos territorios como Linhares distrito del cual Regência, haciendo continuación a una investigación que ella lleva a cabo desde en la cual estudia Materiais argilosos existentes na região da Grande Vitória (RODRIGUES, p.1995). Realizando inscripciones que, como el edafocomparador de los científicos de la amazonia descritos con Latour, permiten ampliar a un centro de cálculo el paisaje desde la periferia (Ilustrações 69 e 70). La relación con la memoria en la producción de Regina es mencionado por Campagnaro como una relación mental lo que la trae a la oposición moderna entre mente y cuerpo que se puede ver en la concepción del paisaje descrita por Javier Maderuelo: “El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (RASO, 2006, p. 17 *apud* MARTINS, 2016, p.75).

Las muestras de la profesora Regina y su relación con el laboratorio de cerámica de la UFES permiten establecer situaciones en las cuales, como señalado en la MERAP, la conectividad vincula la tecnología y el conocimiento con los eventos físicos biológicos para proponer desde el arte abordajes diversas al paisaje.

70. Ilustração. Pruebas materiales arcillo-limosos laboratorio de cerámica de la UFES.



RODRIGUES, Maria Regina. Pruebas de arcillas y limos de la región en la pared del laboratorio de cerámica de la UFES. Fonte: Fotografía Diego Contreras Novoa.

4.3.2 Museu Mineiro de Belo Horizonte.

71. Ilustração. Planta geográfica Bahia até ES. Séc. XVIII



s/d (Autoria desconhecida), Planta geográfica do continente que corre da Bahia de Todos os Santos até a Capitania do Espírito Santo e da Costa do Mar até o Rio São Francisco. Séc. XVIII. Cópia fotográfica Séc. XX. Acervo do Arquivo Público Mineiro – Belo Horizonte.

Otra institución que también aborda Regência desde la contigüidad es el Museu Mineiro de Belo Horizonte que con en su exposición Desafio Cartográfico do Novo: Cartografar, pintar e desenhar Minas Gerais expuso mapas históricos en los cuales

la desembocadura del Rio Doce era articulada en una realidad contextual que abarcaba, en términos de Foucault, transición de tropos pre-modernos a modernos. Presentando mapas que abordaron el paisaje de Regência en los siglos XVIII y XIX la exposición, curada por Junia Ferreira Furtado de la Universidade Federal de Minas Gerais, describe inscripciones de la transición de una episteme clásica a una episteme moderna (Ilustrações 71 e 72).

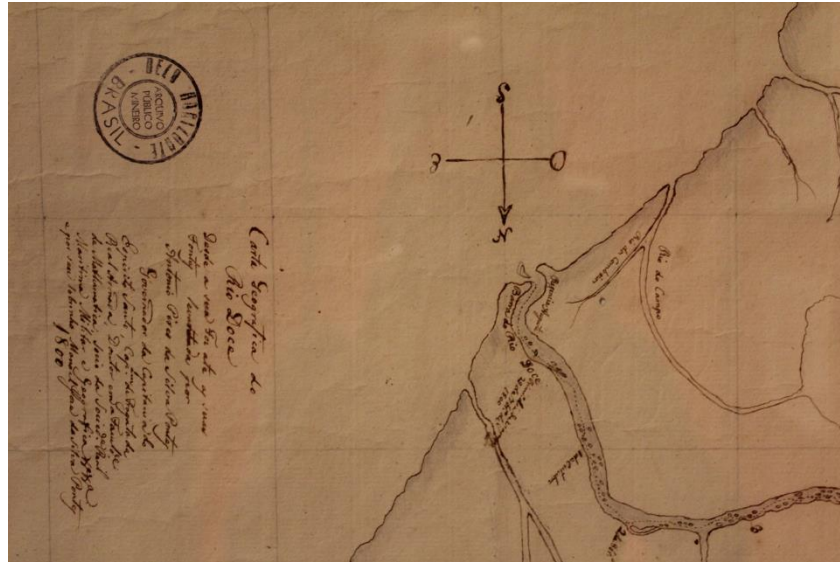
72. Ilustração. Ilustração. Carta geográfica. Séc. XVIII



s/d (Autoria desconhecida). Carta geográfica que compreende toda a comarca do Rio das Mortes, Vila Rica e parte da Cidade de Mariana. séc. XVIII. Impressão sobre papel. Cópia do original feita por Mesquita, de F. 1934. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro.

De ese modo los mapas que de Regência abordados en la exposición la inscriben en su paso a la narrativa moderna. De una representación clásica que resolvía la imagen del mundo desde una triada signo, significante y representación a un abordaje de la imagen del mundo por medio de la significación moderna. Los mapas acá inscritos describen un paisaje en el que son claramente perceptibles los procesos colonizadores, tanto así que la curaduría misma lo apunta en uno de sus carteles informativos donde se habla de la marcación como táctica de descripción de los cursos hídricos y los caminos en un sentido de redes de entradas, como es el caso de las entradas reales (Ilustração 74).

73. Ilustração. Carta geográfica do Rio Doce. 1800.



s/d (Autoria desconhecida). Carta geográfica do Rio Doce. 1800. Manuscrito de tinta ferrogálica sobre papel. Acervo do Arquivo Público Mineiro – Belo Horizonte.

Los mapas presentados en la exposición transitan por ámbitos discursivos diversos. Como se ha señalado en el primer capítulo con Rosalind Krauss y Walter Benjamin la traducción de estos mapas por herramientas fotomecánicas les traslada a otros campos discursivos, donde desde un dibujo o una acuarela que pasa por la labor directa de una persona posteriormente pasan a ser mediados, en los dispositivos institucionales, por la fotografía y o las impresiones: por la reproducción técnica.

En otro de los mapas, la Carta Cartográfica del Rio Doce de 1800, también es posible describir en su materialidad el uso de tintas que articulan la explotación mineral y lo biológica en el uso de tintas basadas en taninos de hierro que requerían tanto de la explotación minera de hierro como el conocimiento de los taninos de los árboles (Ilustração 73). Explotación que en el siglo XX es tan importante en el Espírito Santo que se convierte en una realidad contextual relacionada directamente con la realidad ecológica de importantes fuentes de hierro en la región, clave en el desarrollo de la Samarco Mineração S.A. y la agencia del desastre sobre el Rio Doce.

74. Ilustração. Caminho de Rio de Janeiro para Vila Rica.



s/d (Autoria desconhecida). Caminho de Rio de Janeiro para Vila Rica. Séc. XVIII. Manuscrito de aquarela sobre papel. Acervo do Arquivo Público Mineiro – Belo Horizonte.

4.3.3 Arquivo Público do Estado do Espírito Santo

Durante el estudio de las distintas articulaciones que se han realizado en Regência de nuevo se destacan las que se proponen en esa temporalidad que en Foucault entiende como preclásica y que se entiende hasta el siglo XVII donde para el escritor francés inicia la época clásica (Foucault, 1968, p.7).

En el Archivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES) fue presentada a inicios del 2018 la exposición Mapas do Espírito Santo Colonial en la que se presentaba la investigación del historiador capixaba Flavio Paiva Reis dando muestra de mapas antiguos del Estado realizados entre 1590 y 1670.

Flavio Paiva Reis ha seguido durante su pesquisa con constante interés las inscripciones que se han hecho del paisaje de *Espírito Santo* y gracias a este es posible también hacer un seguimiento de las referencias que en el devenir del tiempo se han hecho del Rio Doce.

En su trabajo de doctorado *As Representações Cartográficas da Capitania do Espírito Santo no Século XVII* Paiva menciona que una diversa serie de factores influyeron en las articulaciones y referencias, las inscripciones cartográficas, de lo que en el siglo XVII se entendía como Capitania do Espírito Santo (Ilustrações 75, 76 e 77). Dichas inscripciones son entendidas, tanto en la época que Reis describe, como por Reis mismo, como representaciones, claro está, dentro del campo discursivo de la cartografía (REIS, 2017, p.215).

Durante la mayor parte del siglo XVI no existió ninguna inscripción de las realidades del paisaje de Espírito Santo. Apenas después de 1590 que comenzó a cartografiarse la región debido a la necesidad de la União Ibérica de controlar el imperio ultramarino portugués (Ibídem.). Ampliando a cartografía de la región después del siglo XVI las inscripciones articularían con más regularidad el Rio Doce que ya se encontraba como importante ruta de transporte fluvial. Reis que usa una metáfora paisajista para describir la labor de mapeo llevada posteriormente: “preencher essa lacuna de nossa História” (REIS, 2018).

Otro aspecto crucial para las inscripciones del paisaje del Rio Doce fue el hecho de que limitaba as capitanías de Porto Seguro y de Espírito Santo (Ibíd., 5): “(...) os sertanistas que partiam de Porto Seguro a mando do governo geral eram comumente obrigados a utilizar o rio Doce (...)”. (Ibid., p.44). Aspecto que es claramente observable en la exposición de Reis cuando este articula tres mapas que aparecen en tres copias diferentes del libro *Razão do Estado do Brasil* realizado por Diogo do Campos Moreno por un pedido del Governador Geral ilustrados por el portugués, João Teixeira Albernaz. Si bien los mapas son de 1616, 1626 y 1627 sus cambios no son significativos, sirviendo de antecedentes para producciones posteriores.

75. Ilustração. Demonstração da Capitania do Spirito Santo.



REIS, Fabio Paiva. Demonstração da Capitania do Spirito Santo. 2018 Fonte:Mapas do Espírito Santo Colonial. Exposição. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). 2018.

Como una especie de móvil inmutable el territorio conserva sus características cambiando solo las técnicas de inscripción. En este caso la diferencia que la técnica establece en los campos discursivos, como se ha visto en los textos de Rosalind Krauss, es mínima. Los tres mapas en las descripciones que se encuentran en estos llaman la atención por la existencia de esmeraldas, pau-brasil (Del cual el país lleva su nombre e importante fuente maderable durante toda la colonización) y tierras sin colonizar. De este modo los mapas buscan atraer a los posibles colonizadores que los observan, funcionando a la vez como transporte de conocimiento y de discurso.

76. Ilustração. Mapa 1627.

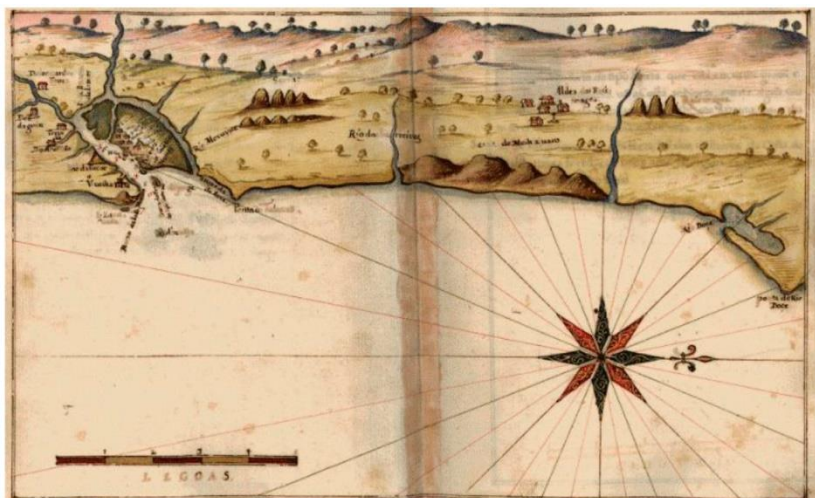


s/d. Geographica demõstração da Capitania do Espirito Santo até a ponta da Barra do rio doce no qual parte cõ Porto Seguro..., de ca. 1627. [Escala ca 1:420 000]. Fonte: REIS, Fabio Paiva. As representações cartográficas da Capitania do Espirito Santo no século XVII. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais. 2017.

En 1642, comenta Reis, João Teixeira Albernaz hace una articulación del Rio Doce al describirlo como “fertil, e de bõns ares. tem alguuns engenhos de asucar e matos de Pao brasil” para posteriormente en otro mapa describirlo como lugar “he Terra despouoada e sem proueito. Só tem algum Pao brasil” dejando claro el interés agroeconómico que caracterizaría la colonia hasta el inicio del interés por la minería (REIS, 2017, p.53).

Para Gabriel Soares de Sousa, entre o rio Doce e o suposto rio do Espirito Santo, não há coisa alguma. Há apenas possibilidades de engenhos, de alimentos, de rios navegáveis. Não é à toa que Luís Teixeira inicia seu mapa no rio das Barreiras (provavelmente hoje o rio Jacaraípe, que se forma por diversos afluentes que descem da serra do Mestre Álvaro). Esse é o primeiro topônimo citado por Soares de Sousa ao norte da Ponta de Tubarão, nas proximidades das vilas. (Ibid., p.73)

77. Ilustração. Mapa Rio Doce 1642.



João Teixeira Albernaz. [entre o Morro do Moreno e rio Doce], de 1642. [Escala ca 1:280 000]. Fonte: REIS, Fabio Paiva. As representações cartográficas da Capitania do Espírito Santo no século XVII. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais. 2017.

Otro asunto que permite observar la forma en que era articulada la imagen del mundo son las narraciones de los imaginarios que se tenían y se proponían sobre el paisaje. El más común en la colonia era el de un lugar lleno de tesoros y en el Rio Doce no era la excepción. Así Reis describe cómo en los mapas más antiguos de Albernaz se identifica una laguna al noreste que se encontraba próxima a una legendaria sierra llamada como Serra das Esmeraldas y que era como referenciada próxima a la naciente del Rio, a más de 800 kilómetros de Regência. Estas eran relacionadas con la leyenda portuguesa de “Eupana, lagoa fonte de metais e pedras preciosas, encontram assim uma representação nos mapas portugueses” (REIS, 2017, p.118).

De este modo se puede observar en la exposición de la APEES como son articuladas las redes de inscripciones para construir el devenir histórico de los mapas que abordan la región. Reis articula inscripciones de temporalidades y procedencias para concretar los móviles inmutables que permitieron a los cartógrafos tener un dominio sobre el territorio (Ilustrações 78 e 79).

Además se observa la atenta descripción que Flavio Paiva Reis hace de las transformaciones que los topónimos (nombres de los lugares) han tenido en los diferentes mapas e inscripciones dando un poco de mutabilidad también a aquellos móviles inmutables. Donde para los Elementos Comparativos: Rio Doce y Ponta do Rio Doce de Origen Português se tiene en 1640: Rio doçe Ponta, do Rio Doçe y en

1670: Rio doce, Ponta do Rio doce; De Origen Holandês, 1680, se tiene: Rio Doce y Punto de Rio Doce.

78. Ilustração. Evolução da área mapeada.



REIS, Fabio Paiva. Evolução da área mapeada. 2018. Fonte: Mapas do Espírito Santo Colonial. Exposição. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). 2018.

Otro aspecto crucial para la comprensión de la realidad contextual del paisaje del Rio Doce durante la colonización es la descripción que hacer Reis de las diferentes comunidades nativas que habitaban las inmediaciones del rio.

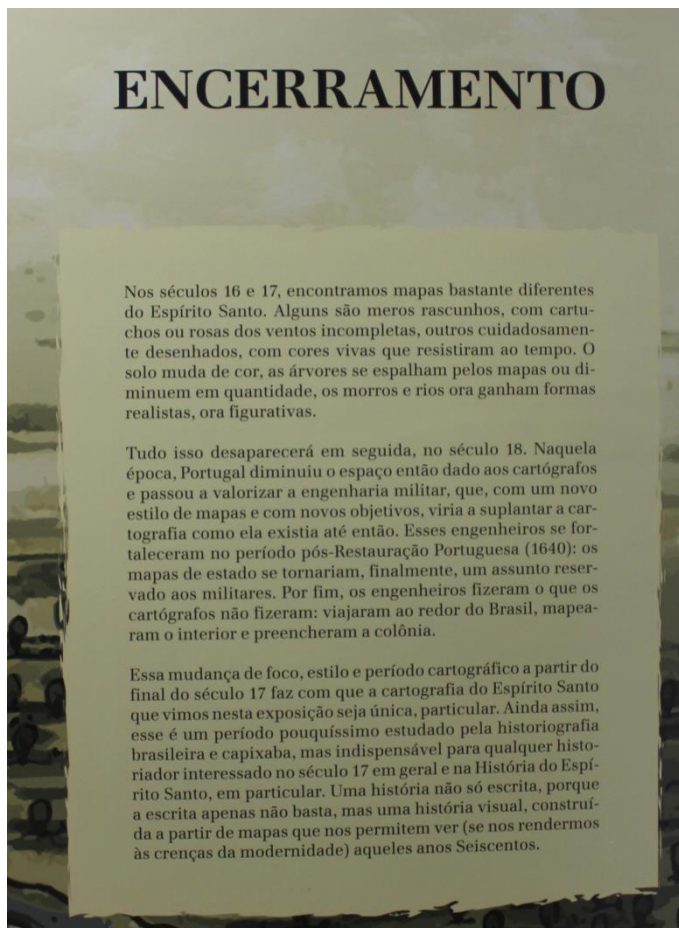
(...) a região do Espírito Santo era habitada por tupiniquins, quando os portugueses chegaram. Ao norte, próximo ao rio Doce, viviam os aimorés. Ao sul, os tamoios viviam no Rio de Janeiro, próximos à divisa com esta capitania, e para cá vieram os temiminós, fugindo dos tamoios, e passaram a ocupar regiões no sul e próximas as vilas de Vitória e do Espírito Santo.

E essa presença indígena não está apenas nos mapas, mas esteve de forma muito clara entre os religiosos e os colonos do século XVII (...). (REIS, 2017, p.213)

Por último cabría señalar la posición crítica de “rendición” por Reis a las creencias de la modernidad para abarcar desde los mapas aspectos del devenir de los tiempos

coloniales para desarrollar: “Uma história não só escrita, porque a escrita apenas não basta, mas uma história visual” (REIS, 2017, p.221).

79. Ilustração. Encerramento Exposição APEES



REIS, Fabio Paiva. Encerramento. 2018. Fonte: Mapas do Espírito Santo Colonial. Exposição. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). 2018.

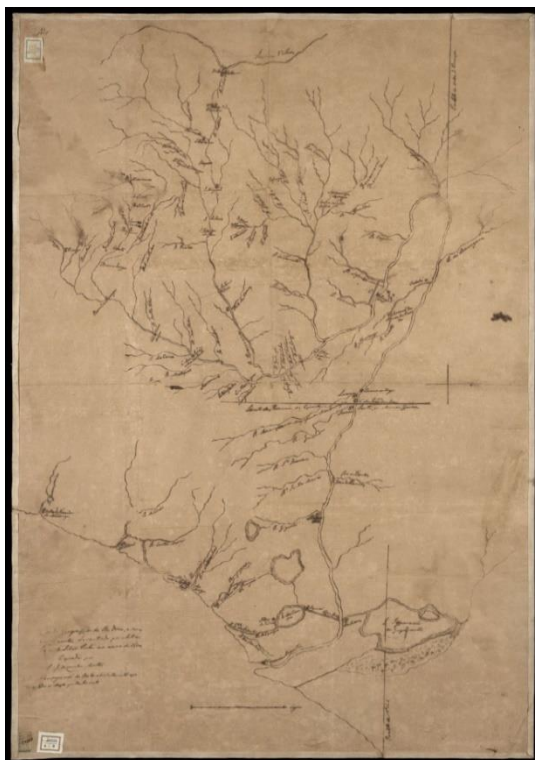
Con anterioridad a dicha exposición desde el Landart-Lab se venían siguiendo las articulaciones del paisaje en Regência encontradas en el APEES. Varios mapas son articulados de esta manera en la presente investigación. Si bien se los describirá en cuanto colectivo es necesario en algunos casos detenerse y observar las particularidades en las inscripciones.

Como se vio anteriormente, los impedimentos tanto políticos como los generados por el Imperio portugués y la resistencia de los Botocudos, como las condiciones ambientales, para navegar y asentarse en el Rio Doce afectaron la cantidad de las inscripciones encontradas del Rio Doce antes del siglo XIX. En el Arquivo Público do

Estado do Espírito Santo esto se hace visible al encontrar que la mayoría de inscripciones del paisaje de Regência (Mapas, fotografías, dibujos o grabados) son posteriores a 1800. También fue posible observar en estas articulaciones del paisaje de Regência y de sus realidades contextuales y ecológicas, la manera en la que la técnica fotográfica modificó el modo articular el paisaje.

De las inscripciones fornecidas por el APEES que articulan Regência en el contexto mencionado de transición y apertura del río por parte de la corona portuguesa más tempranamente, 1800, es un mapa de los afluentes del Rio Doce (Ilustração 80). Fue el Gobernador Dr. Antônio Pires de Silva Pontes quien impulsó este tipo de modernizaciones incentivando también la exploración del Rio Doce, su navegación y la creación de una Compañía Pedestre cuya labor era tener hombres entrenados para el combate a los Botocudos (PORTUGUEZ, 2006, p.86). Este mapa se Además del amplio conocimiento que se tenía de la red hídrica de la región aun con la presión de las comunidades indígenas que se resistían, se puede observar también el uso de taninos ferro-gálicos.

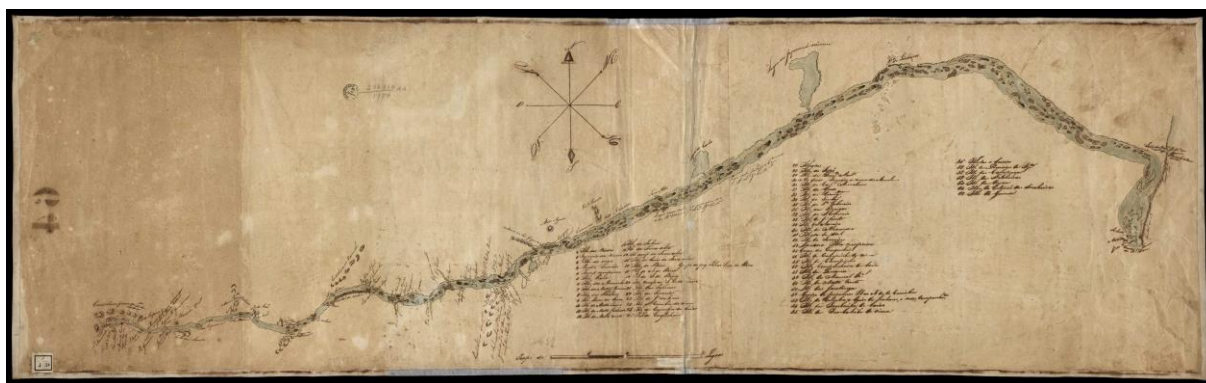
80. Ilustração. Carta geográfica 1800.



PONTES, Antonio Pires da Silva. Carta geográfica do Rio Doce, e seus confluente. [S.l.: s.n.], 1800.
1 mapa ms, desenho a tinta ferrogálica, 74 x 51,8. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart543214.htm>. Acesso em: 3 jun. 2016.

Otra de las articulaciones que referencia al Rio Doce encontradas en el APEES es un mapa del siglo XIX en el que son descritas las diferentes islas y bancos de arena que por los que se puede topar un navegante que hasta llegar al Estado de Minas Gerais en el “Baixo Guandu” (Ilustração 81).. Este mapa hace una enumeración de los lugares de importancia como también señala algunas de las lagunas que alimentan el Rio Doce. Realizado con tinta ferrogálica su técnica también articula en sí fuentes botánicas y minerales como las mencionadas en los mapas de la exposición del Museu Mineiro.

81. Ilustração. Mapa Rio Doce séc. XIX.



[MAPA do rio Doce]. [S.l.: s.n.], [18--]. 1 mapa ms, aquarelado, desenho a tinta ferrogálica, 37,5 x 123,5. Disponível em:
 <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart206310/cart206310.jpg>.
 Acesso em: 3 jun. 2016.

Continuando con el seguimiento del archivo de las articulaciones de Regência y el Rio Doce en el APEES se encontró una de las inscripciones que más llama la atención por su cantidad de pasos, vueltas y transformaciones por diferentes campos y ámbitos discursivos y prácticos: El paseo por barco por el Rio Doce.

El pintor, dibujante y grabador holandés Hendrik van der Burgh basándose en el dibujo de Maximilian zu Wied-Neuwied unos treinta años después, 1846, y puede que con influencia de los textos del historiador, viajante, escritor y especialista en Historia de Brasil Denis Ferdinand realiza su versión de paseo por barco del Rio Doce (Ilustração 82).

Si bien en el catálogo de la Coleção Abelardo Rodrigues de Papel del Museo de Arte Contemporânea de Pernambuco este grabado aparece colorido desde 1836 en el Arquivo distrital aparece su dibujo a lápiz por van der Burgh datado posteriormente, en 1846. El libro en el que fue publicado por Denis Ferdinand, *Le Brésil*, de la famosa *L'Univers Pittoresque* data de 1937 (Ilustração 83).

82. Ilustração. Paseio de barco no Rio Doce. 1838.



VAN DER BURCH, Hendrick; CHOLLET. Paseio de barco no Rio Doce. 1838. Gravura em metal. Fotografia: Aurélio Velho. Fonte: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. Projeto cultural Acervo Educativo: Coleção de Abelardo Rodrigues de Papel do MAC-PE. Pernambuco: Projeto Acervo Educativo, 2015.

Las idas y vueltas que esta imagen tiene por diferentes ámbitos discursivos se relaciona, como se ha visto en los análisis del lenguaje en Wittgenstein, con sus usos: De la labor meramente descriptiva de Maximiliano a el dibujo estetizado de Van Der Burch para su posterior paso a las técnicas de reproducción e impresión por Chollet para los libros de Ferdinand (Ilustração 84).

En el APEES y su acervo digital se encuentran dos de las inscripciones: el dibujo de Van Der Burch hecho a lápiz y el grabado, ahora sin colores, que fue utilizado en el libro de Ferdinand.

83. Ilustração. Desenho Navigation sur le Rio-Doce. 1846.



DENIS, Ferdinand. Navigation sur le Rio-Doce. Paris, França: Firmin Didot frères et Cie, 1846. 1 desenho, pb, 13,2 x 21,3. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon96649/icon96649_21.jpg. Acesso em: 3 jun. 2016.

La imagen de Chollet pasa a ser parte de las técnicas impresas sin ningún cambio significativo respecto al dibujo de Chollet. Respecto al dibujo de Maximilian los cambios que las inscripciones posteriores presentan son significativos: Aunque aún se encuentran los hombres servirles ahora el hombre del arma deja su papel pasivo para tomar un papel activo en la situación. Los hombres blancos ahora evidencian una claro tedio por la situación.

84. Ilustração. Gravura Navigation sur le Rio-doce. 1846.



CHOLLET. Navigation sur le Rio-doce = Schiffahrt auf dem Rio-doce. Paris, França: Firmin Didot frères et Cie, 1846. 1 grav, pb, 21 x 12,8. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon395098/icon395098_230.jpg. Acesso em: 3 jun. 2016.

Cabe mencionar que en el libro de Ferdinand se hacen varias menciones al Rio Doce pero en el capítulo en el que se describen las formas de la costa oriental llama la atención su descripción de las posibilidades de explotación maderera, frenada por la resistencia de los indios Botocudos, que como el escritor prevé con el paso de los años serian diezmados por el ingreso de las compañías transnacionales, como se verá más adelante, impactando gravemente la realidad ecológica:

(...) territorio, adecuado para el cultivo de azúcar, café, algodón e incluso añil, que ya se ha mencionado; los volúmenes de sus selvas vírgenes, que brindan tan hermosa madera para la ebanistería, todo puede hacer que él prefiera una prosperidad que ignora de nuevo, y eso probablemente se manifestará cuando la compañía Anglo-brasilera, que se formó para la explotación de las orillas del Rio-Doce, en su límite septentrional, haya extendido su trabajo durante mucho tiempo. Lo que tiene detenido el progreso de la agricultura en diferentes puntos es el terror de Botocudos: esta razón de miedo, como veremos pronto, disminuye todos los días, y debe detenerse pronto por completo⁵⁵. (DENIS, 1837, p.203)

El Gobierno Imperial concentrado en establecer y cuidar las fronteras con otros países y colonias con las cuales disputaba el territorio (Como es el caso de Paraguay con el que estuvo en guerra durante la época) hasta mediados del siglo XIX no tuvo mucho interés de producir mapas de las provincias que le pertenecían copiando documentos producidos en anteriormente (COSTA, 2011, p.8). Esto se acabaría con el desarrollo de los Atlas Regionales como el agenciado por el Deputado Geral y Senador do Imperio Cândido Mendez de Almeida. Con varios mapas administrativos del Imperio se posibilita la “historicización” de estas, su ingreso a los campos discursivos de la historia como es señalado por la historiadora y socióloga Maria Eliza Linhares Borges, donde también se inscribe su relación con el Imperio y las instituciones académicas de la época: Atlas do Imperio do Brazil comprehendendo as respectivas divisões administrativas, ecclesiasticas, eleitoraes e judicarias: dedicado a Sua Magestade o Imperador o Senhor D. Pedro II, destinado

⁵⁵ Tradução própria. Son territoire, propre à la culture du sucre, du café, du coton, et même de l'indigo, dont on s'est beaucoup occupé jadis; ses vastes forêts vierges, qui fournissent de si beaux bois de charpente et d'ébénisterie, tout peut lui faire présager une prospérité qu'elle ignore encore, et qui se manifesterá probablement lorsque la compagnie anglobrasilienne, qui s'est formée pour l'exploitation des rives du Rio-Doce, as limite septentrionale, aura étendu ses travaux. Pendant longtemps, ce qui a arrêté les progrès de l'agriculture sur différents points, c'est la terreur des Botocoudos : ce motif de crainte, comme on le verra bientôt, diminue tous les jours, et doit bientôt cesser complètement.

à instrução publica do Imperio, com especialidade á dos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II. (BORGES, 2006, p.383). Esto es observable en una de las inscripciones fornecida por el APEES en la cual se muestra una copia posterior al Atlas de Mendez de Almeida (Ilustração 85).

85. ilustração. Provincia do Espírito Santo. 1873.



SILVARES, José Ribeiro da Fonseca. Provincia do Espírito Santo: projecto de nova divisão do Império pelo deputado Cruz Machado e mandado litographar pelo Illmo. Exmo. Snr. Conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira, Ministro do Imperio desenhado por / José Ribeiro da Fonseca Silvares, 1873. Rio de Janeiro, RJ: Archivo Militar, 1874. 1 mapa, col., 43,5 x 33,5cm em f. 49,5 x 39,3. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart529806/cart529806.jpg>. Acesso em: 3 jun. 2016.

Con la llegada de la técnica fotográfica también se transforma la forma en la que es articulado el paisaje. Aunque la princesa Teresa da Baviera hace uso de la técnica fotográfica sólo en una fotografía aparece el Rio Doce, sólo hace parte del fondo de una captura del campamento de Teresa y su compañía.

86. Ilustração. Provs. do Espírito Santo, Rio Doce margem sul. 1882.



AYRES, Joaquim. Provs. do Espírito Santo, Rio Doce: O interprete refugiando-se para a margem sul. Espírito Santo: [s.n.], [1882?]. 1 foto, papel albuminado, p&b, oval 21,7 x 27,6 cm em cartão suporte: 32,7 x 48,8 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon611500/icon611500.jpg>. Acesso em: 3 jun. 2016.

El fotógrafo Joaquim Ayres, por otro lado, capturó a finales del siglo XIX dos imágenes del Rio Doce. En estas se presenta el Rio en su margen sur. Aunque la fotografía no es muy avanzada y no hay ningún modelo naturalista o modernista además de la técnica misma permite dar prever el alcance que dicha técnica tendría en el paisaje en los años posteriores (Ilustrações 86 e 87).

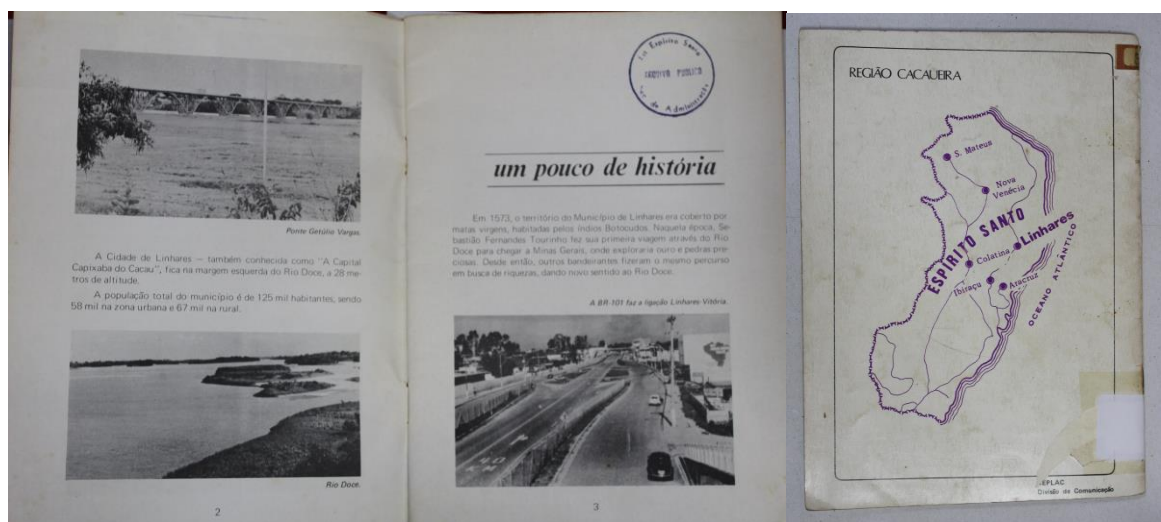
87. Ilustração. 74. Ilustração. Provs. do Espírito Santo, Rio Doce caza margem sul. 1882.



AYRES, Joaquim. Provs. do Espírito Santo, Rio Doce: Caza à margem sul onde se refugia o Director. Espírito Santo: [s.n.], [1882?]. 1 foto, papel albuminado, p&b, 22 x 27,2 cm em cartão suporte: 32,7 x 48,7. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon841500/icon841500.jpg>. Acesso em: 3 jun. 2016.

Por último se quiere destacar la influencia que estas políticas de colonización de tierras, exterminio de la resistencia indígena y modernización del siglo XIX lograron agenciar en el paisaje de Regência y sus articulaciones del siglo XX. Para ello basta con seleccionar uno de los folletos hallados en el APEES que hace parte de las políticas de Estado de la época por impulsar el monocultivo de cacao en la región (Ilustração 88). La Comissão Executiva do Plano de Recuperação da Lavoura Cacaueira órgano vinculado al Ministerio da Agricultura desde finales de la década de 1950 impulsa el cultivo del cacao en distintas regiones distribuyendo ejemplares de libros a municipios focalizados (CEPLAC, 2016). En el folleto dedicado a Linhares, municipio del cual Regência es parte, se presentan diferentes fotografías y propagandas sobre la importancia del cultivo y el impuso del cacao (CEPLAC, 1981).

88. Ilustração. CEPLAC. Fotografias do Rio Doce e Região Cacaueira. 1981.



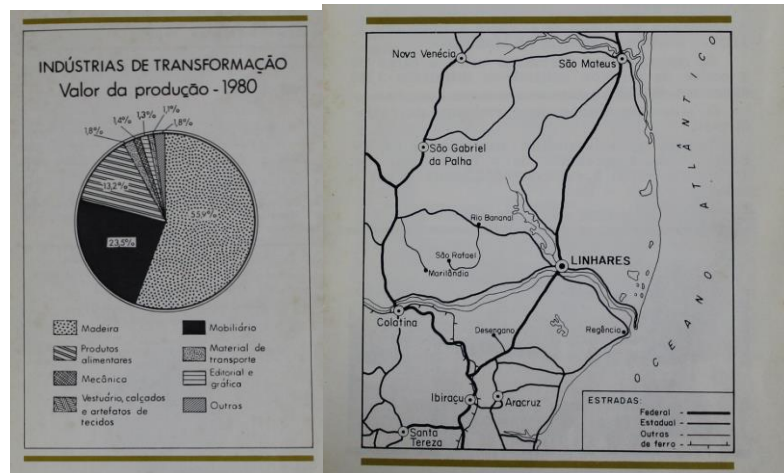
CEPLAC. Fotografias do Rio Doce e Região Cacaueira. Fonte: CEPLAC. Linhares. Cidades do Cacao – 25. Divisão de Comunicação. 1981. p.2-3 e contra capa.

Además de la modernización visible en el territorio y el paisaje a través de las fotografías en la contracapa del folleto se presenta un mapa que permite observar las formas en las que dichas modernizaciones son llevadas a cabo sobre los territorios y sus paisajes. Al presentar al territorio entero de Espírito Santo como una región “cacaueira” el mapa totaliza su diversidad en un monocultivo y emplaza en términos de Heidegger, la técnica agrícola, naturalizándola.

Cabe mencionar dos últimas articulaciones observadas en el APEES relacionada con lo anteriormente descrito. Estas articulaciones aparecen en la Coleção de

Monografias Municipais realizada por el Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). En ellas se encuentra un gráfico que describe la industria de la región en la década de 1980 y un mapa del sistema de transportes. Acá se presentan como un conjunto y se enfatiza en la generalización tanto de las inscripciones cartográficas como del monocultivo y la tala en la región (Ilustração 89). Estas inscripciones articulan generalizaciones de carácter científico que contaminan tanto las realidades contextuales como las realidades ecológicas del paisaje.

89. Ilustração. Articulações da paisagem modernizada. 1984.



Articulações da paisagem modernizada. IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Coleção de Monografias Municipais. Nova série. Linhares. n. 146. 1984.

4.3.4 Desastre no Vale do Rio Doce.

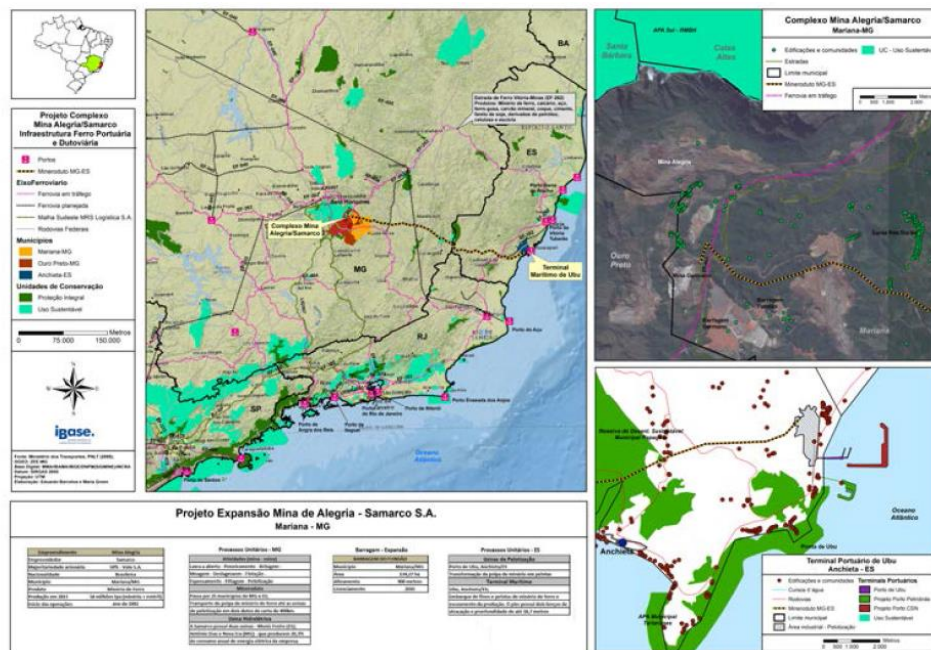
O dia 5 de novembro será para sempre marcado como um dia de tristeza, indignação e dor. Em 2015 rompeu-se a barragem do Fundão, de propriedade das empresas Samarco / Vale / BHP Billiton. 19 mortos. Dois distritos de Mariana, Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo, destruídos. Milhares de hectares de áreas de plantio e de uso para outras atividades produtivas impactados, possivelmente, de modo irreversível. Milhares de agricultores, comerciantes e pescadores sem trabalho. Mais de um milhão de pessoas atingidas. Diversas cidades em Minas Gerais e Espírito Santo sem abastecimento de água potável por semanas. Todo o Rio Doce destruído. A foz do Rio Doce, berço de diversas espécies, com o ecossistema completamente comprometido. É realmente possível sabermos com precisão todos os impactos, de longo prazo, que o rompimento ainda vai causar? É factível imaginar que se tem todo o inventário dos estragos? É possível calcular a dor de quem perdeu alguém, de quem perdeu o seu meio de sobrevivência e trabalho, de quem perdeu o seu lugar de relação afetiva e histórica? É correto dizer que a tragédia acabou? (MILANEZ; LOSEKANN, 2016, p.23)

Para poder describir ampliamente las articulaciones e inscripciones que de las realidades contextuales y ecológicas de Regência se han realizado se hace necesario ampliar la descripción del desastre ecológico y las articulaciones que del paisaje se hacen en ésta. Asimismo se aprovechará para hacer un recuento de la metodología llevada a cabo en la presente disertación.

En el libro Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre destruição, organizado por la profesora Cristiana Losekann de la UFES y el profesor Bruno Minalez de la Universidade Federal Juiz de Fora de Minas Gerais, se menciona desde la introducción que este acontecimiento es considerado el mayor desastre que envuelve “barragens de rejeito de mineração do mundo, considerando os registros iniciados em 1915” (MILANEZ; LOSEKANN, 2016, p.11). La represa (barragem) era responsabilidad de la Samarco Mineração S.A. una joint-venture entre la empresa brasileira Vale S.A. y la anglo-australiana BHP Billiton. La extensión y alcance de la empresa es más perceptible cuando se observa un mapa presentado en el mencionado libro que describe el complejo industrial en el cual la vecindad y la contigüidad de las diferentes realidades ecológicas allí presentadas es conectada y disminuida la magnitud del emprendimiento (Ilustração 90). Magnitud

que presenta a su vez los inmensos ámbitos geopolíticos y biopolíticos en los que se desplazan ese tipo de emprendimientos modernizadores.

90. Ilustração. Complexo Mínero-Industrial da Samarco.



IBASE. Complexo Mínero-Industrial da Samarco. 2013. Fonte: MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre a destruição. Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016. p.48.

Por otro lado hecho de que se lo considere como crimen ambiental, o como acá se menciona crimen-catástrofe, y no sólo como desastre se debe al reconocimiento por parte de las instancias investigadoras, tanto la Polícia Civil de Minas Gerais y la Polícia Federal, del conocimiento y la responsabilidad de la empresa y de sus funcionarios de fallas en la represa lo que la tipificaría, si no intencionada, como una acción negligente y bien sabida (Ibíd., p.12). Algunas investigaciones le dan un sentido de narrativa al tratar el crimen-catástrofe como tragedia, familiarizándose con una concepción de la imagen-del-mundo como un gran teatro. Si bien se lo considera válido en el sentido de que permite articular los afectos y las subjetividades de las víctimas del drama causado por dicho acontecimiento, desde la perspectiva acá abordada se preferirán usos más próximos a una perspectiva ecológica.

En el libro se menciona que existen varios antecedentes en los eventos económicos y regulatorios que pueden ser relacionados con la ruptura de la represa: Si bien la extracción minera se realiza en Brasil desde hace más de 300 años es importante señalar que en la primera década del siglo XXI esta tuvo un crecimiento, un “boom” del 550%, significando un crecimiento del 156% del Producto Interno Bruto de Brasil (Ibíd., p.24). Otro antecedente mencionando es el impulso de políticas económicas brasileras basadas en la reprimarización de la economía con fuertes inversiones en los bienes primarios, más que en los beneficiados e industrializados, teniendo como fomentador el Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social a proyectos petroleros, mineros, hidroeléctricos, ferroviarios y portuarios (Ibíd. P.25.). Lo que permite describir, tanto desde un punto de vista económico como comercial, a Brasil como un país “minerador e minerado” (Ibíd. P.27).

Porém, mesmo alterando a lógica dos parceiros comerciais principais, não se alterou a mentalidade lógica colonialista da divisão internacional do trabalho, tendo em vista que a principal fonte de arrecadação de divisas para o Estado brasileiro foi baseada na exportação de commodities advindas da mineração e agronegócio (Ibíd. P.25.).

Otro aspecto importante es la reacción del Estado Brasilerero al crimen-catástrofe para con la industria minera dando a entender que aún después del desastre este tipo de emprendimiento minero es necesario al punto de hacerse inevitable, lo que olvida el amplio margen de afectación de estos emprendimientos. Siendo que aunque la represa se encuentra ubicada a más de 700 kilómetros de Regência, en Fundão, los pescadores de la desembocadura del Rio aún no puede pescar en este (Ibíd., p.29.), (Ilustração. 91). Como es posible ver en uno de los mapas presentados en el libro, esta clase de afectación se ve relacionada con el crecimiento de la envergadura de los proyectos mineros que:

(...) é um reflexo das tecnologias modernas de mineração, que permitem a implantação de megaminas, construídas para extrair minérios a partir de reservas caracterizadas por concentrações cada vez menores de minérios. À medida que a qualidade dos minérios diminui, aumenta a quantidade de rejeitos e conseqüentemente, o tamanho das barragens (Ibíd., 41).

Como se ha visto en los textos de Bruno Latour el secuestro y la dominación que por parte de la ciencia se ha hecho a los ámbitos políticos facilitan crear el mito del progreso en el cual las grandes industrias mineras crecen ampliamente (LATOURE, 2001, p.238). Bruno Latour usando como referencia la contaminación de la capa de ozono describe el modelo en el que para hablar de técnica y política se crea una distinción entre la esfera social y la material, asegurándoles en ámbitos separados, para que el mito del progreso de la narrativa moderna, su impulso modernizador y su base colonialista continúen:

Sóíamos burlarnos de los pueblos primitivos que imaginaban que un desorden en la sociedad una contaminación podía suponer una amenaza para el orden natural. Ya no nos réimos de tan buena gana, pues nos abstenemos de utilizar aerosoles por temor a que el cielo caiga sobre nuestras cabezas. Al igual que los «primitivos», tememos la polución causada por nuestra negligencia, y esto significa, evidentemente, que ni nosotros ni ellos hemos sido nunca primitivos. (LATOURE, 2001, p.242)

91. Ilustração. O Rastro da Destruição.



BARCELOS, O Rastro da Destruição. O Caminho da Lama... na Bacia do Rio Doce. 2015. Fonte: MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre a destruição. Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016. p.72.

Los dos mapas anteriormente presentados proponen un ámbito discursivo en el que la urgencia que se tiene de articular “concretamente” o “claramente” las realidades ecológicas y contextuales no posibilitan a los que articulan esta clase de mapas dar un carácter creativo más allá que el la literalidad.

De ese modo, siguiendo el razonamiento abductivo que se ha querido establecer aquí, la urgencia de hablar “concretamente” o “claramente” del paisaje contaminado permite dar sentido al a veces criticable énfasis en lo “concreto” de la presente disertación, donde no se han usado metodologías interpretativas, de análisis de contenido o subjetivas: Pues es a partir de esa “concrecencia”, como la que proponen la Fuente de Marcel Duchamp, el mapamundi de Fred Wilson, la barca naufragada de Mark Dion, los mapas de Ursula Biemann y Paulo Tavares o los mosaicos de Rikke Luther, que se puede establecer una criticidad acorde a la urgencia de lo tratado. Cuando se quiere relacionar la modernización, el colonialismo y las imágenes del mundo agenciadas por estas narrativas y tácticas sobre el paisaje no se quiere que por ser una investigación desde las artes pueda ser considerada de un sinsentido o de un disparate y esto más aun con la importancia del tema abordado. Lo que se desea es articular proposiciones que creen posturas, caminos y abordajes amplios para fortalecer prácticas críticas a la modernización y al colonialismo que esconde. El mismo Wittgenstein presenta esa necesidad de convencer con “claridad” en su texto Sobre la certeza:

A frase «não posso estar enganado» e certamente usada na pratica. Mas podemos questionar se se deve tomar num sentido perfeitamente rigoroso ou se é uma espécie de exagero que talvez só se use para fins de persuasão.

Poderíamos falar de principios fundamentais da investigação humana. (WITTGENSTEIN, 1990, p.189)

Como ya se ha mencionado, Latour al describir la concrecencia permite establecer un campo de acción en el que la investigación en sí sea acorde con un modelo en el cual ni exista algo tan constructivo como un análisis objetivo de los fenómenos que “descubra” sobre algo sobre el mundo ahí-afuera o en el que el investigador mismo no afecte su objeto.

Un ejemplo de esta claridad que es importante establecer es descrita por las autoras y los autores del libro del Desastre no vale do Rio Doce en el capítulo en el que se refieren A geomorfologia da região de rompimento da barragem da Samarco, de su realidad ecológica, donde establecen la importancia de ser concretos con el uso de ciertos términos como lo es, por ejemplo, el referente al término de lama:

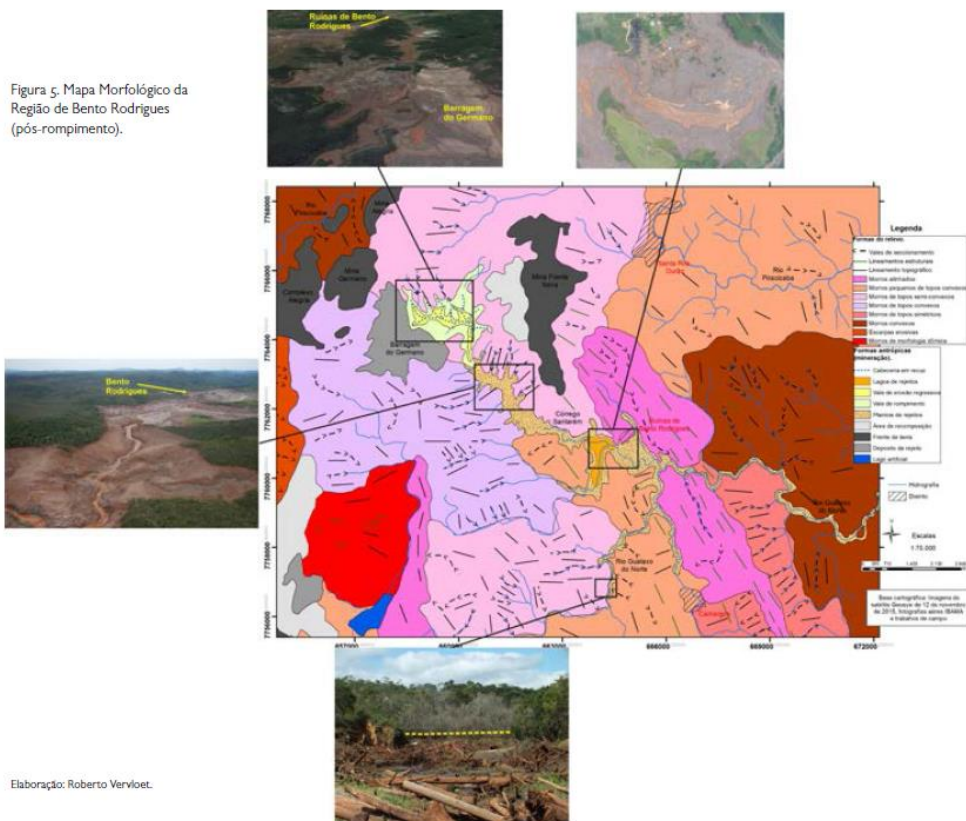
A narrativa dos fatos, utilizada correntemente pela mídia, faz uso do termo “lama” como denotativo do material que foi

carreado para os rios da região no processo de rompimento da barragem do Fundão. Esse termo é inadequado por duas razões: em primeiro lugar, por comparar um material perigoso para os ecossistemas fluviais como é o rejeito de minério, com sedimentos oriundos de processos naturais, como é a lama (sedimentos lamosos de rios); e, em segundo lugar, por retirar da linguagem comum e cotidiana o termo “rejeito de minério de ferro” que, como o próprio nome já diz, é algo descartado e que, portanto, precisa de tratamento específico no seu acondicionamento final. (MILANEZ; LOSEKANN, 2016, p.108)

En dicho capítulo también se hace una descripción de las transformaciones del paisaje antes y después del acontecimiento de la ruptura de la represa de residuo mineral. En dicha descripción los investigadores hacen uso tanto de inscripciones fotográficas como de modelos geográficos para establecer de las particularidades de dicho paisaje antes de la drástica intervención antrópica de los emprendimientos mineros que agenciaron la ruptura de la represa, lo que permitió describir: “diferenças morfológicas da paisagem no período pré-ruptura e pós-ruptura da barragem, ocorrentes nos pequenos compartimentos e planícies fluviais da região” (Ibíd., p.118). Ese abordaje permite observar el tránsito continuo que los investigadores hacen por los campos discursivos que la especificidad de cada una de las articulaciones aborda pasando de las referencias fotografías a los mapas para construir sus argumentos.

Así se describe cómo la generalizada costumbre de la minería de “garimpo” que caracterizaba la búsqueda de oro en las fuentes hídricas de la región fue cambiada a partir de 1960 por la extracción de hierro, aluminio y manganeso (Ibíd., p.99): “por meio da prospecção de jazidas de um lado, com a formação de grandes cavas profundas, e de pilhas de rejeito de minério de ferro de outro, formando superfícies gigantescas e escalonadas que emergem na paisagem” (Ibídem.). Superficies que a su vez fueron de interés en las realizaciones del artista Robert Smithson donde las acciones antrópicas y las condiciones geomorfológicas son parte de un profundo entrelazamiento.

92. Ilustração. Mapa Morfológico da Região de Bento Rodrigues (pós-rompimento).



VERVLOET, Roberto. Mapa Morfológico da Região de Bento Rodrigues (pós-rompimento). 2016.

Fonte: MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre a destruição. Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016. p.110-11

La articulación de estas inscripciones fotográficas y geográficas también permiten apuntar a las contradicciones que estos emprendimientos tuvieron con la realidad contextual y ecológica del paisaje (Ilustração 92). En el caso de la realidad ecológica es de señalar cómo ese tipo de emprendimiento no podría ser realizado sin controles geotécnicos y ambientales minuciosos, evitando la situación de riesgo en la que aún se encuentran comunidades co-dependientes de este ecosistema y de sus cuencas hídricas. Esto es así dadas las características geomorfológicas del paisaje y del proyecto emplazado donde existían “(...) diferenças altimétricas entre a cota do fundo de vale do Rio Gualaxo e a própria barragem e as características convergentes da drenagem da bacia do rio homônimo” (Ibíd., p118-9). En la realidad contextual se percibe el desinterés del Estado por emprendimientos no destructivos de los ecosistemas como el turismo ecológico e histórico (Ibíd.).

As alterações que essa forma de exploração mineral causa nos ambientes morfológicos é perfeitamente observável ao nível da compartimentação da paisagem, sendo passível de análise através da

observação de campo e mapeamento das formas do terreno. Entretanto, os impactos não se referem somente a esse nível de ocorrência e percepção empírica. Modificações nos sistemas hídricos, através de escape de rejeitos de minério sobre os cursos d'água da região, também ocorrem de forma intensa e já são suficientemente estudadas, ocasionando alterações cumulativas sobre as características sedimentológicas e físico-químicas dos cursos d'água regionais. Questão que altera profundamente as condições de existência da ictiofauna, fauna terrestre e todos os ecossistemas fluviais (Ibídem.).

4.3.5 Galeria Arte y Pesquisa (GAP) da UFES

Dos años después de la crisis ecológica en Regência investigadoras e investigadores de la UFES promovieron el evento Deslizos Monumentais e Sonhos intranquilos – A estética dos crimes ambientais no Antropoceno que fue realizado el 7 de junio del 2017. El programa incluyó una mesa redonda y charlas con profesores invitados donde también se presentó el libro, realizado em 2016, Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre destruição mencionado anteriormente. El evento también tuvo la participación de la integrante del Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM), Sandra Vita, e da integrante do movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e da Comissão Estadual de Atingidos, Regiane Soares Rosa Lordes. Acompañando al evento se desarrolló la apertura de la exposición del mismo nombre en la Galeria de Arte e Pesquisa de la UFES (GAP).

En la exposición de la GAP se presentaron varios proyectos que abordaron la problemática del crimen-catástrofe responsabilidad de la empresa Samarco Mineração S.A. Aquí serán abordados solamente aquellos proyectos artísticos vistos en la exposición que se relacionan directamente con las discusiones abordadas. Cabe destacar que aunque no se hablará de esta realización Jorge Menna Barreto presentó en la exposición un video relacionado con su investigación sobre *site-specific* del año 2007: Lugares Moles.

93. Ilustração. Racionalidade tóxica.



PELED, Yiftah. Racionalidade toxica. 2017. Acrílica, lama tóxica de Mariana e madeira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VzLnYmUImc4>> Acesso: 09 de oct. 2017.

El proyecto Racionalidade Tóxica del artista y profesor de la UFES Yiftah Peled recorre los conceptos del arte ambiental al traer los conceptos de *site* y *non-site* al “cubo blanco” de la galería por medio de pequeños cubos transparentes rellenos con el residuo de minería liberado al Rio Doce en la ruptura de la barrera de contención, que hace parte de los eventos infraestructurales definidos por la MERAP (Ilustração 93). Funcionando como dispositivos que aproximan los lugares la tragedia a los circuitos institucionales criticando, irónica o contradictoriamente, con la racional tóxica de las tácticas de obtención archivo y recolección de las ciencias modernas, su realidad contextual, la toxicidad misma que la modernización causó en el Rio Doce, su realidad ecológica. Racionalidad que aquí trae de vuelta a las discusiones de los espacios cartesianos métricos en los que los cubos acrílicos se inscriben. Funcionando también como el edafocomparador que se mencionó en el primer capítulo: como dispositivos de dominación y control e inscripción de la materia.

Por otro lado el artista Giovanni Lima presentó una acción, μ g/kg 90', en la que articulaba las tradiciones culinarias de la región y su mudanza después de la contaminación del Rio Doce a través de la preparación de un plato tradicional del Espírito Santo llamado Moqueca capixaba que consiste en un pescado cocinado en olla de barro con condimentos e ingredientes de la región: Aquí el artista genera un híbrido contextual y ecológico (Ilustração 94). Simulando un procedimiento de alta toxicidad al usar los equipamientos de protección usados en contextos de alta

contaminación química el artista preparó la comida durante la inauguración. La comida era servida en recipientes de polietileno con la inscripción de las cantidades posibles de metales pesados en el río haciendo referencia tanto a las unidades de medida del sistema métrico moderno, como a las tablas nutricionales de los productos alimenticios: los dos herederos de la modernización que como se ha visto fue importantemente impulsada por Descartes, Boyle y Pascal (Su realidad contextual). Así el artista consigue inscribir tanto los ecosistemas del Rio Doce con los ecosistemas institucionales agenciando una ampliación de prácticas artísticas que agrupan los procesos culinarios y políticos.

94. Ilustração. μ g/kg 90'.



LIMA, Giovanni. μ g/kg 90'. 2017. Medias mistas. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=VzLnYmUImc4>>
Acesso: 09 de oct. 2017.

4.3.6 Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES

95. Ilustração. Fissuras.



PAGATINI, Rafael. Fissuras. 2017. Copias documentos Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017. 2017.

Paralelamente (2017) a la exposición anteriormente mencionada en la Galeria de Arte Espaço Universitário, también de la UFES, se presentaba la exposición Fissuras del artista y profesor de la UFES Rafael Pagatini que abordaba los procesos de modernización que se llevaron a cabo en el Estado de Espírito Santo durante la dictadura brasileira (1964-1985) a través de la presentación de impresiones, documentos y sellos del Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de la dictadura. El proyecto buscaba también inscribir la memoria del lugar y su relación con los procesos de modernización como un video presentando las máquinas de extracción de los pozos petroleros de la región (Ilustrações 95 e 96).

96. Ilustração. Fissuras projeção.



PAGATINI, Rafael. Fissuras. 2017. Projeção de vídeo. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

4.4 Articulações de Regência *in-situ*.

Fueron cuatro ocasiones en las que el Landart-Lab abordó *in-situ* el paisaje de Regencia: La primera fue del 23 al 26 de septiembre del 2016; la segunda del 24 al 25 de noviembre del 2016; la tercera visita del 14 al 25 de noviembre del 2017; y la última del 8 al 12 de abril de 2018.

4.4.1 Landart-Lab Regência Setembro y novembro do ano 2016.

En la primera visita se hizo una especie de sondeo de la villa de Regência, conociendo su comunidad, instituciones, como el Proyecto Tamar y sus espacios de trabajo, recreo, ocio y contemplación, como la playa, el faro, el puerto y la desembocadura del Rio Doce. También se participó de las Leitura de recados para o Rio Doce el 25 de septiembre donde junto con la artista Bruna Maresh parte del colectivo Observatório Móvel⁵⁶ de la Universidade do Estado de Santa Catarina grupo de investigación vinculado al CEART-UDESC. El Observatório que es un grupo de artistas que investiga los usos de los espacios públicos y las posibilidades de acción directa en la ciudad por medio de la práctica artística realizó una acción que consistía en la lectura de Recados dejados por las personas que de diferentes lugares del Brasil se preocupaban por la causa del Rio mandando un mensajes afectivos a este⁵⁷. El Observatório Móvel también hizo una intervención en el puerto donde colocò un cartel con una frase afectiva también relacionada al Rio Doce. No se profundiza mucho en estas prácticas ya que si bien guardan un carácter de colaboración no se consideran, desde la postura acá abordada, ni articulaciones del paisaje ni practicas laboratoriales (Ilustração 97).

⁵⁶ Para más información sobre el Observatório Móvil visitar: <<https://observatoriomovel.com/Sobre>>

⁵⁷ Que puede ser visto en: <<https://youtu.be/ZKgBWFuOalk>>

97. Ilustração. Ações Observatório Móvel. 2016.

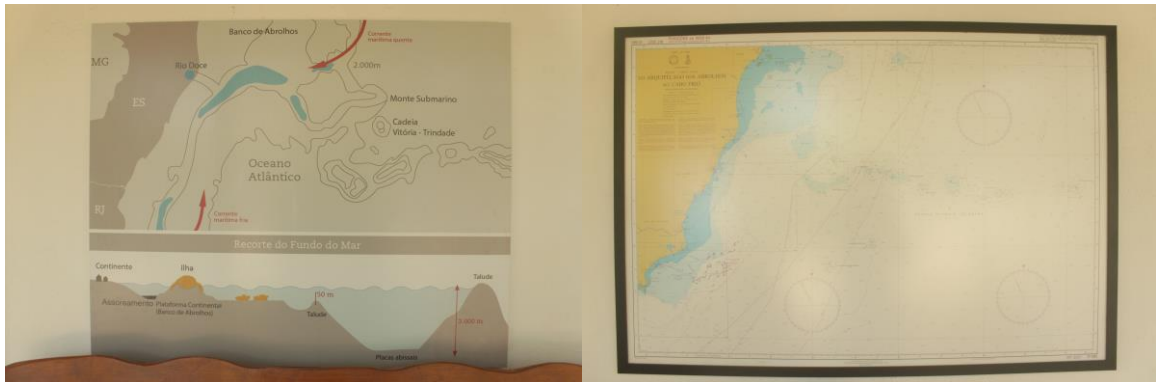


Ações Observatório Móvel. Fonte: Diego Contreras Nova. 2016.

En el proyecto Tamar se encontraron varias inscripciones del Rio Doce y de su paisaje, tanto en un sentido laboratorial de la ciencia y la geografía moderna en el Museu Tamar, como en inscripciones bibliográficas de su Biblioteca. En la página web del Centro puede encontrarse una descripción de su operar:

O Centro Ecológico de Regência fica no centro da vila. Criado em 1986, recebe cerca de 23 mil visitantes por ano. É um espaço para recepção e informação aos turistas, escolas e moradores locais. Conta com ossada de baleia jubarte, exposições, auditório-biblioteca e aquários com peixes da região como robalo, tucunaré, dourado, além da lagosta e do camarão pitu. (TAMAR, 2011)

98. Inscrições museísticas da paisagem no projeto TAMAR. 2016.



Inscrições museísticas da paisagem no projeto TAMAR. Fonte: Diego Contreras Novoa. 2016.

Estas inscripciones pueden ser consideradas parte del discurso moderno de difusión de la ciencia e institucionalización de las prácticas ecológicas (Ilustração 98). Si bien la labor de conservación de proyectos como el de TAMAR han sido supremamente importantes para la conservación del ecosistema del Rio Doce, al ser parte del aparato del Estado también puede funcionar como mediador o incluso cómplice cuando en crisis ecológicas, como la del Rio Doce, el Estado es uno de los principales responsables. La Doctora en sociología de la Universidade de Brasília Dulce Maria Figueira de Almeida Suassuna en su artículo Entre a dominação racional-legal e o carisma: o Projeto Tamar e sua intervenção em comunidades pesqueiras do litoral brasileiro, menciona las estrategias del proyecto para dominar el ecosistema incluso diez años antes del crimen-catástrofe:

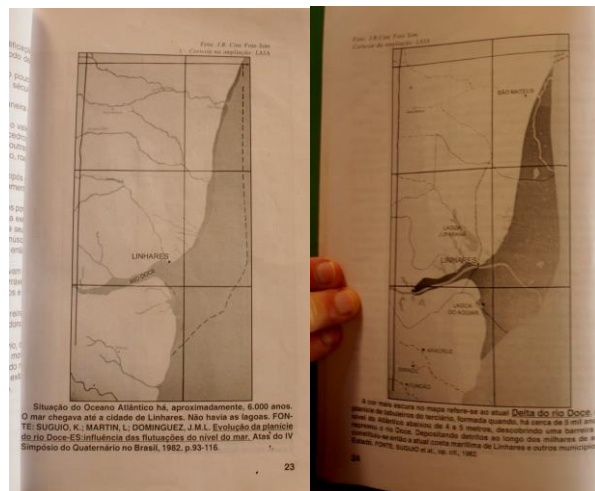
- 1) por meio da configuração híbrida adotada pelo Projeto Tamar durante o processo de intervenção, que relaciona, numa rede, o Estado – representado pelo Ibama – e um organismo não-governamental – correspondente à Fundação Pró- Tamar. Essa configuração assegura legitimidade às relações de poder e dominação do Projeto Tamar durante o processo de

intervenção, veiculando suas estratégias discursivas, dirigidas à preservação da natureza, a partir das tartarugas marinhas;

2) o Projeto Tamar utiliza tipos diferenciados de discursos que podem variar de acordo com a relação que mantém com a comunidade, e que, nos momentos caracterizados como “situações de crise”, pode haver permeabilidade entre o discurso de dominação racional-legal e o carismático, e viceversa, desde que lhe seja assegurada a manutenção do poder. (SUASSUNA, 2005, p.536)

En las fuentes bibliográficas halladas en la Biblioteca adjunta al proyecto TAMAR durante la primera visita del Landart-Lab a Regência se puede observar, al igual que las encontradas en el APEES, un carácter contaminado por la modernización en las articulaciones del Rio Doce posteriores al siglo XIX. Pocos detalles de las realidades ecológicas y contextuales, una “objetividad” de las referencias y un marcado carácter en la espacialidad cartesiana. Una de las fuentes bibliográficas abordadas es el libro de Maria Lúcia Grossi Zunti, Panorama histórico de Linhares. En este libro aparecen dos inscripciones del Rio Doce que la historiadora usa para describir el devenir de la desembocadura del Rio Doce, señalando la evolución de la planicie y la influencia de sus fluctuaciones en el mar (Ilustração 99). Allí se menciona que hace aproximadamente 6000 años el mar llegaba hasta Linhares, a 50 kilómetros de distancia de Regência, el posterior descenso de los océanos de 4 a 5 metros descubrió una barrera que represó el Rio Doce y que por la acumulación de sus detritos formó la planicie costera (SUGUIO; MARTIN; DOMINGUEZ, 1982, p.93-116 *apud* ZUNTI, 1982, p.23-4).

99. Ilustração. Evolução da planície costeira.



SUGUIO; MARTIN; DOMINGUEZ, *apud* ZUNTI. Evolução da planície costeira.

Fonte: ZUNTI, Maria Lucia Grossi. Panorama histórico de Linhares. Linhares. Prefeitura Municipal de Linhares, ES 203p, 1982.

En el proyecto TAMAR también se encontró la referencia al viaje en barco por el Rio Doce de Maximilian y Van Der Burch mencionada anteriormente. En sus incansable proceso de transformación y reinscripción este móvil inmutable hace de nuevo otra inscripción en un nuevo ámbito discursivo esta vez ingresando al borroso límite entre lo meramente decorativo de la difusión de una estética del Rio Doce y lo lúdico que esta referencia trae consigo al articular como las fotografías mencionadas por Krauss al inicio de esta disertación dos campos discursivos diferentes: La reproductividad técnica moderna y el dibujo de la ilustración con el dibujo Naif actual (Ilustração 100).

Entre o 21 e o 26 de noviembre del 2016, un año después del crimen-catástrofe, se participó del I DOC Regência una muestra de documentales realizados en torno al Rio Doce y su crimen-catástrofe. Se hace necesario aclarar que éstas prácticas no fueron abordadas en el Landart-Lab, pues aunque sí se pueden considerar articulaciones del paisaje de Regência y el Rio Doce, pertenecen a los ámbitos y campos discursivos y prácticos de lo audiovisual y resulta difícil relacionarlas con las prácticas laboratoriales, geográficas o ecológicas desde la postura aquí adoptada.

100. Ilustração. Bote no Rio Doce no Projeto Tamar.



s/d. Bote no Rio Doce no Projeto Tamar. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

Otro evento que es importante resaltar en relación a la realidad ecológica del paisaje del Rio Doce durante los días de agencia del Landart-Lab fue la evidente presencia del residuo minero un año después del crimen-catástrofe. Dadas las fuertes lluvias que agitaron los sedimentos del río volvía a presentarse la imagen del Rio Doce de color anaranjado por el residuo de minería de hierro (Ilustração 101). Un el color naranja brillante aparece como un móvil inmutable del crimen-catástrofe en la media, los documentales y las inscripciones del Rio Doce después de la catástrofe. Esto es observable también en inscripciones del paisaje como el mosaico de Luther en la 32ª Bienal o el mapa O Rastro da Destruição de Barcelos. Móvil inmutable que es familiar al color de las pinturas de Munch que permitieron inscribir la explosión del Krakatoa.

101. Ilustração. Foz do Rio Doce um ano depois da chegada do Rejeito de Mineiro. 2016.



Estado das águas da Foz do Rio Doce um ano depois da chegada do Rejeito de Mineiro.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa.

4.4.2 Landart-Lab Regência Novembro do ano 2017.

102. Ilustração. Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO del MMA. 2017.



Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO del MMA. 2017.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa.

Dos años después del crimen-catástrofe, durante noviembre del 2017, el Landart-Lab vivenció dos eventos en Regência: La festividades de São Benedito e Santa Catarina y fincada do Mastro parte del sincretismo mestizo y católico del Congo, además se hizo parte de la Oficina de Planejamento Participativo del Plano de Manejo da Reserva Biológica de Comboios organizada por el Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO) del Ministério de Médio Ambiente (MMA) en el Centro Tamar de Regência (Ilustração 102). La Reserva Biológica de

Comboios (Decreto Federal 90.222 de 25 de setembro de 1994) tiene el objetivo “dentre outras, de proteger tartarugas-marinhas e seus locais de desova, a Reserva Biológica de Comboios.” (BRASIL, 1984).

Art 2º - A Reserva Biológica de Comboios, com uma área de 833,23 hectares, localiza-se no litoral espírito-santense, entre as coordenadas geográficas 19º38' - 19º45' de latitude Sul e 39º45' - 39º55' de longitude Oeste, confrontando-se, de acordo com levantamento topográfico realizado pelo Instituto de Terras e Cartografia do Estado do Espírito Santo, em outubro de 1983 (Ibidem).

Durante la Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO del MMA que fue realizada del 21 al 23 de noviembre se pudo observar las discusiones de algunas y algunos de los y las representantes de los diferentes sectores de la comunidad: Asociación de moradores, representantes de comerciantes, pescadores, surfistas, sectores culturales y educativos, etc. (Ilustração 103).

103. Ilustração. Participantes Oficina de Planejamento ICMBIO. 2017.

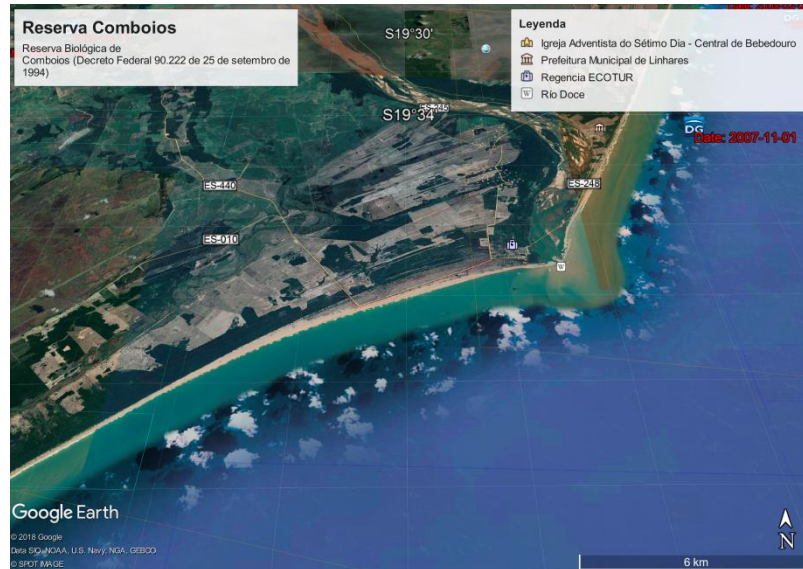


Participantes Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO del MMA. 2017. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa.

Con actividades como presentaciones de las instituciones participantes (ICMBIO, TAMAR), exposiciones y oficinas sobre la necesidad de la conformación de una Unidad de Conservação (Ilustração 104) (Objetivos o metas de conservación) en la región y sus modelos conceptuales (Viabilidad de los “Alvos”, Servicios eco-sistémicos y de bienestar social, amenazas directas, tensiones, factores contribuyentes y criticidad de las amenazas), estrategias para las Unidades de Conservación, Zonificación y retroalimentación de las oficinas. Durante todas estas

actividades se pudieron observar diferentes modos de operar y percibir el paisaje por parte de las comunidades.

104. Ilustração. Reserva Biológica de Comboios.



Fonte: GOOGLE. Google Earth. 7.1.8.3036 (32-bit). 2017. Acesso em: 20 nov. 2017.

Si bien no se va a hacer un análisis de contenido o de discurso de dichas actividades es importante señalar el amplio conocimiento que tiene la comunidad tanto de los Metas de conservación, como de los servicios eco-sistémicos y de bienestar social como de sus amenazas y dificultades (Ilustração 105). También es posible percibir un enfoque ecológico tanto de las instituciones organizadoras como de la comunidad de Regência, muy crítico a la gran industria y explotación, siempre y cuando este no afecte las actividades de sustento (Como la pesca de cação, un tiburón menor o el uso de las playas por parte de los surfistas).

105. Ilustração. Alvos de Conservação. Oficina de Planejamento. 2017.



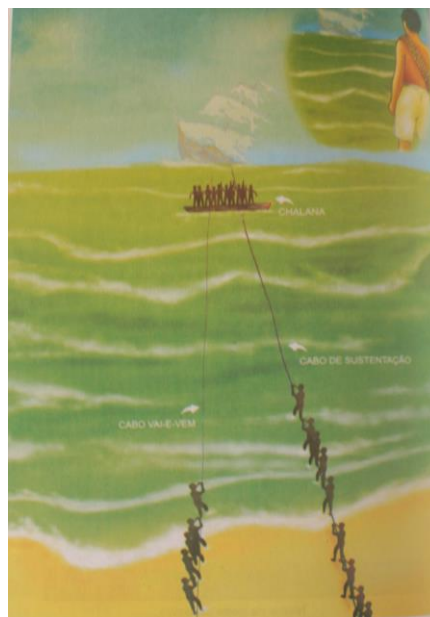
Alvos de Conservação. Oficina de Planejamento organizada por ICMBIO do MMA. 2017. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa.

Días después, el 25 de noviembre, comenzaron las festividades de São Benedito e Santa Catarina en las cuales se realizan muchas prácticas que guardan importante significación con el paisaje y que acá serán descritas en un sentido general. De nuevo concentrándose en las articulaciones que dichas prácticas tienen del paisaje y del Rio. Jaceguay Monteiro Lins, compositor, maestro, poeta y apicultor pernambucano, radicado en Vitória, Espírito Santo, en su libro *O Congo do Espírito Santo: uma panorâmica musicológica das bandas do congo*, describe la formación del Congo como prácticas de sincretismos iniciados por los indios Mutuns del Rio Doce en los cuales se realizan danzas con tambores, pitos y casacas o reco-reco (palos de madera dentados con figuras antropomórficas similares a la guacharaca colombiana, el güiro del caribe o la churuca panameña) (Lins, 2009, p.25-6). En dichos sincretismos se homenajea a São Benedito del cual se hace un estandarte y un retablo del santo con un paisaje de la región atrás de él. Durante las festividades dicho retablo es subido a un “mastro” (mástil) haciendo alusión al caboclo Bernardo y varias tradiciones orales sobre barcos de esclavos que se salvaron de naufragios.

En las prácticas del Congo vivenciadas en Regência, al igual que en otros lugares del Espírito Santo, dicho mástil es escondido la noche anterior a las festividades en algún lugar del paisaje del Regência para posteriormente ser buscado y fincado en

la plaza de la villa frente a la iglesia y la casa del Congo, edificios claves en la realidad contextual de la villa, como se verá más adelante. Estas actividades tienen una relación crucial con la itinerancia por el paisaje de la Banda que en este caso es la Banda de Congo Mirin Caboclo Bernardo. Nombre relacionado con el héroe del naufragio mencionado anteriormente y articulado con el paisaje en una de las inscripciones vistas en la Biblioteca de Tamar (Ilustração 106). Inscripción que consiste en una pintura de arte naif en la cual se describe el modo en el que los náufragos fueron salvos con la ayuda del Caboclo Bernardo.

106. Ilustração. Resgate dos Náufragos. 2005.



VIEIRA, Alcides. Resgate dos Náufragos. 2005. Fonte: VIEIRA, Alcides. A Foz Feroz e Caboclo Bernardo. 2005.

Son los recorridos prácticas de suprema importancia para el Congo de Regência: itinerâncias que son realizadas desde días anteriores a las festividades con la recolección de alimentos por las casas del pueblo y la procesión del santo por los hogares y el escondite del mástil; hasta practicas durante las festividades como la búsqueda y fincado del mástil (Ilustração 107). Todas estas itinerâncias, referencias y articulaciones del paisaje permiten observar que éste siempre es tenido como otro agente, otro actante sin el cual dichas prácticas no tendrían el mismo sentido.

107. Ilustração. Estandarte e retábulo de Regência. 2017.



Estandarte e retábulo de Regência. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

108. Ilustração. Procissão e procura do mastro com a Banda do Congo. 2017.

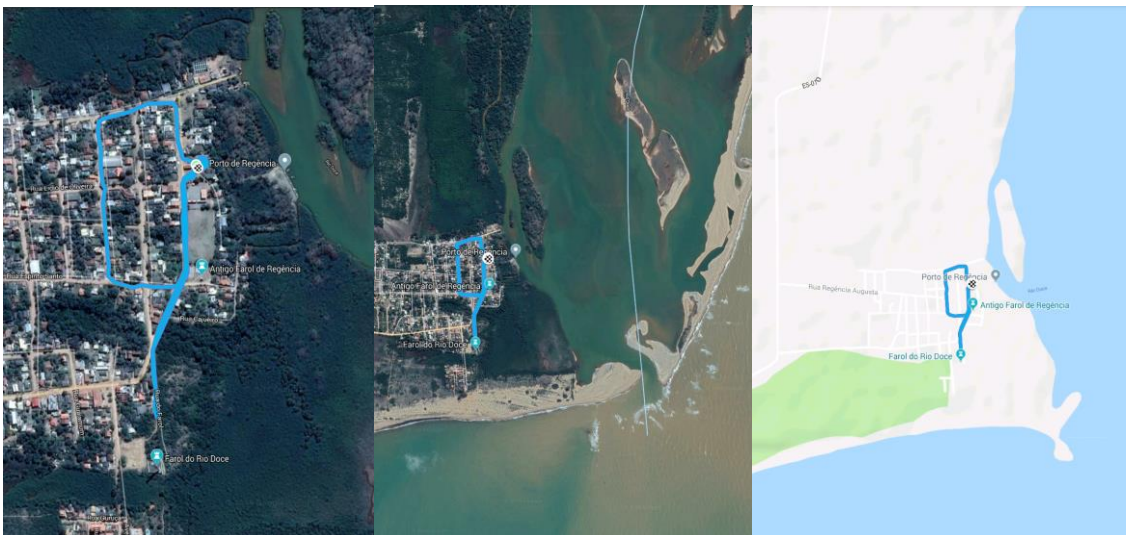


Procissão e procura do mastro com a Banda do Congo Mirim Caboclo Bernardo de Regência. 2017.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

En estos recorridos de búsqueda y fincada del mástil se hace una especie de procesión en la cual la Banda de Congo, cargando el estandarte e interpretando sus músicas y cantos tradicionales siguen a la Tia Mariquinha, Dona Hilda y el Mestre Josmar, representantes del Congo. El recorrido que comenzó a las 18 horas duró aproximadamente 50 minutos y fueron recorridos 2,1 kilómetros de distancia y un desnivel positivo de 13 metros (Ilustração 109).

El recorrido inicio partiendo de la iglesia, después de una misa católica, donde después de un recorrido por las calles tradicionales la comunidad se dirigió a donde la noche anterior había sido escondido el mástil, que esta vez fue en un lugar cercano al nuevo faro. Con reclamos por algunos asistentes por lo fácil que fue hallado el mástil éste se cargó mientras los asistentes recogían algunas palmas y plantas nativas para la posterior decoración del mástil mientras era fincado, entre cantos y danzas se llegó al lugar de fincado donde ya se había preparado un hoyo en la tierra en el que es enclavado el inmenso tronco pintado, no sin antes añadirle el retablo de São Benedito. Entre fuegos artificiales y danzas, con la ayuda de cuerdas y de toda la comunidad que también decoró el mástil con las plantas nativas, se iza el mástil (Ilustração 110).

109. Ilustração. Mapas satelitais e topográficos procura e fincada do mastro Regência. 2017.



Mapas satelitais e topográficos procura e fincada do mastro com a Banda do Congo Mirim Caboclo Bernardo de Regência. 2017. Fonte: © 2014 Strava Inc. All Rights Reserved. Strava Versión 24.0.0. © Colaboradores de OpenStreetMap. Open Data Commons Open Database License (ODbL) de la Fundación OpenStreetMap (OSMF).

Este tipo de prácticas, como ya se ha mencionado, se encuentran finamente entretejidas con el paisaje (Calles, lugares, sendas, etc.), su realidad contextual (El Caboclo Bernardo, el Congo, etc.) y su realidad ecológica (Plantas usadas en el mástil). Permitiendo describir al paisaje como un agente inmediato presente y concreto de la realidad de las comunidades de la Región, que aunque se han visto perjudicadas por la modernización y el crimen-catástrofe del Rio Doce, como se verá

en la próxima sección, aún perduran algunas relaciones con su paisaje o se actualizan a su realidad contemporánea.

110. Ilustração. Fincada do mastro Regência. 2017.



Fincada do mastro Regência. 2017. Fonte: Fotografia Diego Contreras Novoa. 2017.

De este periodo del Landart-Lab se también se hace importante señalar las articulaciones del paisaje y del pensamiento ecológico contemporáneo visto en los murales realizados, tanto por estudiantes como por profesoras y profesores en la Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Vila Regência (Ilustração 111).

Estos murales guardan una postura discursiva similar a las prácticas artísticas colaborativas de la actualidad como también con los textos de Michel Serres, Bruno Latour e as concepciones de la ecología actual. Inscriben también el paisaje en relación con los acontecimientos de la ruptura de la represa de residuo minero y la llegada de ese residuo a la villa. También describe algunos de los elementos marcantes en las realidades contextuales y ecológicas de Regência como son el faro, la playa, la floresta tropical, la vida marina y las olas.

111. Ilustração. Murais da Escola Vila Regência.



Murais da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Vila Regência.
 Fonte: Diego Contreras Nova. 2017.

Murales que difunden una valoración a la conservación de los ecosistemas, del agua, de todas las formas de vida y la cultura; a la vez que publicitan el establecimiento de redes de organización no jerárquicas. Al ser dispositivos de difusión y distribución de conocimiento, en términos de Brea, estas prácticas se relacionan directamente con las prácticas artísticas contemporáneas.

4.4.3 Landart-Lab Regência Abril 2018.

La última vivencia del Landart-Lab en el recorte de la investigación aquí presentada se llevó a cabo entre el 8 y el 12 de Abril del 2018. En el espacio del Projeto Tamar durante esos días se llevaron a cabo entrevistas y actividades con el fin de hacer un estado del arte de las articulaciones del paisaje hechas directamente por la comunidad.

Lynch, urbanista y sociólogo estadounidense, en su libro *Image of the City* propone una metodología práctica para la comprensión de las dinámicas que operan en la imagen que los habitantes tienen del paisaje que habitan. Esta metodología tiene como actividades recorridos del territorio junto con la observación de las sendas, nodos, sectores, límites y puntos de referencia al tiempo que se realizan entrevistas a sus habitantes, entrevistas que a su vez constan de la petición al entrevistado de que dibuje un mapa de su territorio.

Después de la puesta en práctica de su metodología en grandes ciudades de Estados Unidos realizada por Lynch se concretiza que mientras más difícil sea recorrer, recordar e inscribir los lugares menor es su “imaginabilidad”. Esto ha llevado a algunos escritores como el doctor en filosofía Carlos Rincón a relacionar la imaginabilidad con el grado de “alienación” de sus habitantes. (RINCÓN, 1996).

De esa manera, se realizó un trabajo de campo aplicando entrevistas similares a las que el urbanista Kevin Lynch desarrolló en su libro. Estas consistieron en solicitar a los habitantes responder preguntas simples sobre los caminos que recorren en su villa diariamente, el tiempo llevado, las sensaciones que experimentan y si en alguna parte se sentían inseguros o desubicados (Ver Apêndices); además se hicieron preguntas relacionadas con el sentido (significado), para las personas entrevistadas, de las palabras Rio Doce y Regência. Paralelamente, se solicitó dibujar un mapa sencillo de los recorridos hacia la villa, los elementos más característicos del paisaje o de los lugares que se recorren habitualmente. Aunque se prestará atención a las sendas, nodos, sectores, límites y puntos de referencia del modelo de Lynch la descripción que el urbanista hace de las articulaciones del paisaje presta atención principalmente a la envoltura formal de las articulaciones por lo que para ampliarlas de su mero análisis formal las entrevistas realizadas en el Landart-Lab serán

también relacionadas con el modelo propuesto en la MERAP. Es importante aclarar también que, como la mayoría de las prácticas artísticas acá presentadas, estas entrevistas y dibujos del paisaje serán observados como conjunto de inscripciones, como un ethos de colectivos y como un estado del arte para futuras y más profundas investigaciones.

De las entrevistas realizadas a las personas que moran en Regência se pudieron observar algunas de las maneras en las que éstas durante su estadía en Regência se han relacionado con el devenir del paisaje, el río y sus realidades contextuales y ecológicas. Así serán descritas brevemente las articulaciones que se inscriben más claramente con las discusiones anteriormente planteadas, además de la relación de estas articulaciones con la modernización y el crimen-catástrofe de la Samarco Mineração S.A.

Las entrevistas fueron realizadas principalmente a funcionarios y visitantes del Proyecto Tamar. En ese sentido la Institución tiene un papel relevante en las formas en las que las entrevistas fueron llevadas a cabo: tanto las personas visitantes, como los funcionarios tenían algún conocimiento de ecología o un interés por las discusiones ecológicas. También hay que señalar que a lo largo de más de 20 años de agencia el Proyecto Tamar este ha influido significativamente en las formas en las que los habitantes describen las realidades de su paisaje.

Para casi todas las personas entrevistadas Regência guarda familiaridad con los términos “vida”, “liberdade”, “contemplação”, “simplicidade”, “hospitalidade” y “alegria”. Regência es descrita por casi todos los entrevistados en oposición a la urbe y a la ciudad, apuntando a que sus habitantes son uno de los aspectos interesante y atrayente de su paisaje: Conhecer as pessoas nativas do lugar e conhecer a história, natural. Acho que é assim. “As pessoas começam a conhecer o lugar a través das pessoas que são nativas e que relatam para você um pouco da história da vila.” (Apêndice A). De ese modo, la ciudad de Linhares es presentada como ejemplo para describir por oposición las características de Regência: “é tipo assim, uma coisa assim, bem longe do que eu vejo da cidade” (Apêndice H). El Río Doce es articulado por los entrevistados, antes de la ruptura de la represa de minería, como una “fonte de água viva” (Apêndice F) y con recuerdos de la infancia y la familia también con las formas de vida y el cotidiano de los moradores: “Porque é

a forma de pescar, né, eu já pescava aqui com doze anos, treze anos, por ai, até menos e a gente vivia pescando porque era a forma de se... de alimentar, né, a forma de sobrevivencia” (Apêndice D) y de ocio: “A minha infância. Assim, era um lazer mais barato que a gente tinha na época era ir para o Rio Doce a tomar banho. Na minha infância, desde pequenininha” (Apêndice H). El río es también es descrito como terapéutico: O Rio Doce era ótimo, na verdade funcionava em questão de terapia: “Tá preocupado? Tá com alguma coisa? Vamos ate lá dar uma caminhada ate o Rio Doce” (Apêndice G), “Todo dia eu tinha que ir a boca do rio dar um mergulho. E isso se isso se jogava, sem comer a consciência ai, limpar minha alma” (Apêndice H).

O Rio Doce ele era muito importante, né, para a comunidade, né, porque a comunidade vivia da pesca, do peixe, né, a gente era criança, o pai da gente levava na beira do rio para tomar banho. Era uma praia e a gente pescava no rio, com o pai da gente na canoa, né, e o rio era muito largo (Apêndice I).

Regência es también descrito desde los afectos como un lugar donde se anda con o “o pê no chão” (Apêndice B), de calor humano y conocido por los más antiguos como “a palma da mão” (Apêndice D). Además casi todas las personas entrevistadas describen a Regência como un lugar que recorren todo el tiempo a pie, en caminatas o en bicicleta.

En las entrevistas presentadas se puede apreciar la realidad ecológica del paisaje de Regência desde las descripciones que las y los moradores hacen, descripciones que expresan desde sus afectos a la villa y como una de sus particularidades más relevantes. Así “ar puro”, “o canto dos pássaros”, “o cheiro do mato”, “o barulho do mar” y el “silêncio” son términos usados para describir Regência en los recorridos cotidianos realizados por las personas entrevistadas. Si bien el término naturaleza es usado ésta es comprendida no como un ente objetivo y externo sino que es descrita como un agente con acciones, como el trabajo, que normalmente se le atribuyen a los humanos, como es visto en el Apêndice B donde después del daño ocasionado por la Samarco Mineração S.A.: “A natureza vai precisar fazer um puta de um trabalho para trazer a situação à normalidade”. Los “animais se arrasando”, “os bixinhos”, las “tartarugas” y los “calangos” también son articulados a la realidad ecológica donde los colectivos no humanos como son descritos como parte del paisaje de Regência.

En su realidad contextual Regência es articulada también por sus elementos culturales, donde la villa es descrita como una poseedora de “Uma comunidade mais cultural, com uma cultura mais viva” (Apêndice F). El Congo, el Surf, los artistas Naif, son descritos, junto con la “historia cultural” como elementos del paisaje de Regência, con la cúpula del faro como concreción del devenir histórico de la villa.

Se observa también en las entrevistas que las realidades contextuales y ecológicas hacen parte de una red compleja y bien entrelazada. Así, por ejemplo, el Rio Doce, al ser “sustento” y parte de la “sobrevivência” de los colectivos que allí habitan, agenció tanto históricamente como en la actualidad prácticas de “o dia a dia” de sus habitantes. De esa manera Regência es descrita como una “uma comunidade pequena de pescadores” (Apêndice J), “vila pacata de pescadores” (Apêndice G), “vila de ribeirinhos, de pescadores” (Apêndice B). Esto es percibido por un entrevistado al describir al Rio Doce: “Eu acho que também a importância desse rio historicamente é muito importante para o desenvolvimento de muitas cidades durante o percurso” (Apêndice A).

El emplazamiento de la Iglesia de São Benedito, construida en 1940, es también descrito por algunos de los entrevistados como vinculado, en el devenir del tiempo, a realidades tanto ecológicas como contextuales. Para un recién llegado pareciese que la iglesia le está dando la espalda a la villa que se expande hacia el occidente mientras la iglesia mira hacia el oriente. Sin embargo, como es mencionado por las personas entrevistadas de mayor edad, antes la villa era mucho menor “porque quando eu nasci e me entendi por gente só tinha duas três ruas” (Apêndice D), villa que tenía influencia de las antiguas comunidades indígenas: “Regência mesmo era só, eram duas ruas, era terra mesmo assim, era uma terra indígena, né, que só tinha só aquele povoado de duas ruas, com só pessoas daqui mesmo, não tinha morador de fora” (Apêndice I). Las calles más antiguas de Regência se encontraban próximas al río, hacia el oriente, la iglesia apuntaba a ellas. Con el crecimiento de la villa hacia el occidente terminó sucediendo que ésta le dio las espaldas a la antiguas casas de la villa: “Então ela era virada do rio para o rio por esse motivo porque a vila era do lado de cá da igreja depois que a vila foi crescendo” (Apêndice B).

Con el faro las relaciones para los entrevistados también inscriben articulaciones entrelazadas de las realidades ecológicas y contextuales. El faro presente en casi

todas las entrevistas se inscribe como punto de referencia o hitos del paisaje y es descrito como uno de los elementos más importantes de Regência: “Aqui tem o farolzinho que é o cartão postal de Regência” (Apêndice G). La modernización también articula su agencia en el faro que, como ya se mencionó, tuvo que ser cambiado por su deterioro y vendido como material de reciclaje, sin embargo los moradores no quisieron que fuera vendida la cúpula en una movilización comunitaria por su conservación:

A cúpula do farol que mostra essa importância histórica, geográfica e também uma transformação histórica. Um símbolo de luta. Porque foi muita luta de muitas pessoas da comunidade, do projeto Tamar, em destaque especial a ReBio por manter essa cúpula, se não tivesse sido muita luta, por manter essa cúpula do farol aí o museu como símbolo histórico teria sido vendido tudo por ferro velho um patrimônio de mas cem anos como foi vendido o resto do farol. Então isso é um símbolo de luta que foi travado lá em 2000, né, em 98 na verdade, para se manter a cúpula do farol como símbolo da memória da população. Que muitos moradores tinham o símbolo do farol, o farol como símbolo de memórias de quando carregavam as, carregavam, botijas grandes de gás para manter o farol aceso e outros combustíveis, querosene antes de gás, para manter o farol aceso, da localização do que o farol representava como geografia história e a cultura no sentido do, da, emocional até dos moradores. Então o farol é um símbolo dessa luta da comunidade. Foi uma das primeiras lutas travadas, né, reivindicações grandes para manter essa identidade. Se não fosse isso hoje não teria o museu, não teria a cúpula do farol que parecem coisas simples, mas são as representações da história vivida, da história contada, da história documentada da população, a história coletiva da população. (Apêndice E)

El cultivo de cacao, al igual que el de otras frutas y verduras, un elemento que transita entre las realidades y ámbitos del paisaje porque es articulado tanto en la infancia de varios entrevistados, sus realidades contextuales, los cultivos propios, las redes de comercio y las realidades ecológicas del paisaje: “Tem ilhas ali encima que são as ilhas de cacao e eu e meus amigos a gente ia nadando ate lá, tinha cacao, tinha mexerica, tinha bastantes coisas” (Apêndice B). El cacao aparece también relacionado con el tráfico fluvial em el Rio Doce, la modernización y las transformaciones del río y sus usos: “Antes o Rio Doce passava-se navios, balsas, vinha o comercio do café, do cacao” (Apêndice F).

O cacao, né, também, a melancia que a gente primeiro também a gente não comprava, o pai da gente plantava muito, abobora, né, a gente não comprava todas essas coisas que sempre esses alimentos que vem de fora eles tem, botam, né, muito

remédio, de primeiro aqui não comia esses alimentos que vinham de fora, era tirado daqui mesmo. Então não tinha nada de remédio, não tinha nada. Então tinha a cura mesmo. Abobora, era assim... Abacate, sempre plantou no quintal, também, laranja. Ai hoje a gente compra, né, que a gente acabou com as rosas, né, e hoje a gente compra laranja. (Apêndice I)

Cuando es mencionado el Rio Doce se hace inevitable para las entrevistadas relacionarlo con los eventos sucedidos después del crimen-catástrofe. En casi todas es descrito con el término triste o tristeza. También casi todas entienden que la ruptura de la represa obedece a procesos que sucedían desde antes en el tiempo y en el río, procesos relacionados con la modernización. Ningún entrevistado usó el término moderno o modernización pero utilizaron descripciones referentes a la contaminación generada por estos procesos o por la degeneración que dichos procesos traen a los ecosistemas: la mayoría de las personas entrevistadas mencionan el “assoreamento” (la erosión) relacionado con la deforestación y la industria como una de las causas principales de la lenta muerte del río: el desmatamento, su “camada de proteção” (Apêndice C) es descrito por cuatro de las entrevistadas como un causante tanto del assoreamento como de la pérdida de los “braços do rio” y su posterior pérdida de fuerza. Si bien es mencionada la contaminación por basuras “lixos” es importante resaltar que esta inscribe un “preconceito”, un prejuicio, donde los moradores culpan al estado de Minas Gerais como principal generador de basuras (Apêndice C). La industria minera es también descrita como un lento degenerador del río y el evento de la ruptura de la represa como cúspide de su contaminación:

Muito tempo, não é que agora, agora que veio de vez, mas ha muito tempo que já vem esse mineiro para cá, entendeu? Que eu frequentava você pegava assim você via esse negocio pretinho brilhando, entendeu? Já tinha disso, mas vinha aos pouquinhos, isso já... Então eu não tenho medo eu tomo banho, não como antes (Apêndice H).

Pasando a una descripción sencilla de los elementos del paisaje siguiendo el modelo propuesto por Kevin Lynch se puede observar en las descripciones hechas por las personas entrevistadas (Ilustração112): 1) Unas sendas conformadas por la BR 101, la Estrada de Regência y la Avenida Beira Mar y la Trilha do Farol, también mencionada como Rua da Praia. 2) Nodos como el Cruce llegando a Regência, el

Projecto Tamar y la plaza. 3) Sectores como la villa, la plaza, el río y la playa. 4) Puntos de Referencia o Hitos como la Petrobras, la ReBio, la iglesia, el Faro, las torres de teléfono y la cúpula del Faro.

112. Ilustração. Elementos gerais da paisagem de Regência.



Elementos gerais da paisagem de Regência. Realização Diego Contreras Nova. Realizado sobre a base de OpenStreetMap. Fonte: Colaboradores de OpenStreetMap. Open Data Commons Open Database License (ODbL) da Fundação OpenStreetMap (OSMF).

Otra de las particularidades del modelo de Kevin Lynch es la solicitación a las personas entrevistadas de dibujar un mapa del paisaje que recorren habitualmente o en razón de informar a un supuesto tercero. Todas las personas entrevistadas accedieron a hacer el dibujo, unos con más elaboración que otros. Es de resaltar de nuevo que dichas inscripciones son acá presentadas en cuanto colectivo permitiendo observar los elementos comunes, o en términos de Latour, los móviles inmutables presentes en el conjunto (Ilustração 114).

En la mayoría de las articulaciones del paisaje dibujadas por las personas entrevistadas aparece el faro o el Rio Doce como elementos de suma importancia. Los elementos del paisaje son también similares a los mencionados en las entrevistas orales. Algunos inscriben el antiguo faro y otros el nuevo. Sola una de las personas entrevistadas hace una referencia de un carácter más pictórico del paisaje y tres de las entrevistadas articulan el paisaje como una vista frontal. El resto desde una visión “a vuelo de pájaro” en una referencia más relacionada con el croquis o con los mapas tradicionales.

Estas articulaciones permiten ampliar a los paisajes rurales o periféricos la tesis de Kevin Lynch de “que un vasto medio urbano puede tener forma sensible” (LYNCH,1998, p.146). También se conforman como un estado del arte que posibilita investigaciones más amplias y profundas sobre las articulaciones del paisaje de Regência por parte de sus habitantes.

Posteriormente a estas entrevistas se realizó una pequeña exposición en un espacio del museo del Proyecto Tamar en la que se exponían algunas de las articulaciones históricas del paisaje abordadas durante el Landart-Lab siguiendo las sugerencias de Kevin Lynch de proponer mediante modelos educativos mejorar la calidad de la imagen del paisaje de las comunidades por medio de la difusión de las imágenes que describen el paisaje que estas habitan (Ilustração 113).

Esto nos remite una vez más al hecho de que la imagen no es única y exclusivamente el resultado de características exteriores sino también un producto del observador. Por lo tanto sería posible mejorar la calidad de la imagen mediante educación. Un útil estudio podría llevarse a cabo sobre los medios para enseñar a la gente a orientarse bien en su media urbano a través de museos, conferencias, paseos por la ciudad cursos en las escuelas, etcétera. Relacionado con esto se encuentra el uso potencial de procedimientos simbólicos, es decir, de planos, signos, diagramas y maquinas que den direcciones. (LYNCH,1998, p.194)

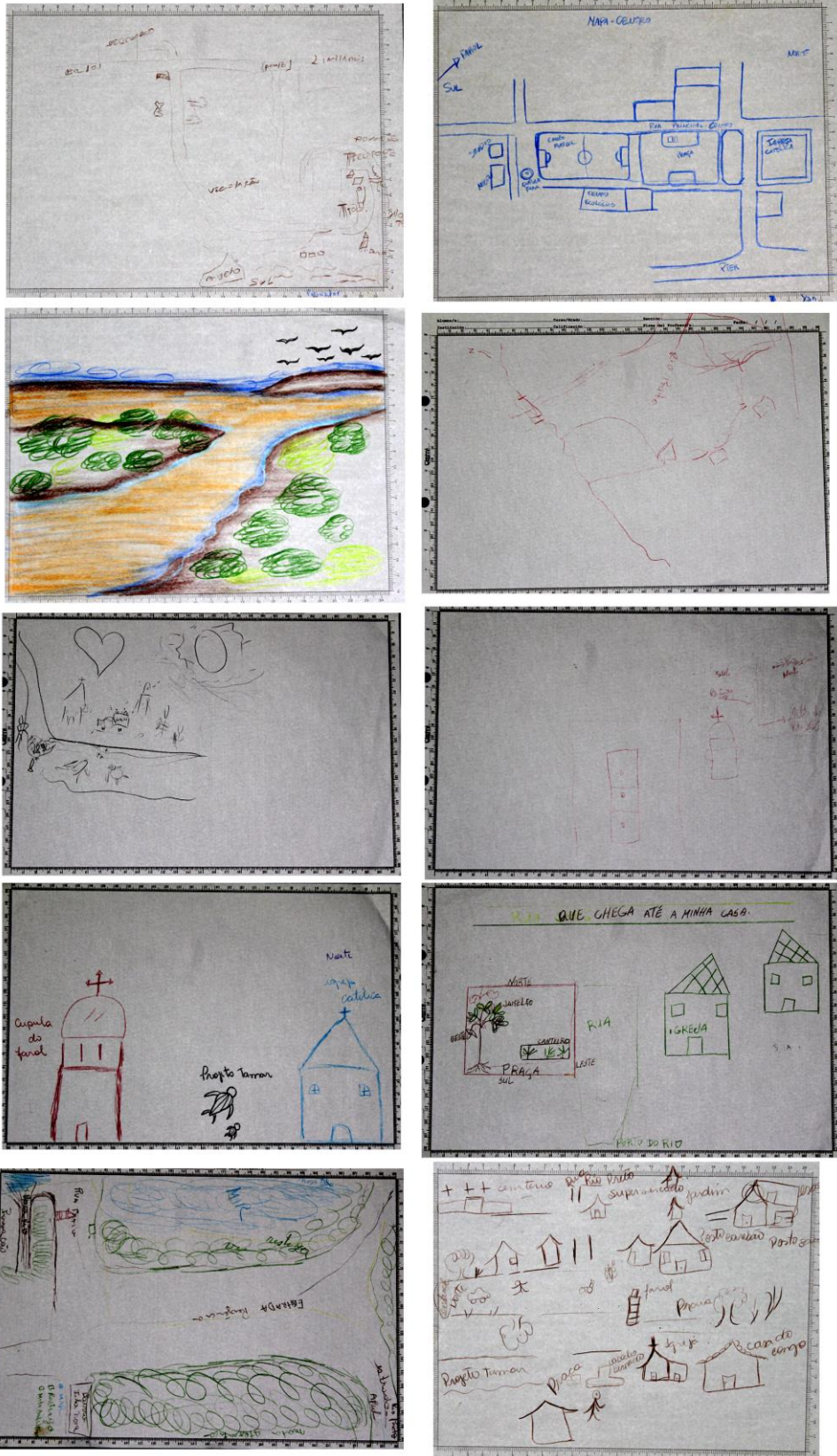
113. Ilustração. Exposição inscrições históricas da paisagem de Regência.



Landart-Lab Regência. Exposição inscrições históricas da paisagem de Regência. Museo Ecológico Projeto Tamar. Fonte: Diego Contreras Novoa.

A la vez es posible observar después de dos años del Landart-Lab *in situ* el alcance de las redes que entretujan el paisaje, la historia, la geografía, las comunidades y los colectivos tanto de humanos como de no humanos. Redes que también permiten articular las relaciones que con la narrativa moderna y la modernización tienen las articulaciones del paisaje.

114. Ilustração. Mapas entrevistas moradores Regência.



Mapas entrevistas moradores Regência. Projeto Tamar. Abril 2018.
Fonte: Fotografia Diego Contreras Nova.

4.5 Práticas artísticas, paisagem e modernização.

Las prácticas artísticas laboratoriales, como se ha visto hasta acá, permiten abordar colectivos de humanos y no humanos y sus articulaciones con el ambiente posibilitando observar la complejidad en la que realidades contextuales y ecológicas se encuentran entrelazadas, agenciando la emergencia de aquello que se entiende como paisaje. La diferenciación entre realidades propuesta en la MERAP facilita de este modo el abordaje en campo con un modelo amplio y táctico para determinar el punto de partida y llegada del evento a ser observado en un paisaje.

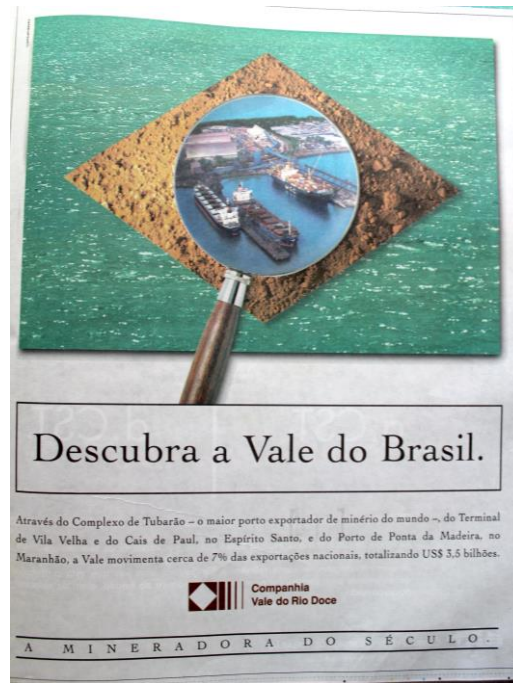
Esto se hace más claro cuando al observar un evento como el faro en Regência, punto de referencia y lugar de encuentro de las comunidades, donde procesos ambientales del ecosistema de Rio Doce terminan agenciando procesos colectivos y culturales. Ni el Caboclo Bernardo, ni el príncipe Maximilian, ni Teresa de Baviera fueron capaces de comprender el alcance de sus relaciones con el paisaje y como estas terminaron transformándolo. Esta ingenuidad del alcance de las acciones sobre el paisaje no puede compararse con los gigantescos proyectos mineros actuales. Aunque propusieron y promovieron la modernización con sus prácticas y llegaron a transformar el paisaje, estas personas no tenían el alcance a escalas mayores sobre los paisajes que las personas jurídicas y los agentes de la modernización como la Samarco Mineração S.A tienen.

Aunque no fueron mencionados por no articular concretamente el paisaje de Regência, desde el Landart-Lab en la Biblioteca del Proyecto Tamar se observaron los modos en los que la industria minera articula el paisaje del Espírito Santo, además de los campos discursivos y narrativas modernas se recorren para este fin. A través del emplazamiento, como es descrito en Heidegger (<Ge-stell>, *armação* y *enframing*) la industria minera articula el mundo apenas como reserva (existencia, *subsistência*, *standing-reserve*).

En la Biblioteca de Tamar se encontraron unos fascículos del Jornal Gazeta en 1999 llamados A Saga do Espírito Santo das Caravelas ao Século XXI (Ilustração 115). En estos fascículos, junto a la descripción y promoción de la modernización y la industria en el Estado, se presentaban varias propagandas prometiendo a la

empresa Vale do Rio Doce que es una de las compañías que divide, junto con BHP Billinton, el emprendimiento conjunto, *joint venture*, de la Samarco Mineração S.A.

.115. Ilustração. Descubra o Vale do Brasil.



COMPANHIA VALE DO RIO DOCE. Descubra a Vale do Brasil. Fonte: A SAGA DO ESPÍRITO SANTO, Das caravelas ao século XXI. A Gazeta, Vitória, 22 de abr. 1999. Fascículo encartado.

En esta articulación publicitaria el paisaje toma la forma de la bandera brasilera enfatizando la superposición de los campos discursivos de la narrativa moderna sobre los paisajes concretos. Una lupa, herramienta de observación se emplaza y enfoca únicamente el paisaje industrializado, como en las pinturas de Charles Sheeler, reduciendo a reservas las realidades contextuales y ecológicas del paisaje. Donde los agentes de las industrias mineras, como la Samarco Mineração S.A, construyen complejos a escalas mundiales y empresas mineras que abarcan siglos. De este modo se puede observar cómo la industria promueve la modernización con la promesa científica de construir un mundo mejor. Como es mencionado por Latour en los apartados finales de su libro de la Esperanza de Pandora:

El científico hace el hecho, pero, como ocurre siempre que hacemos algo cuyo completo control no está en nuestras manos, nos vemos ligeramente superados por la acción: cualquier constructor lo sabe. De este modo, la paradoja del constructivismo consiste en que utiliza un vocabulario de dominio que ningún arquitecto, albañil, diseñador de urbes o carpintero usaría jamás. ¿Acaso nos dejamos engañar por lo

que hacemos? ¿Estamos controlados, poseídos, alienados? No, no siempre, no del todo. Aquello que nos supera ligeramente resulta también ligeramente superado y modificado a su vez debido a nuestra agencia, debido al clínamen de nuestra acción. (LATOURE, 2001, p.337)

Esto no implica una descripción causalista que intente reducir las complejidades del devenir del paisaje a sus antecedentes. En el sentido que Bruno Latour lo aborda, no existen intermediarios, sino mediaciones. La historia no es considerada en relación a los datos de entrada y de salida, como una secuencia de hechos construidos que pasan, sino como la emergencia de algo que supera y es superado por sus mediadores a través de una red de transformaciones: los acontecimientos (Ibíd., 365-6).

No basta con articular realizaciones concretas con el paisaje en el intento “moderno” de descubrimiento de verdades. Como se ha visto, esto se intentó en las vanguardias modernas con las obras del constructivismo ruso como el de Vladimir Tatlin. A través laboratorios constructivistas que por medio del emplazamiento de obras del arte las vanguardias constructivistas darían, con modelos reduccionistas o generalizadores, cuenta de las complejidades del paisaje. Se trata de prestar atención a la agencia activa dichas realizaciones sobre el paisaje mismo y cómo estas en vez de comportarse como obras del arte externas al mundo se comportan como organismos vivos, como actantes en una red de colectivos dinámica y conflictiva para con el paisaje.

116. Ilustração. Monumento à Terceira Internacional, Tatlin.



Vladimir Tatlin, First model of the Monument to the Third International in the former Academy of Arts, Petrograd, 1920. Madeira. 548,6 x 640 cm. Fonte: FOSTER, Hal et al. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Thames & Hudson London, 2004. p.175.

No es de extrañar que el antiguo faro instaurara la modernización en Regência con un formalismo que recuerda el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin. (Monument to the Third International (Ilustração 116)) y que a la vez su remplazo, la actualización de la narrativa moderna en Regência, guarde relación formal con el minimalismo literalista y los “objetos específicos” de las realizaciones norteamericanas posteriores a los sesentas como las de Donald Judd (Ilustração 117) o Sol LeWitt, artistas fuertemente influenciados por Tatlin, para los que la escultura funcionaba como un medio específico (FOSTER et al, 2004, p.472.). Medio que como se ha visto es colonial y modernizador.

Las producciones, tanto de Tatlin como de Judd, aunque responden a necesidades de sus épocas, una actualización vanguardista de la ilustración en su intento de que la historia no naufrague: como los faros de Regência o la industria minera, guardan un carácter concreto con el que impulsaron la narrativa modernista sin criticarla, haciéndola su emblema, su bandera:

Com essa fórmula, no entanto, resta pouco do construtivismo. Talvez a distância histórica de seu momento revolucionário tenha sido tal que só poderia ser recuperado como uma ruína - isto é, um emblema, uma relíquia de uma prática modernista que procurou articular e avançar arte e política juntas (FOSTER et al, 2004, p.474).⁵⁸

Como se abordó con Robert Smithson y Rosalind Krauss el monumento y la ruina pertenecen a la misma red de contradicciones del arte moderna, modernidad que en su narrativa trae consigo los procesos políticos de las luchas sociales. El faro de Regência presenta también todas estas contradicciones: aunque claramente no fue pensado como una práctica artística carga con la narrativa moderna, sus discursos, convenciones y contradicciones. Es monumento, reliquia, ruina y lucha social.

⁵⁸ Tradução própria: With this formula, however, there is little of Constructivism left. Perhaps the historical distance from its revolutionary moment was such that it could be recovered only as a ruin-that is, an emblem- a relic of a modernist practice that sought to articulate and to advance art and politics together.

117. Ilustração. Minimalismo em Donald Judd.



JUDD, Donald . Sem título 1980. Aço inoxidável, alumínio anodizado vermelho. 457.2 x 101.6 x 78.7 cm. Mnuchin Gallery, New York, 26 September to 14 December 2013. Photo Courtesy: Tom Powel. Donald Judd Art © 2017 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Esta postura permite también comprender la magnitud del daño causado por emprendimientos modernistas, como el de la Samarco Mineração S.A., que defienden sus proyectos con argumentos meramente económicos o de desarrollo sin ser capaces de visualizar el paisaje como un todo que se escapa y supera las narrativas modernas. Donde la colonialidad es perpetuada a través de la modernización y el progreso, “desenvolvimento”, y “materializada por projetos de grande escala como a extração minerária, que avança sobre territórios sociais diversos propalando a crença de uma atividade de bem público” (MILANEZ; LOSEKANN, 2016, p.331).

Estas problemáticas también son mencionadas por la investigadora y analista en comunicación Lorena Regattieri y el sociólogo e investigador Marcelo Castañeda en su texto *Na beira do Rio Doce*⁵⁹ donde se hace una análisis de la destrucción causada por la Samarco y se proponen soluciones a estas problemáticas en las cuales se agencia una producción de otra orden, una orden práctica y cosmológica donde es exigido descolonizar (REGATTIERI; CASTAÑEDA, 2016, p.11). Aprendiendo de las comunidades que habitan los márgenes y los limites exteriores de la narrativa moderna buscando una remanencia que haga parte “do controle e regramento do homem como agente geológico, a reabilitação da existência humana

⁵⁹ Que también es el nombre de um documental que fue presentado en el I DOC Regência descrito en el LANDART y Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qMYERMvishI>> Acesso: 06 out. 2016.

na Terra” (Ibíd., p. 28). Como es mencionado por Michel Serres en el contrato natural:

Hoy en día estamos obligados -ya no de forma simbólica, como antes, sino *literalmente* a gestionar el planeta en que vivimos, y lo que nos toca ahora definir es lo que (...) denominaré «una política de las cosas». (SERRES, 1991 apud LATOUR, 2001, p.243)

El caso de la Samarco Mineração S.A. Se presenta como una muestra de esos casos en los que se hace claro que tanto ingenieros como modernistas, que creen que lo dominan todo, no poseen un total dominio sobre sus acciones, ellos se ven superados por éstas.

¿Quién ha tenido jamás algún dominio sobre una acción? Señálenme un solo novelista, un pintor, un arquitecto, un cocinero que no se haya visto como el propio Dios, sorprendido, superado, arrebatado por lo que ya no estaba -por lo que ya no estaban- haciendo. (Ibíd., p.339)

Se hace entonces necesario tanto en los campos de las prácticas artísticas como de las científicas comprender que los no humanos, “entidades ajenas a la vida social”, son poco a poco socializados “a través de los puentes tendidos por los laboratorios, las expediciones, las instituciones y demás”.

Lo que los científicos quieren tener claro cuando trabajan es que no sean ellos los que fabriquen, mediante su propio repertorio de acciones, las nuevas entidades a las que acceden. Quieren que cada nuevo no humano enriquezca su repertorio de acciones, su ontología. Pasteur, por ejemplo, no «construye» sus microbios, lo que ocurre es que sus microbios, junto con la sociedad francesa, quedan transformados gracias a su acción conjunta y, de ser un colectivo integrado por, digamos, x entidades, pasa a ser un colectivo nuevo compuesto por muchas más entidades que incluye (LATOUR, 2001, p.310).

El arte dentro de la narrativa moderna plantea una acción totalmente opuesta, al partir de las realizaciones humanas, pero que también desnaturaliza la agencia humana haciéndola activa sobre una naturaleza externa y pasiva. El artista moderno cree que su “invención” es como los monumentos que pasan a ser esculturas a través de la pérdida de su pedestal y que puede ser emplazada en cualquier otro sitio sin guardar relación con su contexto, negando cualquier contaminación externa. Las prácticas artísticas, al igual que los proyectos científicos, pueden ser ingenuas en su carga de la narrativa moderna o críticos a ésta y consumirla,

consumiendo el consumo, como refirió Hélio Oiticica en su texto *Brasil diarrea*. Como se ha visto, tanto con prácticas artísticas actuales como las de Luther, Biemann o Dion y filosóficas y teóricas como las de Heidegger, Serje, Stengers o Serres esta negación del complejo tejido de realidades contextuales y ecológicas que es el paisaje contamina el paisaje mismo, destruyéndole. Se hace necesario entonces dejarse contaminar por los contextos ecológicos donde se amplíe a las artes la socialización de los no humanos:

La expresión «socializar a los no humanos para que carguen con el colectivo humano» me parece una solución perfectamente aceptable, aunque claramente provisional, una solución que ampara la práctica de las ciencias y que respeta las numerosas redes vasculares que éstas necesitan para prosperar. LATOUR, 2001, p.355

¿Por qué es tan difícil recuperar otras teorías de la acción? Porque poder exigir una opción entre lo que tú fabricas -en tanto que humano libre y desnudo- y lo que ahí fuera constituye un hecho, algo que nadie ha hecho, es algo de crucial importancia para el ethos moderno. Toda la labor del moderno se ha centrado en lograr que esos dos agentes, el humano y el objeto, sean incapaces de desempeñar ningún otro papel que no sea el de oponerse mutuamente. ¡No es de extrañar que no puedan utilizarse para nada más! Es una simple cuestión de ergonomía: no resultan adecuados para realizar ninguna otra tarea. (Ibíd., p.338)

Una de las inquietudes que más le plantean preocupación a Bruno Latour en su libro *La esperanza de Pandora* es cómo mezclar una ciencia que incorpora al común, a los lugares de discusión de conocimiento y política, un incrementado número de no humanos con lo social “que aborda las específicas condiciones de felicidad que no pueden contentarse con transportar fuerzas o verdades sin deformación” (Ibíd., p.317).

Aunque Latour considera que dicha labor debe ser, por la inmediatez y urgencia del problema, ejercida desde los espacios de las prácticas políticas tradicionales acá se ha visto que esa labor puede también realizada desde las prácticas artísticas que en su quehacer relacionado con propuestas de inscripciones del mundo establecen otros modos de ejercer la política y la ciencia, entendiendo así tanto arte, como ciencia y política en su sentido más amplio: un tejido complejo, vivo y plástico.

Latour piensa que en el caso del arte esta tarea es imposible al cargar este con la purificación kantiana donde los modelos tomados "(...) del mundo del arte, tiene la desafortunada consecuencia de conferir un carácter estético al mundo de la ciencia, debilitando su pretensión de verdad" (Ibíd., 163). Duchamp en sus realizaciones ejemplificó como puede ser retirada esa carga y artistas como Nomeda & Gediminas Urbonas y Ruth Ewan, casi un siglo después, han puesto esto en práctica. Así una política de humanos y no humanos, con contrato natural, una cosmo-política, puede ser ejercida desde las prácticas artísticas creando una barca que permite navegar en el, a veces contaminado, fluido del lenguaje, las prácticas y el conocimiento.

Pregunta Latour ¿cómo se puede apreciar tanto a los científicos tanto como a los políticos para beneficiarse de las dos famosas concreciones griegas, la demostración y la democracia? (Ibíd., 318). Esta disertación describió una suerte de respuesta en la que, como se mencionó con Ylia Prigonine, es posible beneficiarse de estas concreciones si se toma en cuenta otra concreción griega: la poiesis, de la tecné, el devenir y las prácticas artísticas.

Así, abandonando la figura moderna de artista, los productores o realizadores de prácticas artísticas aparecen como un mediador entre las figuras de los científicos y los políticos, figuras que poco a poco pueden también abandonarse prestando más atención a sus prácticas. Se presenta entonces una tercera agencia necesaria para ese nueva cosmo-política, junto con las prácticas científicas y políticas: las prácticas artísticas.

Sean cuales sean los tipos de mediación puestos en funcionamiento, este bucle está relacionado con hacer prácticamente lo que Kant llamó una revolución copernicana, aunque es difícil creer que se diera cuenta de lo práctica que era la actividad que el designaba con tan grandiosa expresión: en vez de girar en torno a los objetos, los científicos hacen que los objetos se muevan alrededor de ellos. (Ibíd., p.122)

No es necesario abandonar las filosofías modernas o anteriores un una avanzada vanguardista y revisionista. Lo que se hace necesario es establecer desde las prácticas artísticas acciones críticas que donde, como en las obras de Fred Wilson, Thomas Hirschhorn, o Rikke Luther o Ruth Ewan, los objetos giren alrededor, no solo de los científicos, sino de las personas, los colectivos y las comunidades empoderándolos.

La última inscripción que se desea presentar es una fotografía de Elizabeth Pasin, en 2015 de una maleta abandonada en Bento Rodriguez (Ilustração 118) que aparece en el ya mencionado libro *Desastre no Vale do Rio Doce*, organizado por Bruno Milanez y Cristiana Losekann, que concretiza la relación de las inscripciones con la vida, el cotidiano y los ecosistemas donde se abduce, actualizando los términos de Charles Sanders Peirce, cómo la pérdida de los ecosistemas significa también la pérdida de todo lo demás.

118. Ilustração. Mala de documentos abandonada em Bento Rodrigues.



PASIN, Elizabeth. Mala de documentos abandonada em Bento Rodrigues. 2015. Fonte: MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. *Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre a destruição*. Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma maior compreensão leitora serão apresentadas as considerações finais tanto em espanhol como em português.

Versão em espanhol

Esta disertación hizo una presentación sobre cómo las prácticas artísticas, filosóficas, científicas y colaborativas en una postura ampliada permiten articular dispositivos y técnicas (como la geografía, la pintura, la fotografía, la escritura, en fin, de un gran acervo de prácticas e inscripciones) para abordar ese inmenso proceso que se comprende como paisaje en los contextos de urgencia generados por los crímenes y destrucciones ambientales que la modernización trae consigo.

Articulaciones que permitieron describir los recorridos por los cuales desde una entidad material se pueden recorrer campos discursivos, prácticos, contextuales y ecológicos que en su devenir son transformados. Por ejemplo las articulaciones aquí

permitieron observar cómo desde los sedimentos del río se pasa fácilmente a los naufragios de los barcos, a los héroes nacionales, a los relatos de viajeros, a la construcción y remplazo de faros, a las luchas comunitarias, a la construcción de gigantescos complejos industriales, a la liberación de residuos mineros y de nuevo a los sedimentos del río.

Así, se observó cómo desde las prácticas artísticas es posible articular el paisaje que a la vez inscribe en sí un tejido de realidades contextuales y ecológicas. Como se vio en los maletines de Duchamp y Benjamin las prácticas artísticas posibilitan inscribir tanto el paisaje moderno como acceder a él desde la distancia.

En las realizaciones descritas de la 32ª Bienal de São Paulo asumen posiciones, desde las instituciones, más acordes a la actualidad que se vive considerando el alcance de pensar ampliamente los colectivos o los ecosistemas, donde, agenciando mudanzas sobre la forma de ver las leyes humanas y no humanas, como las relacionadas con la persona jurídica, es posible proteger los ecosistemas de su degradación. Se invita entonces a las comunidades, colectivos, investigadores a pensar la importancia de darle personalidad jurídica al Rio Doce y sus ecosistemas.

Con Ladagga y Brea se observó que lo que las prácticas artísticas laboratoriales realizan es la agencia de redes de colectivos, de ecosistemas culturales, de ethos críticos, posibilitando a los no humanos socializar con lo humano. En una acción familiar a lo que Pasteur hizo con sus levaduras y literal en las realizaciones de Nomedá & Gediminas Urbonas donde las prácticas artísticas laboratoriales agencian nuevas entidades para que estas hagan de puentes, o faros o navíos, entre los humanos y los no humanos. Una cadena traducciones, de móviles inmutables y articulaciones.

Así se describieron los modos de vida desde las prácticas artísticas donde las prácticas artísticas, al facilitar de la emergencia de ecosistemas culturales, articula el conocimiento científico, filosófico y el político en la actualidad. No para expresar verdades sobre la naturaleza o el mundo ahí afuera sino para reconciliar la ciencia, el arte y la política en sus sentidos más amplios. Como ejemplos de esto se tiene la antigua cúpula del faro, ahora en la plaza central, o el minimalista nuevo faro de Regência que sirven como referencia, al igual que la cascada y la lámpara en la instalación de *Étant donnés* de Duchamp o las realizaciones de Donald Judd, de las

complejas y entrelazadas relaciones entre arte paisaje y modernización. Por otro lado, las acciones de Smithson en Roma o de Luther en la 32ª Bienal de São Paulo permiten referenciar las sedimentaciones de la modernización que como el residuo de minería en el Rio Doce contaminan los ecosistemas.

Paralelamente se observó cómo algunas prácticas artísticas actuales intentan configurar el mundo, ya no desde una semionáutica como la que propuso Bourriaud, sino desde una cosmo-náutica, agenciando articulaciones entre las proposiciones existentes. Concretando así simulaciones, performances, presentaciones de modos de vida, modos de ser-en-el-mundo. Como aquí es señalado por Nodari a la hora de hablar del Manifiesto antropófago de Oswald de Andrade en su descripción de los límites limitados: “Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia”

De ese modo el abordaje realizado acá, de un carácter tan concreto que puede ser tildado de positivista, se hizo intentando evitar tanto el carácter interpretativo y explicativo de la academia en la narrativa moderna, como de sus lógicas y contradicciones. Todo esto para abordar las prácticas artísticas laboratoriales como las inscripciones y articulaciones que de Regência aquí fueron descritas. Usando un lenguaje acorde a la urgencia de pensar, desde otras posturas, acontecimientos tan graves como el del Rio Doce. Volviendo a recorrer las cuestiones planteadas al comienzo de esta disertación: Possibilita o laboratório a justaposição das práticas artísticas e científicas e o tratamento de suas contradições? Permite o laboratório de arte, ou de paisagem, abordar amplamente um lugar contaminado pela narrativa moderna e seu comissionamento, a modernização? Con una respuesta afirmativa si se tiene en cuenta la importancia de la poiesis, la tecné, la colaboración, el devenir y las prácticas artísticas donde, como se dijo anteriormente, los productores o realizadores de prácticas artísticas, ahora cosmo-nautas, aparecen como mediadores en una tercera agencia necesaria para establecer las condiciones de felicidad de una cosmo-política, junto con las prácticas científicas y políticas.

Así, limitar el límite, el consumo del consumismo, una política de las cosas, un contrato natural, la articulación de humanos y de no humanos, hacer girar críticamente los no humanos alrededor de las prácticas y los colectivos, etc. son diversas tácticas que permiten, desde las prácticas artísticas, colaborativas,

laboratoriales y paisajísticas, responder a los crímenes y catástrofes traídos por la narrativa moderna y su agencia modernizadora. Evitando que naufrague en el frágil e inmenso navío en el que todos los colectivos se encuentran: el planeta tierra.

Versão em português

Esta pesquisa fez uma apresentação sobre como as práticas artísticas, filosóficas, científicas e colaborativas, a partir de uma posição ampliada, permitem articular dispositivos y técnicas (como a geografia, a pintura, a fotografia, a escrita, em fim, uma grande variedade de práticas e inscrições) para abordar esse imenso processo que é entendido como paisagem nos contextos de urgência gerados pelos crimes e destruição ambiental que a modernização traz consigo.

Articulações que permitiram descrever as rotas pelas quais desde uma entidade material se pode viajar por campos discursivos, práticos, contextuais e ecológicos que em sua evolução são transformados. Por exemplo, as articulações aqui permitiram observar como desde os sedimentos do rio se pode passar facilmente por naufrágios, heróis nacionais, histórias de viajantes, construção e substituição de faróis, lutas comunitárias, construção de complexos industriais gigantescos, a liberação de resíduos de mineração e de volta para os sedimentos do rio.

Observou-se como a partir das práticas artísticas é possível articular a paisagem que se inscreve ao mesmo tempo em um tecido de realidades contextuais e ecológicas. Como foi visto nas malas de Duchamp e Benjamin, as práticas artísticas permitem inscrever a paisagem moderna e acessá-la à distância.

As realizações descritas da Bienal 32 de São Paulo assumem posições mais acordes, desde as instituições, ao que estão ocorrendo atualmente, considerando o alcance de abordar amplamente os coletivo ou ecossistemas, agenciando mudanças sobre a maneira de ver as leis humanas e não-humanas, como aquelas relacionadas à personalidade jurídica, é possível proteger os ecossistemas de sua degradação. Se convida a pensar às comunidades, aos coletivos, pesquisadores e pesquisadoras sobre a importância de dar personalidade jurídica ao Rio Doce e aos seus ecossistemas.

Com Ladagga e Brea foi observado que o que as práticas artísticas laboratórias realizam é a agência de coletivos, de ecossistemas culturais, de ethos críticos,

permitindo aos entes não-humanos socializar com os humanos. Em uma ação familiar ao que Pasteur tinha feito com os fermentos e literal nas realizações de Nomeda & Gediminas Urbonas onde as práticas artísticas laboratoriais agenciam novas entidades para fazer de pontes, faróis ou navios, entre os seres humanos e não-humanos. Uma cadeia de traduções, de móveis imutáveis e articulações.

Assim, foram descritos os modos de vida a partir das práticas artísticas em que a arte como facilitadora do surgimento de ecossistemas culturais articula o conhecimento científico, filosófico e político na atualidade. Não para expressar verdades sobre a natureza ou o mundo lá fora, mas para conciliar ciência, arte e política em seus sentidos mais amplos. Exemplos disto é o antigo farol cúpula, agora na praça central, ou o minimalista novo faro de Regência que serve como uma referência, tal como a cascata e a lâmpada no *Étant Donnes* na instalação de Duchamp ou as realizações de Donald Judd das complexas e entrelaçadas relações entre paisagismo e modernização. Por outro lado, as ações de Smithson em Roma ou de Luther na 32ª Bienal de São Paulo permitem referenciar a sedimentação da modernização que, como os resíduos da mineração no Rio Doce, poluem os ecossistemas.

Ao mesmo tempo, observou-se como algumas práticas artísticas atuais tentam configurar o mundo, não mais desde uma semionáutica como a que propôs Bourriaud, mas uma cosmonáutica, arranjando articulações entre proposições existentes. Especificando simulações, performances, apresentações de modos de vida, modos de estar-no-mundo. Como aqui apontado por Nodari no do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade na sua descrição dos limites limitados,: “Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia”.

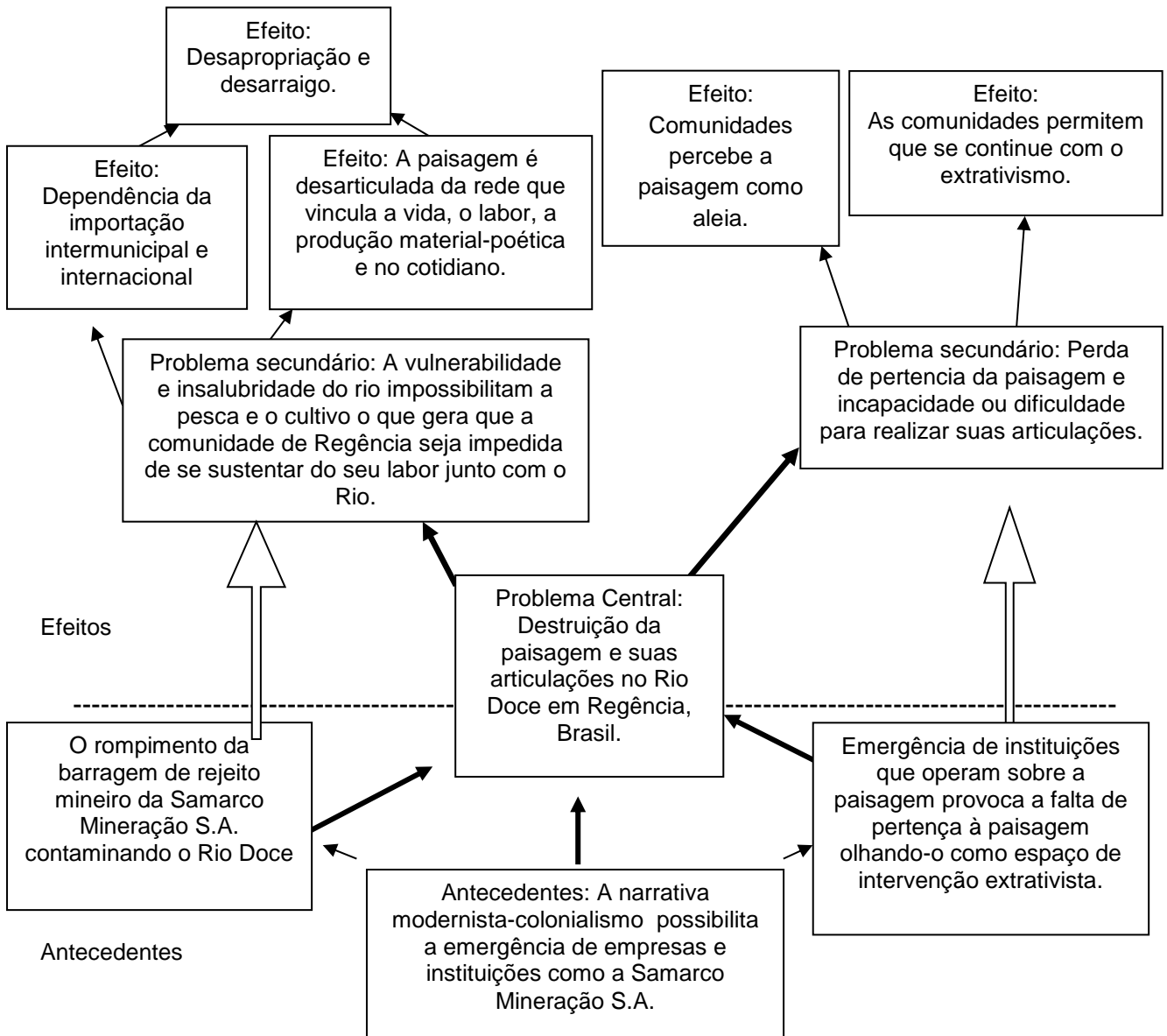
Desse modo a abordagem realizada aqui, de um caráter tão concreto que pode ser chamado de positivista, é feita tentando evitar tanto o caráter interpretativo y explicativo da academia na narrativa moderna como suas lógicas e contradições. Tudo isto para abordar tanto as práticas artísticas laboratoriais como as inscrições e articulações que de Regência que aqui foram descritas. Usando uma linguagem de acordo com a urgência de pensar a partir de outras posturas eventos tão graves como os do Rio Doce. Voltando às questões levantadas no início desta dissertação:

Possibilita o laboratório a justaposição das práticas artísticas e científicas e o tratamento de suas contradições? Permite o laboratório de arte, ou de paisagem, abordar amplamente um lugar contaminado pela narrativa moderna e seu comissionamento, a modernização? Com uma resposta afirmativa se é considerada a poiesis, a tecné, colaboração, o devenir e as práticas artísticas que, como foi mencionado acima, os produtores ou realizadores de práticas artísticas, agora cosmo-nautas, aparecem como mediadores de uma terceira agência necessária para estabelecer as condições de felicidade de uma cosmo-política, junto com as práticas científicas e políticas.

Assim, limitar o limite, o consumo do consumismo, uma política das coisas, um contrato natural, a articulação de seres humanos e não-humanos, fazer girar criticamente os não-humanos em torno das práticas e coletivos, etc. São diversas táticas que permitem, desde as práticas artísticas, colaborativas, laboratoriais e paisagísticas, responder aos crimes e catástrofes trazidos pela narrativa moderna e sua agência modernizadora. Evitando o naufrágio do frágil e imenso navio em que todos os coletivos se encontram: o planeta terra.

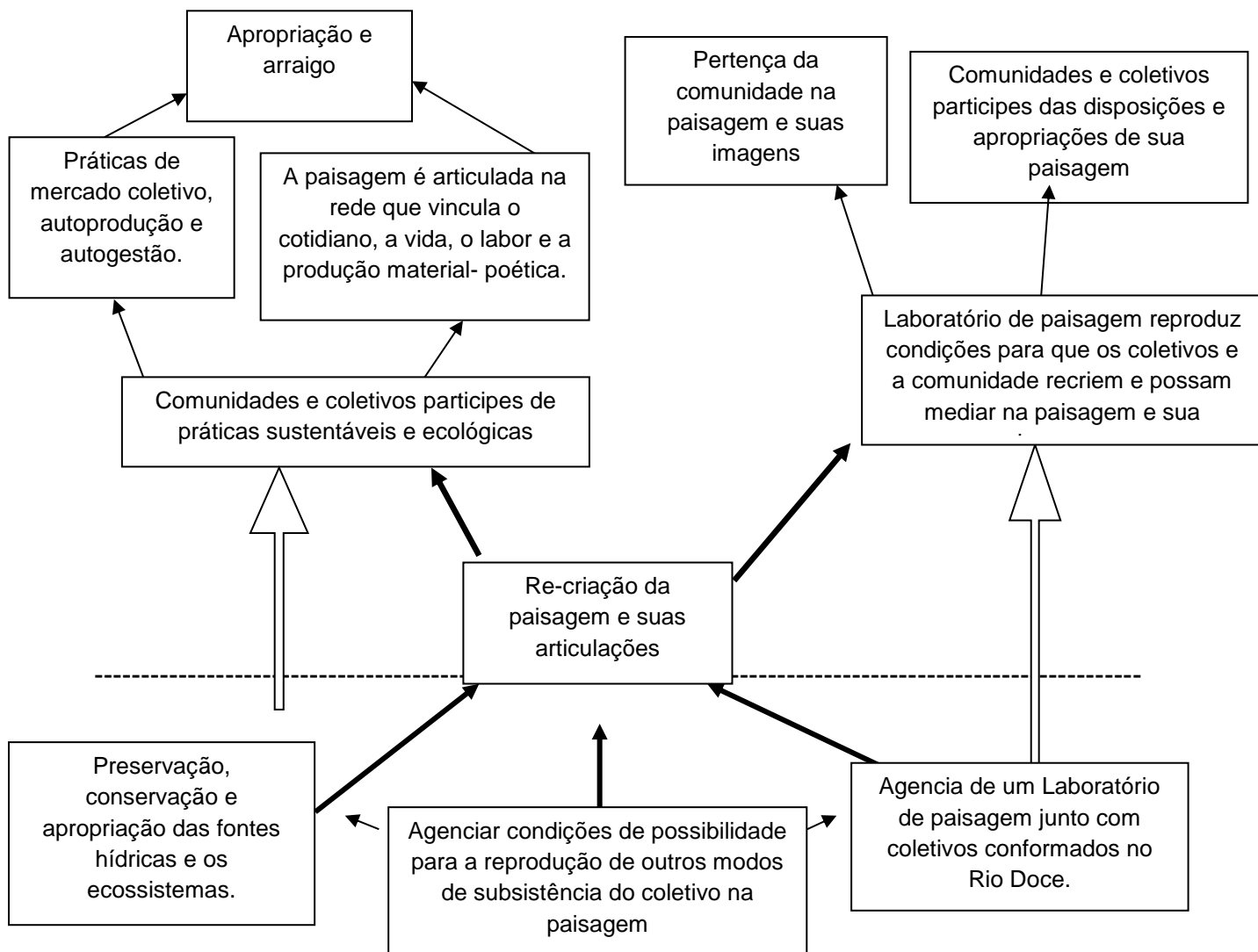
Respecto a las comunidades que habitan en Regência se desarrollaron dos tablas de antecedentes, efectos, problemas y soluciones con proposiciones/intuiciones que pueden usarse como punto de partida para desarrollar tácticas desde las prácticas artísticas e investigativas ampliadas para futuras acciones e investigaciones.

Tabela 1. Árvore de antecedentes-problemas-efeitos do Rio Doce articuladas com a o crime-catástrofe.



A través de la inversión de sus Antecedentes-problemas se convierte en un árbol de tácticas:

Tabela 2. Árvore de tácticas na paisagem do Rio Doce articuladas com a catástrofe-crime.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

32ª BIENAL DE SÃO PAULO a: **Incerteza Viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

32ª BIENAL DE SÃO PAULO b. Incerteza viva: abertura 7 de setembro. 2016. **List of Works**. 14.p.

A SAGA DO ESPÍRITO SANTO, Das caravelas ao século XXI. **A Gazeta**, Vitória, 22 de abr. 1999. Fascículo encartado.

AGABEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** | Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius NicastroHonesko 1. -Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALFONSO-GOLDFARB, Ana Maria; BELTRAN, Maria Helena Roxo. **O laboratório, a oficina e o ateliê: a arte de fazer o artificial**. EDUC-Editora da PUC-SP, 2002.

ASALE, R. **Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario**. Diccionario de la lengua española, 2017. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=H3xAc5s>> Acesso em: 26 jul. 2016.

BARRERA-LOBATÓN, S. Consideraciones teóricas para el análisis del paisaje. La Metodología de Los eventos relacionales. **Perspectivas sobre el paisaje**. [editado por] LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**.(organizador Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____, Charles. "Le Peintre de la vie moderne, dans «Critique d'art»." **Œuvres complètes**, II, 1976.

BAVIERA, Teresa da. **Viagem pelo Espírito Santo (1888): Viagem pelos trópicos brasileiros**. Tradução e notas de Sara Baldus. Organização e notas de Julio Bentivoglio. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2013.

BENJAMIN, Walter: "Paris do Segundo Império". In: **Obras escolhidas**. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

BIEMAN, Ursula; TAVARES, Paulo. **The Land Grant: Forest Law, a project by Ursula Biemann and Paulo Tavares**. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University, 2014.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. Verso Books, 2012.

BORGES, Maria Elisa Linhares. Atlas histórico: com eles também se escrevem memórias nacionais. **Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX**. São Paulo: Annablume, p. 369-391, 2006.

BOTERO, Juan José. La noción de "imagen del mundo". **El pensamiento de L. Wittgenstein**. Bogotá: Universidad Nacional, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires. *Adriana Hidalgo Editora*, 2008.

_____, Nicolas. **Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. Adriana Hidalgo Editora, 2009.

_____, Nicolas; GUILLEMONT, Michèle. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

BRASIL. Decreto nº 90.222, de 25 de setembro de 1984. **Diário Oficial da União - Seção 1** – 26 sep. 1984, p.14013.

BREA, José Luis. **El tercer umbral**: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2003.

_____, José Luis. **La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas, y dispositivos neomediales**. Editorial Centro de Arte de Salamanca (CASA), Salamanca. Colección Argumentos, 2002.

CAMNITZER, Luis. **Antología de textos críticos 1979-2006**. Santiago de Chile. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2007.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano**. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes- IDARTES, 2012

CASTLEMAN, Riva. **Jasper Johns: a print retrospective**. Museum of Modern Art, 1986.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores**. Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

CEPLAC. Linhares. Cidades do Cacau – 25. Divisão de Comunicação. 1981.

_____. A CEPLAC. 2016. Disponível em: <<http://www.ceplac.gov.br/paginas/ceplac/ceplac.asp>> Acesso em: 9 out. 2016.

CETINA, Karin Knorr. Sociality with objects: Social relations in postsocial knowledge societies. **Theory, culture & society**, v. 14, n. 4, p. 1-30, 1997.

CHERCHEURS DE NOTRE TEMPS. Realização Miquel, Philippe. **PRIGOGINE. Ylia**. CNDP. 1997. Em: **Grandes Pensadores del siglo XX**. 54 min. Canal Encuentro. Ministerio de educación de la Nación. Argentina. 2009.

COSTA, Antônio Gilberto. A cartografia do território de Minas Gerais e seus limites oitocentistas: anexações e desmembramentos. In: **IV Simpósio LusoBrasileiro de Cartografia Histórica Porto**. ISBN 978-972-8932-88-6. 9 a 12 de Novembro de 2011.

COSTA, Christina Rostworowski da. **O príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua viagem ao Brasil (1815-1817)**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CPRM, 2004. Escala 1:1.000.000. **Programa Geologia do Brasil**. Disponível em: <<http://rigeo.cprm.gov.br/jspui/handle/doc/4994>> Acesso: 13 nov. 2017.

CROSBY, Alfred. W. **Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900.** Cambridge: Cambridge University Press. 2007.

DE ALMEIDA, Candido Mendes. **Atlas do Império do Brazil.** Instituto philomathico, 1868.

DEMOS, T. J. Duchamp's Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement. **Grey Room**, The MIT Press, n. 8, 7-37, jun/sept. 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1262606>. Acesso em: 20 de dezembro 2017.

DE MORAES, Pedro Luís Rodrigues; ROBBRECHT, Elmar. **Catalogue of Brazilian Plants Collected by Prince Maximilian of Wied.** National Botanic Garden of Belgium, 2013.

DENIS, Ferdinand Jean. **Le Brésil.** Firmin Didot Frères, 1837.

DION, Mark. Miwon Kwon in conversation with Mark Dion. **LG Corrin, M Kwon, & N Bryson Mark Dion**, Phaidon, London, p. 7-33, 1997.

DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros: viajantes no vale do rio Mucuri. **Revista Brasileira de História**, v. 22, n. 44, p. 267-288, 2002.

DUCHAMP, Marcel. A propósito de los" ready-mades". Nombres: **Revista de Filosofía**, p.191-192, 1978.

ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general.** Barcelona: Lumen, 2000.

FAERNA, Ángel Manuel. **El juego del conocer (Reflexiones de Wittgenstein en torno a la certeza).** Logos. Anales del Seminario de Metafísica. Madrid: Universidad Complutense, 1990. p. 79.

FABRIS, Marcos. Revolução, realismo e realidade fotográfica em Gustave Courbetll. **Revista Lumen et Virtus**, v. 4, n. 8, p. 169-178, 2013.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico. El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. **Perspectivas sobre**

el paisaje. [editado por] LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Sobre arte, aparatos y funcionarios.** Arte y Técnica, Artefacto, 2007, vol. 6.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas.** Siglo XXI, 1968.

_____, Michel. **Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte.** Barcelona: Anagrama, 1981.

_____, Michel. **This is not a pipe.** Berkeley: University of California Press, v. 9, 1983.

_____, Michel. **Los Espacios Otros.** Toponimias (8) ocho ideas del espacio, Fundación "La Caixa", Madrid: 1994

_____, Michel. **Ditos e escritos – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 335-351.

_____, Michel. **Historia de la sexualidad: el uso de los placeres.** Siglo XXI, 2002.

FORADANA, Carlos. **La observación recíproca. Nueva interpretación de Duelo a garrotazos.** 2010.

FOSTER, Hal et al. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism.** Thames & Hudson London, 2004.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs-vol. 1.** Editora 34, 2000.

GUIGNON, Charles. Philosophy after Wittgenstein and Heidegger. **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 50, n. 4, p. 649-672, 1990.

HEIDEGGER, M; LOVITT, W. **The question concerning technology, and other essays**. New York: Harper & Row, 1977.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Linhares. **Coleção de Monografias Municipais**. Nova série. n. 146. 1984.

INSTITUTO INHOTIM. **Rirkrit Tiravanija**. Palm Pavilion, 2006 – 2008. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/>> Acesso: 16 nov. 2017.

JABLONKA, Eva; LAMB, Marion J. The changing concept of epigenetics. **Annals of the New York Academy of Sciences** 981, n. 1 p. 82-96, 2002.

LINS, Jaceguay. **O congo do Espírito Santo: uma panorâmica musicológica das bandas de congo**. 2009.

JAMESON, Fredric Fredric Jameson et al. **Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

JAPYASSÚ, H. Comportamento animal: entre o sujeito e o objeto. **Revista de Etologia**, v.1, n.1 p. 47-64. 1999.

JOHNSON, Steven; FERRÉ, María Florencia. **Sistemas emergentes**. Fondo de Cultura Económica, 2003.

KASTNER, Jeffrey. Entropy and the new monument (Nancy Holt)(vol 46, pg 167, 2008). **ARTFORUM INTERNATIONAL**, v. 46, n. 9, p. 402-402, 2008.

KAYE, Nick. Site-Specific Art: Performance. **Place and Documentation**, London and New York: Routledge, 2000.

KINCELER, José Luiz. Algumas pautas para a formação do artista mediador in José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sergio. **Um + outro: práticas artísticas colaborativas na arte contemporânea**. Vitória: PROEX/UFES, p.9-20, 2017.

_____. O coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a revolução dos baldinhos: a horta vertical como plataforma de saberes e desejos compartilhados em

arte colaborativa in José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sergio. **Outro ponto de vista: práticas artísticas colaborativas na arte contemporânea**. Vitória: PROEX/UFES, p.95-112, 2015.

KNOX, John H. **Report of the Independent Expert on the Issue of Human Rights Obligations Relating to the Enjoyment of a Safe, Clean, Healthy and Sustainable Environment: Mission to Costa Rica**, 2014.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia**. IN: Ferreira, Glória, 1975.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93. Reedição. p. 128-137.

_____, Rosalind E. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition**. London: Thames & Hudson, 2000.

_____, Rosalind. **La escultura en el campo expandido**. La posmodernidad, 2002, p. 59-74.

_____, Rosalind. **Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos**. Ed. Gustavo Gili. 2002.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Mennas Barreto. Texto originalmente publicado na revista *October* v. 80, p. 85-110, 2008.

_____, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XV, n. 17, p. 166-187, 2008.

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

_____, Reinaldo. **Estética de laboratorio: tácticas de las artes del presente**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LATOUR, Bruno. Give me a laboratory and I will raise the world. **Science observed**, p. 141-170, 1983.

_____, Bruno; WOOLGAR, Steve. **La vie de laboratoire**. Paris, La Découverte, 1988.

_____, Bruno; WOOLGAR, Steve. **La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

_____, Bruno; HERMANT, Émilie. Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones. **Retos de la postmodernidad**, p. 161-183, 1999.

_____, Bruno. **La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia**. Gedisa Editorial, 2001.

_____, Bruno. **Nunca fuimos modernos**. Siglo Veintiuno Editores: Argentina, 2007.

_____, Bruno. **Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red**, Manantial: Buenos Aires, 2008.

LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. **Perspectivas sobre el paisaje**. [editado por] LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2014.

LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano**. Buenos Aires: Lumen, 2003 a.

MARTINS, Tatiana Campagnaro. **Uma oleira de vida inteira: processos e percursos na poética de Regina Rodrigues**. Dissertação (Mestre em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

_____, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo**. Buenos Aires: Lumen, 2003 b.

MIGNOLO, Walter. **Historias locais/desenhos globales:** colonialidad, conhecimentos subalternos y pensamento fronterizo. Ediciones Akal, 2003.

_____, Walter. Aiesthesis decolonial. **CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte**, vol. 4, no 4, p. 10-25, 2011.

MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. **Desastre no Vale do Rio Doce: antecedentes, impactos e ações sobre a destruição.** Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016.

MORGAN, Haïs. Male lesbian bodies: The construction of alternative masculinities in Courbet, Baudelaire, and Swinburne. **Genders**, 1992, no 15, p. 37-57.

MORTON, Mary G; EYERMAN, Charlotte Nalle. **Courbet and the modern landscape.** Ed. Getty Publications, 2006.

MUNCH, Edvard; FLOOD, David H.; SORICELLI, Rhonda L. **The scream.** Wizard & Genius Idealdecor, 1994.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. **Projeto cultural Acervo Educativo: Coleção de Abelardo Rodrigues de Papel do MAC-PE.** Pernambuco: Projeto Acervo Educativo, 2015.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **Os mil nomes de Gaia.** 2014.

NUNES, Rodrigo. Ecologia e incerteza. **Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos: 32ª Bienal de São Paulo.** / Jochen Volz, Valquíria Prates, (orgs.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Sergio de. O artista, “homem do mundo” in CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sergio. **Outro ponto de vista: práticas artísticas colaborativas na arte contemporânea.** Vitória: PROEX/UFES, p.49-58, 2015.

OLSON, Donald; RUSSELL, Doescher; OLSON, Marilyn. **When the Sky Ran Red: The Story Behind the Scream**. 2004.

OTTE, Georg. Baudelaire desabrigado: a questão do espaço em «Paris do Segundo Império» de Walter Benjamin. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, 1997, vol. 2, p. 51-61.

PAZ, Octavio. **Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp**. Alianza Editorial, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Harvard University Press, 1974.

PLANT, Bob. The confessing animal in Foucault and Wittgenstein. **Journal of Religious Ethics**, v. 34, n. 4, p. 533-559, 2006.

PORTUGUEZ, Anderson Pereira. **Geografía humana del bajo Rio Doce**. Clube de Autores, 2006.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: a metamorfose da ciência**. Brasília: UNB, 1984.

DE SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce**. Editora da Universidade de São Paulo, Livraria Itatiaia Editora, 1974.

SERJE, Margarita. **El revés de la Nación. Territorios Salvajes, fronteras y tierras de nadie**. Uniandes, CESO. Bogotá. 2005.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación**. Barcelona: Seix Barral, 1969.

TENTLER, Gregory. Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's Corpo d'aria/Fiato d'artista. **California Italian Studies**, vol. 6, n. 2, 2016.

REGATTIERI, Lorena; CASTAÑEDA, Marcelo. Na beira do Rio Doce: antropoceno e mobilização no rastro da catástrofe. **Climacom Cultura Científica-Pesquisa, Jornalismo e Arte**. ANO 03 – n. 05 - "Vulnerabilidade". ISSN 2359-4705. 2016.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Duchamp: el amor y la muerte, incluso**. Siruela, 1993.

RAQUEJO, Tonia. **Land art**. Editorial Nerea, 1998.

RASO, Javier Maderuelo. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

RASO, Javier Maderuelo. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989**. Ediciones Akal, 2008.

REDE, Adriana. **Metamorfose da Forma**. Curadoria: Um Tronco para Exu, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2017.

REIS, Fabio Paiva. **As representações cartográficas da Capitania do Espírito Santo no século XVII**. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais. 2017.

_____, Flavio Paiva. **Mapas do Espírito Santo Colonial**. Exposição. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). 2018.

REIS, Regina Lúcia Paiva Rabello. Caboclo Bernardo: história e cultura na Barra do Rio Doce. Unilinhares, 2003.

RIBEIRO, Gisele Barbosa. Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente. **Outro ponto de vista: práticas artísticas colaborativas na arte contemporânea**. Vitória: PROEX/UFES, p.9-29, 2015.

RODRIGUES, M. Regina. **Materiais argilosos existentes na região da grande Vitória**. Projeto de Pesquisa: Departamento de Artes Industriais e Decorativas/Centro de artes/ Universidade Federal do Espírito Santo, 1993/1995.

SANTAMARÍA, Francisco F. Los modelos gráficos en la enseñanza de la Geografía: posibilidades y limitaciones. La Mancha: Universidad de Castilla. **Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete**. n. 13. p. 37-44, 1998.

SARMIENTO, Fausto O. **Diccionario de ecología: paisajes, conservación y desarrollo sustentable para Latinoamérica**. Editorial Abya Yala, 2000.

SERJE, Margarita. **El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie**. Bogotá, Colombia. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, CESO, Ediciones Uniandes, 2011.

SERRES, Michel. El contrato natural, trad. de Umbelina Larraceleta y José Vázquez. **Pre-Textos, Valencia**, p. 96, 1991.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the collected writings**. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. Cosac Naify, 2008.

SUASSUNA, Dulce Maria Filgueira de Almeida. Entre a dominação racional-legal e o carisma: o Projeto Tamar e sua intervenção em comunidades pesqueiras do litoral brasileiro. **Sociedade e estado**, v. 20, n. 3, p. 521-539, 2005.

SUGUIO, K.; MARTIN, Louis; DOMINGUEZ, J. M. L. Evolução da planície costeira do Rio Doce (ES) durante o Quaternário: influência das flutuações do nível do mar. **Atlas do IV Simpósio do Quaternário no Brasil**. p.93-116. 1982.

TAMAR. Centro de visitantes. Regência – ES. 2011. Disponível em: <http://www.tamar.org.br/centros_visitantes.php?cod=5>. Acesso em: 26 sep. 2016.

UMIKER-SEBEOK, Th A. Sebeok-J. **‘Ya conoce Usted mi método’**: una confrontación entre Charles S. Peirce y Sherlock Holmes. El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce, Barcelona: Ed. Lumen, 1989.

URQUIJO TORRES, Pedro S. El paisaje como concepto geográfico histórico y ambiental. **Perspectivas sobre el paisaje**. [editado por] LOBATÓN, Susana Barrera; HERNÁNDEZ, Yulieth Monroy. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2014.

VIEIRA, Alcides. **A Foz Feroz e Caboclo Bernardo**. 2005.

WIED-NEUWIED, MAXIMILIAN. Reise nach Brasilien in den Jahren 1815-1817 von Maximilian, Prinz zu Wied-Neuwied—mit zwei und zwanzig Kupfern, neunzehn Vignetten und drei Karten. **Vols. I, II. Frankfurt am Main: Heinrich Ludwig Bronner, 1820.**

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigaciones filosóficas (Philosophische Untersuchungen).** Londres: Ed. Kegan Paul, 1953.

_____, Ludwig. **Los cuadernos azul y marrón.** Madrid: Tecnos, 1968.

_____, Ludwig. **Da certeza.** Rio de Janeiro: Edições 70. 191p.- (Biblioteca de filosofia contemporânea 13), 1990.

ZUNTI, Maria Lucia Grossi. **Panorama histórico de Linhares.** Linhares. Prefeitura Municipal de Linhares, ES 203p, 1982.

_____, M. L. G. **Panorama Histórico de Linhares.** 2 ed. Linhares: Pousada das Letras, 2000.

APÊNDICE 0 – Formato Entrevistas

Entrevista #1 Regência Landart-Lab

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência? Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?
2. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce? Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?
3. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e esta chegando de ônibus desde Linhares, descendo no cruzamento, a caminho de Povoação. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples. a). Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano? Descreva como se estivesse percorrendo os lugares e descreva a sequência de coisas que você veria, escutaria, cheiraria; também os elementos que indicam para você que está em alguma rua ou setor. Tendo em mente os elementos que alguém que não conhece a região precisaria para realizar os mesmos caminhos que você faz. O que interessa é a representação física das coisas. Não tem importância se não se lembra dos nomes das ruas ou dos lugares. b). Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem? Quanto tempo você leva normalmente fazer estes caminhos? Têm locais nos quais se sente perdido(a)?
4. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais característicos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. a). Poderia descrever para nós um desses elementos? Se for levado lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local? b) Tem algum sentimento ou emoção particular a respeito desse elemento? c). Poderia identificá-lo no seu desenho? Onde estão os limites desse elemento?
5. Poderia me ensinar no seu desenho onde fica o norte?
6. A entrevista já terminou, mas gostaríamos que, com toda liberdade, conversássemos mais alguns minutos. a). O que você acha que a gente quer saber? b). Que importância tem para as pessoas a orientação e o reconhecimento dos elementos da paisagem? Causa em você alguma satisfação saber aonde está ou aonde vai? Ou mal-estar no caso de não saber? c) Acha que a paisagem de Regência é facilmente percorrível e identificável? Em quais outras paisagens que você conhece se sente bem orientado? Por quê?

Entrevista #2 Regência Landart-Lab

1. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e esta chegando de ônibus desde Linhares, descendo no cruzamento a caminho de Povoação. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples. a). Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia no seu cotidiano? Descreva como se estivesse percorrendo os lugares e descreva a sequência de coisas que você veria, escutaria, cheiraria; também os elementos que indicam para você que está em alguma rua ou setor. Tendo presentes os elementos que alguém que não conhece a região precisaria para realizar os mesmos caminhos que você faz. O que interessa é a representação física das coisas. Não tem importância se não se lembra dos nomes das ruas ou dos lugares. b). Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem? Quanto tempo você leva normalmente para percorrer esses caminhos? Têm locais nos quais se sente perdido(a)?
2. Gostaríamos que fizesse uma lista dos que são, para você, os elementos mais característicos de Regência em seus caminhos cotidianos. Porque acha que são os mais característicos? Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que para você são mais fáceis de identificar e lembrar. a). Poderia descrever para nós um desses elementos? Se for levado(a) lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local? b) Tem algum sentimento ou emoção particular a respeito desse elemento? c). Poderia identifica-lo no seu desenho? Onde estão os limites desse elemento?
3. Como se faz para chegar ao Farol de Regência vindo de Linhares, descendo no cruzamento a caminho de Povoação? Ao Rio Doce? À Igreja? À praia? Ao point de surf?

APÊNDICE A – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Pescador.

Data da entrevista: 10/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:21:04
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistado/profissão: Pescador / Gestor cultural e esportivo Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Regência eu penso na harmonia né, do lugar, na natureza né, o contato das crianças com o pé no chão mesmo, essa coisa da vila, né, onde as pessoas sintam sua liberdade, o ar puro, ouvir os pássaros o mar ne, e toda essa contemplação mesmo de comunidade ne quando falam regência é essa visão que eu tenho com a harmonia, né com a natureza.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Sim, a simplicidade das pessoas da própria estrutura do lugar mesmo casinhas com cerquinhas se tu mexe numa tela onde as pessoas ainda no se sentem presas dentro de casa. Mas só mexe com alguns arbustos, né, vem para regência para conhecer essa harmonia que tem umas as outras em termos de hospitalidade mesmo.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

Rio doce. Eu sempre vivi. meu pai era pescador. Até adquirir apelido de pescador. Mas eu vim mas pelo lado da educação ambiental. Mas sempre esse contato com o rio mesmo. E ai Sempre alí na convivência tendo conhecendo o dia a dia dos próprios pescadores da vila. Isso fez com que eu me tornasse conhecedor mesmo do dia a dia de aqueles que pescam. Então, e aí acho esse contato com o rio doce eu sempre tive. Hoje esta passando pela situação, mas com a esperança de sempre ver voltar aquela alegria que as pessoas tinham de ir ao rio de dar aquele mergulho no final da tarde de manha também os domingos que as pessoas curtem muito a praia. Então sempre nessa expectativa de ter ai regeneração desse rio, né, e conscientizar as pessoas cada vez da importância de cuidar a natureza. Desde Pequeno [Trabalhava em projetos ecológicos] eu faço esses trabalhos. Eu uso essa área do Projeto Tamar que é o centro ecológico de Regência como área de trabalho mesmo para estar envolvendo y desenvolvendo trabalho com as crianças na comunidade

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Sim, é um rio muito importante, né, para o Espírito Santo onde vem abrangendo varias cidades ao longo do seu percurso desde minas, né. E também como um rio que ajudou a desenvolver algumas cidades ao longo. Nos hoje temos a BR, né, que grandes barcos subiam o rio indo para Linhares, Colatinas, né, cidades ao longo do rio. Eu acho que também a importância desse rio historicamente é muito importante para o desenvolvimento de muitas cidades durante o percurso.

5. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e esta chegando de ônibus desde Linhares, descendo no cruzamento, a caminho de Povoação. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples. a). Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano? Descreva como se estivesse percorrendo os lugares e descreva a sequência de coisas que você veria, escutaria, cheiraria; também os elementos que indicam para você que está em alguma rua ou setor. Tendo em mente os elementos que alguém que não conhece a região precisaria para realizar os mesmos caminhos que você faz.

O que interessa é a representação física das coisas. Não tem importância se não se lembra dos nomes das ruas ou dos lugares. b). Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem? Quanto tempo você leva normalmente fazer estes caminhos? Têm locais nos quais se sente perdido(a)?

Eu gosto muito de fazer pedalada, gosto de pedalar. E estar no ambiente e as pessoas se... más contemplo estou sempre contemplando a natureza para estar vivenciando e isso faz mas com que eu más eu utilizar a vila como referencia. Contato com as pessoas e tal isso faz para ter um amplo conhecimento das pessoas que estão ao redor da vila. Quando chegam pessoas diferentes, ate mesmo a gente acha diferenca quando se levanta de manhã e vê os pássaros cantando, o barulho do mar então tudo isso traz uma harmonia. Você tem os pássaros o mar todo isso.

Conhecer as pessoas nativas do lugar e conhecer a historia, natural. Acho que é assim. As pessoas começam a conhecer o lugar a traves das pessoas que são nativas e que relatam para você um pouco da historia da vila. Quem tá chegando atualmente agora começa a ouvir a historia do que Regência era antes, né, de poucas casas na vila, não tinha ainda eletricidade, poucas pessoas tinham acesso à informação nos médios de comunicação. Então e aí você começa a compreender. Eu falo assim [Regência há vinte anos] era bem mais tranquila mais pessoas da vila mesmo. Bem tranquila. Tudo mundo se conhecia e as pessoas se reuniam à praça ficar mais a vontade. E aí depois que começou chegar mais a parte da tecnologia as pessoas começaram a ficar mais em casa, assistindo sua tv. Porque antigamente as pessoas não tinham muito acesso muito a essas informações então as pessoas ficaram atentos a essas tecnologias chegando, né.

6. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. a). Poderia descrever para nós um desses elementos? Se for levado lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local? b) Tem algum sentimento ou emoção particular a respeito desse elemento? c). Poderia identificá-lo no seu desenho? Onde estão os limites desse elemento?

Aqui nos estamos passando na BR 101, que vem sentido Vitória vindo para Linhares. Se você tá vindo de Linhares você vai chegar em Bebedouro. Bebedouro é logo na BR aí quando você bem chegou em Linhares está vindo da Bahia, você chegou em Linhares você vai atravessar a ponte aqui, você vai passar pelo Rio Doce. Rio Doce ele tem dado varias voltas até chegar Regência e tal. Porque ele vai passar aqui por traz e vai desaguar aqui como se viajasse em direção do mar mesmo aqui. A gente já tá em Regência e tal mas o Rio Doce passou a ponte vai fazer todo um trajeto e vem passando por Povoação que tá do outro lado. Povoação tá do outro lado do Rio. Tá, que quer chegar em Regência tudo bem tá vindo chegou aqui em bebedouro e a gente tem um aqui onde tem uma indicação, né: Regência ➡ e tal. Aí vai dar uma seta indicando Regência para que vem no sentido vice-versa. De lá para cá do que para lá. Você chegou a bebedouro aqui vindo de Vitória você pega sua direita e segue o caminho. É um área de muita vegetação de varias árvores, né, cacauieira, uma coisa assim, com algumas fazendas, algumas fazendas de gado. E você continua porque não tem como você já que é uma estrada única, vindo para Regência, né. Chegando a Regência, bem próximo de Regência, na beira mar aqui você vai ter uma área do Projeto Tamar, né, aqui antes de chegar na vila que você tá no lado de preservação, tá bom?, né. Aí você dá continuidade. Um pouco mais a frente nós temos os antigos toneis onde a Petrobras ali colocava, armazenava o petróleo. Né, que são vários tanques, passando por esse tanques você vai chegar na vila de Regência. Chegando em Regência para você se localizar os lugares você pode chegar na Praça. Na Praça Caboclo Bernardo aqui próximo ao campo de futebol, próxima à igreja, né. Próximo à igreja aqui, e aqui é onde você vai obter as informações para onde você quer chegar. Tá indo a casa de quem, ficar perto do porto... o porto ele vai estar localizado mais o menos aqui entre a praça, e o Rio Doce tá passando aqui atrás então esse porto vai dar acesso aqui.

O Farol, por exemplo, [é um elemento caraterístico da vila] tá chegando aqui na vila e tá sintonizado mais o menos aqui. Que quando falam farol tenho a visão de um farol antigo da vila que nós tínhamos não sei se você chegou ver a foto antes desse farol. Então esse eu já tenho esse na mente que é esse farol antigo ele era dessa cúpula que tem aí. Mais o menos dez anos [trocaram o farol]. Farol que era um dos pontos de referencia. Quando chegava a Regência localizava o farol. Chegava a

Regência você já via essa referencia também. Tudo essa área aqui são área de vegetação, ai já tem parte da praia.

Não [tem onde se perder]. Se ela saísse da praça e for para outro lugar. Teria hoje um ponto de referencia. Se você olhar o ponto mais alto que a gente tem hoje que são as torres, são exatamente próximo ao centro da vila mesmo antes de... se saiu da praça você foi lá para o final você se localiza a traves dessas torres aqui ou a traves do farol. Nós temos uma torre que tá localizada... são torres de telefone. Telefone, nós temos entre o farol, tem outra torre mais o menos aqui. Seria essa da aqui, tem outra embaixo aqui. Mais o menos isso por ai.

Regência é facilmente percorível.

APÊNDICE B – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Jay

Data da entrevista: 10/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:19:46
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistado/profissão: Jay / Músico, surfista e morador de Regência.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Regência me remete pê no chão, tranquilidade, simplicidade. Eu moro aqui há 21 anos, sou nativo e eu sempre sinto isso quando eu saio de Regência quando vou para uma grade cidade e volto para Regência. Essa calma, essa simplicidade, de descanso, né, e também de felicidade de estar aqui de ser um lugar aconchegante onde as pessoas que vem para cá elas sentem muito isso, elas falam muito sobre isso que Regência é um lugar que você conhece e você não consegue deixar mais para trás. Esse calor humano mesmo, de ser todo mundo aqui ser bem receptivo, de receber bem as pessoas, todo mundo se cumprimentar. Por ser um lugar pequeno também todo mundo se comprimenta, todo mundo se conhece, entao tem essa energia de acolhimento, de conexão. Entao Regência é um lugar muito bacano por isso também. Não só por isso também pela natureza também, Regência tem dois acontecimentos aqui que são bem fortes e bem importantes, são ahh... ou três, na verdade muitos mais, que são a desova de tartarugas que tem aqui, né, e por também a tartaruga gigante. Aqui no Espírito Santo, se não me engano, é o único lugar, ou no Espírito Santo o no Brasil que é o único lugar que a tartaruga gigante desova, entao é um lugar muito importante por isso. É o lugar onde o Rio se encontra com o mar aqui na foz entao também é um lugar muito importante por isso e além disso pelas ondas que a gente tem aqui. O surf é também é uma coisa importante porque essa formação que a gente tem de bancada por conta da foz do Rio, no encontro do rio com o mar, a boca do rio que a gente chama, forma essas

ondas, né que são perfeitas assim que são a quarta melhor do Brasil. Então tem acontecimentos aqui fora a beleza do lugar, né.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Num sentido físico: um lugar simples. Um lugar muito simples na verdade que você vem simplesmente para contemplar essa simplicidade. É um lugar simples, um lugar bonito, um lugar tranquilo.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

[Remete] muita coisa porque eu passei minha infância no Rio Doce, eu aprendi a nadar no Rio Doce, eu brincava no Rio Doce. Tem ilhas ali encima que são as ilhas de cacau e eu e meus amigos a gente ia nadando ate lá, tinha cacau, tinha mexerica, tinha bastantes coisas. A gente ia nadando pelas ilhas depois voltava. Então minha infância eu passei no rio. Que ate eu fico triste até assim quando vejo a situação que esta o rio hoje porque as crianças não podem disfrutar o que eu disfrutei na minha infância então isso para mim é um pouco triste assim, decepcionante.

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Um rio forte. Porque ele vai ter que ser muito forte nessa situação. A natureza vai precisar fazer um puta de um trabalho para trazer a situação à normalidade. Não só isso, o rio ele já tava, antes de esse acontecimento de essa tragédia ele já estava morrendo, né, assim, por conta do assoreamento, por conta do desmatamento do dos braços do rio, das nascentes então ele já estava aguentando, né, na situação e depois aconteceu mais essa tragédia foi para selar então tem que ser um rio bem forte.

5. Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano?

Isso que estou desenhando aqui é o centro de Regência. Aqui tem a pracinha, tem o campo de futebol onde a gente treina. Aí tem o busto, né, o busto do Caboclo Bernardo junto com o busto de Seu Miúdo ali na praça, tem o palco onde a gente faz os shows. Eu toco, tenho uma banda. Se chama Banda Natividade, Natividade que

significa nativos em atividades. A gente trabalha com isso. Fazendo Congo ai, foi isso. Eu na verdade eu canto assim e toco guitarra quando precisa, toco baixo quando precisa, más a essência são os tambores e a casaca. A gente tenta passar, tenta mostrar para onde a gente vai. A gente foi para o Rio de Janeiro, duas vezes. Assim, na primeira vez que a gente foi o pessoal ficou meio ansioso por que eles não conheciam esse ritmo, não sabiam quê que eram os tambores, a casaca, não sabiam que instrumento quê que era então eles ficaram meio receosos mas a gente foi tocando e eles gostaram de uma tal forma que a gente foi duas vezes depois. A gente foi um porquinho antes de Macaé, Quiçamã, na serra e na segunda vez que a gente volto nós fomos para Cabo frio. Cabo frio o pessoal também gosto bastante, não tinham conhecido, não sabiam o que era a pesar de ter uma cultura que é bem parecida, se não me engano é o jongo e a gente foi depois disso para Bota Fogo no Rio de Janeiro mesmo.

6. Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem?

A natureza aqui, cara, eu um lance que não tem como não contemplar não reparar. Olha só, agora mesmo a gente tá escutando os pássaros, então toda rua que você passa você escuta os pássaros cantando, você vê a arvore, você sente a brisa do mar, quando vem o vento sul você consegue sentir o cheiro do mar. Então a natureza aqui é um lance que você não tem como escapar é o que fica a mostra, que fica a mostra, o que fica nítido aqui é isso. Quando caminho, quando ando, sempre tô vendo a natureza, sempre tô vendo, sempre tô tendo esse contato, com o pê no chão, com a terra com o cheiro da grama molhada, do mar, dos pássaros, então é uma coisa que a gente não tem como fugir.

7. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. a). Poderia descrever para nós um desses elementos?

Conhecer a cultura de Regência. Muitas pessoas ainda que vem a primeira vez que conhecem os principais pontos que são o farol, o farol antigo, o farol novo, a igreja católica. Tem essa historia que a gente tem aqui. Do porque que a igreja católica é virada para o rio, por exemplo, não tá virada para a vila. Porque a igreja tá virada

para ali, aqui é o centro mas a igreja tá virada para o rio em vez de estar virada para a vila. Tem muita pessoa que não sabe que pergunta por quê e é porque antigamente, né, a vila era do lado de cá à igreja. Só da igreja para cá, então o rio tinha umas casinhas aqui e aqui mesmo essa região aqui onde a gente está e era só. Então ela era virada do rio para o rio por esse motivo porque a vila era do lado de cá da igreja depois que a vila foi crescendo, foi crescendo, foi crescendo, acabou que a vila ficou maior por lado de cá, menor por lado de cá e as pessoas às vezes não entendem: Porquê que a igreja tá no desato. E o farol, o farol antigo que foi a marinha que colocou porque estava tendo muito problema aqui de navios que tinham problema, né, justamente por conta de naufragar como aconteceu com o Imperial Marinheiro, na verdade o farol veio depois do que aconteceu aquela tragédia do Imperial Marinheiro que foi onde o Caboclo Bernardo salvou as 128 vidas. Foi consagrado herói nacional, ganhou a medalha. Então ele foi ganho a medalha e fez um pedido a princesa, em fim, pediu um farol para Regência para que não acontecesse de novo dum navio naufragar então foi a marinha que veio colocou um farol. Então é uma historia que está interligada com essa figura aí que é o Caboclo Bernarno. Na minha opinião, assim, essa historia do Caboclo Bernardo é muito pouco vista e conhecida no Brasil é um herói nacional. Ninguém fez o que Caboclo fez: o cara se jogou no mar tempestuoso com as ondas aqui de Regência que numa tempestade tem quase tipo, coisa de três, quatro, cinco metros de onda, ele furou a rebentação nadando a peito com uma corda e salvou 120 pessoas. Que um feito gigante, enorme que poucas pessoas de Brasil conhecem.

Eu moro aqui no centro mesmo, aqui do lado do centro ecológico.

Ir fazer alguma coisa no supermercado, ir à casa de algum conhecido, em fim, tem vários lances aí do cotidiano.

Cultura. A cultura aqui é um dos pontos mais importantes para mim porque é uma vila de ribeirinhos, de pescadores. Onde tiram o sustento do mar do rio, então tem contato muito forte com o rio com o mar e demais. E o Congo. Congo que é fundamental em Regência. Eu já passei pelo Congo, pelo Congo Mirim quando era criança. Então é algo muito forte que é a cultura. Que é algo que as pessoas que quando vem aqui é algo que enche o olho delas além da natureza. Além de tudo o que a gente já tem.

8. Têm locais nos quais se sente perdido(a)?

Não, não existe isso. É um lugar pequeno então...

9. Se for levado lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local?

E um lugar pequeno, mas ao mesmo tempo ele, a pesar de que sempre falo com todo mundo de que você entra num buraco sai em outro, porque tipo você passa por uma rua você sai naquela. Você vem nessa rua, você sai na mesma rua então aqui não tem como se perder, mas se você não conhece o lugar não tem como você se achar.

É só lembrar: O farol fica para o sul onde está o farol é a praia, da praia se você for em direção ao farol e chegar na trilha, de qualquer forma você seguindo o farol você chega na rua principal. Chegou na rua principal é só você seguir que você vai achar tudo. Se você não conseguir achar nenhum outro lugar você segue principal que vai chegar aqui no centro que é aqui na pracinha. Daqui da pracinha tá todas as outras as vielas. Então ou consegue alguma informação, consegue alguma coisa: Se perdeu ache o farol. Nessa mesma reta da pracinha principal você chega no farol. Se você chegou no centro segue reto que vai chegar no farol. Tem um estudo da comunidade e tem um museu que são essas duas casinhas brancas que estão aí. E o farol, fica na frente, a cúpula do farol verdade a cúpula do farol, que era a que ficava acima do farol antigo.

APÊNDICE C – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Lourdes

Data da entrevista: 11/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:18:35
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistada/profissão: Lourdes. Moradora de Regência.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência? Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Foz do Rio Doce. Caboclo Bernardo, Mato, nativos, natureza.

Espaço a ser explorado. É tranquilidade. Respeito à comunidade que vive aqui, entendeu. Más ao mesmo tempo eu acho que tem muitas melhorias que poderiam ser desenvolvidas para as pessoas conhecerem. Por exemplo, minha mãe é idosa, eu adoraria levar ela na foz do Rio Doce, lá nas pocinhas, tudo que o povo não conhece só que ela não consegue andar esse espaço todo. Não tem acessibilidade. É uma coisa sem acessibilidade e eu acho que a praia ela tem que ter acessibilidade, entendeu? De uma forma vai degradar menos a natureza porque se você fizer uma trilha as pessoas vão passar por aquele espaço, né, e em volta vai estar preservado. Então essa historia de que se fizer vai poluir, vai destruir, eu acho isso um tanto errado. Acho que a acessibilidade para a pessoa conhecer, as placas, a educação começa a traves dum trabalho que deve ser feito com a comunidade. Que você vai para aqueles cantos lá da Bahia, aquelas prainhas, Itaúnas, é muita coisinha bonitinha sem destruir a natureza.

2. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

Hoje poluição. Acho assim: conservação, conscientização e a morte também sim, né. Que não temos mais os peixes que nós tínhamos o assoreamento. Eu que venho de lá que presenciando às vezes eu viajo ao redor do Rio Doce. Você vê que é muito assoreamento. Eu no meu ponto de vista acredito que esse assoreamento ele pode ser melhorado, entendeu? A partir do momento que você abre o leito do rio ou aproveita essa terra, para aterro, para alguma coisa, entendeu? O rio volta ter força, volta ter, né, movimento novamente vinda, né.

3. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Morte, hoje acho que ele tá morrendo. Se não cuidamos ele vai morrer breve, breve. Se vê que tem espaços que você, tem lugares que você, vê que ele não tem mais vida, ele não passa ali com rapidez, com fluência. Então você vê de poquinho em poquinho o ele está morrendo. Acho que tem duns quinze anos para cá o assoreamento está muito intenso. [Se deve] Ao assoreamento das margens. Muita gente fazendo desmatamento ilegal, entendeu? Tirando aquela camada de proteção, então ele tá morrendo.

4. Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano?

A foz do Rio Doce e o ponte. É onde os surfistas. Só acompanho meu filho.

5. Fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. Poderia descrever para nós um desses elementos?

[Faltam] Trilhas, plaquinhas indicativas, “conheçam a Foz”, poças, entendeu? Dunas ou poças. Não sei como ou que colocariam o nome certo, entendeu? Acho que placas indicativas, trilhas. A primeira vez que eu vim a Regência, que eu me encantei, era uma trilhazinha que tinha ali por traz. Se lembra, Ladima? Que tinha as plaquinhas: “Ninho da Onça” e não sei o quê. Uma gracinha, entendeu? E foi morrendo, foi... [Trilha do farol] tá feio, perigoso.

6. Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem?

Sim, aventura, contato com a natureza. O barulho do mar, né, os animais, os animais se arrastando, calango, sei lá o que é, os bichinhos, é muito interessante.

7. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais característicos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. a). Poderia descrever para nós um desses elementos?

O que me marca muito são... o que marca muito são as sujeiras, a madeira, o resto de lixo que vem de minhas, né, percorre o leito do Rio Doce de lá até aqui e que é jogado aqui em Regência, então eu vejo, eu tenho muito esse contato, observar esse tipo de lixo que vêm de lá.

Se for levado lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local?

A estrada, né, em se o final da estrada, como diz outro, agora placas coisas não tem muita coisa. Sinalização não tem muita. Se ela vim sozinha ela não conseguiria vir, não conseguiria andar, acessibilidade nenhuma, igual você falou, se a pessoa estivesse de olhos fechados num tem como. Tanto que pra quem vem de Vitória muita gente se perde. Não têm indicativos, entendeu? Igual que quem vem de Linhares, varias pessoas que vem pela primeira vez. Não tem muita sinalização: "Bem-vindos", "Você chegou em Regência", não tem. De repente tal vez eu não observei, mas não tem "Seja bem-vindo", entendeu?

6. A entrevista já terminou, mas gostaríamos que, com toda liberdade, conversássemos mais alguns minutos. a). O que você acha que a gente quer saber?

Eu acho que vocês estão querendo explorar o que têm na Vila de Regência, explorar a acessibilidade, explorar a cultura de repente, o médio ambiente, algo de inovação para a vila, pelo que eu pesquisei é uma busca de conhecimentos para a vila. Algum projeto, alguma coisa voltada para a vila. Para o rio, entendeu?

8. Que importância tem para as pessoas a orientação e o reconhecimento dos elementos da paisagem?

É viver melhor, é a acessibilidade. A partir do momento que você conhece, se você sabe para onde ir, para onde você tá indo, você sabe se localizar muitas vezes a traves da paisagem.

9. Causa em você alguma satisfação saber aonde está ou aonde vai? Ou mal-estar no caso de não saber?

Mal estar, nossa, me dá uma aflição, muito aflita eu fico quando eu me perco diante de alguma coisa, e aqui as vezes pode dar esse mal estar, porque não tem placas, muitas placas indicativas, entendeu? Varias, vários amigos meus passam por esse mal estar, de se perder... eu acho que é fácil de se perder. Aqui dentro da vila não, mas, até chegar aqui sim. A estrada o caminho até chegar aqui, falta da segurança, né. Eu mesma já fui assaltada na estrada então causa um certo pavor as vezes ver alguém estranho, entendeu? Motoqueiros e tal, isso me causa um certo pavor. [Vinha de] carro. Isso, a moto me parou, o cara rendeu a gente, entendeu? O cara agarrou no meu braço e tal. Mas no final deu tudo certo graças a Deus, mas causa terror, causa... Depois da pontezinha e aquela ponte é muito estreita, se parar alguém ali ela, não tem como escapar, se safar, não tem. Então é difícil é complicado. Não [tem se perdido]. Levo um sete anos [Morando em Regência].

APÊNDICE D – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Erildo

Data da entrevista: 12/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:08:09
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistado/profissão: Erildo / Funcionário. Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

É o lugar onde eu nasci e onde eu moro até hoje. Rapaz, eu vejo pela forma do crescimento porque quando eu nasci e me entendi por gente só tinha duas três ruas. Vejo a diferencia da época quando eu cresci, comecei a crescer, duas que expandiu bastante. Um crescimento exagerado um pouco.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Para mim seria um dos melhores lugares para se viver, né, tá entendendo? A única diferencia que é mais para pessoas aposentadas porque o trabalho aqui não é fácil. É difícil o trabalho mas que é um lugar maravilhoso para, um local maravilhoso, um local que atende bem a população que vem de fora, hospitaleiro. Vejo o pessoal de Regência, o pessoal em si de Regência, né, até é chamado de nativo que é uma coisa médio, para mim, uma coisa médio estranha. Porque dá a impressão de ser um povo primitivo. Evolutivo como em qualquer outro local.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

O Rio Doce é como se fosse, eu vejo como se fosse a palma da minha mão. Porque eu conheço ele tanto de área, de... a gente chama ate braços, rios ai que tinha bastantes que hoje assoreou todo hoje você não vê né, certos braços que tinha, você não vê mais, só vê dois pontos: o lado de lá e o lado de cá. [Conhecei a rio]

Porque é a forma de pescar, né, eu já pescava aqui com doze anos, treze anos, por ai, até menos e a gente vivia pescando porque era a forma de se... de alimentar, né, a forma de sobrevivência.

4. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e esta chegando de ônibus desde Linhares, descendo no cruzamento, a caminho de Povoação. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples

Vamos a botar aqui um que seja a BR 101 chegando a Linhares, vamos a botar aqui que está a ponte, atravessando o Rio Doce, né, a ponte aqui. Aqui está Bebedouro, né, entendeu? E se pegar um retorno, um retorno grande e chegava mais o menos aqui que nos chegamos assim à Vila de Regência, tá entendendo? Esse caminho há varias variações mas aí não tem como botar exato, pela forma da... Têm ali essa entrada de Jataipeba, que é uma estrada antes que faze uma rodagem que chega a Jataipeba. Um lugar, uma pequena comunidadezinha. Têm, aqui tem, antes tem uma grande curva que chega ali em Perobas, tem um posto de Perobas, tá entendendo? E aqui tem a estação de Tamar que é próxima aqui também que é uma forma de explicar. E é isso mais o menos aí. Minha casa ficaria, ficaria, está Regência aqui, chegaria a Regência aqui, aqui tá o Rio Doce, na ultima rua, a ultima rua. Depois de chegar a Regência essa rua, passa de chegar essa rua é Rio Preto. Do lado do finalzinho.

5. Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano?

Na verdade raramente eu saio de casa.

6. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar.

Olha não posso falar para você exatamente porque raramente eu vou para outra comunidade e tal, eu vou para Linhares mas como tem ida e volta rapidinho não tem muita. A diferencia que eu vejo entre Regência, é vou falar da onde eu conheço.

[Linhares] Há muita movimentação de carro, ruas, essas coisas e aqui é a simplicidade tanto que você pode andar de olhos fechados que ninguém te atropela nem nada. E a ambientação porque lá é muito quente, muita poluição mesmo, querendo dizer ou não e aqui é vento é harmonia a simplicidade é muito melhor do que em locais. Diferencia entre Regência e Linhares que aonde eu vou mais.

APÊNDICE E – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Carlos Sangália Data da entrevista: 12/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:20:42
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistado/profissão: Carlos Sangália / Coordenador Educação Ambiental do Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Comunidade, simplicidade, universo, vida. Considerando tartaruga, considerando que é o único sitio de reprodução de tartaruga gigante no país. Surf, cultura. Uma gama de significados,

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Uma pequena comunidade de tradição pesqueira com uma grande riqueza ambiental e cultural. Com moradores simples, acolhedores.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

Bom, eu tenho uma relação histórica com o Rio Doce. Tanto de vivencia em minha infância e juventude quanto de trabalho desde 1991 quando começamos o Movimento Pro Rio Doce. Mas na questão quando se fala Rio Doce um rio doce, gostoso, de... rico, né, uma coisa grande, majestosa que há a muitas décadas, vêm ficando amargo, vêm perdendo doce, vêm perdendo sabor, vêm perdendo o encanto que muitos doces nós tracem, né, o desejo que muitos doces tracem, nós tracem.

4. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região.

Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples.

Primeira coisa tem que ter nossa igrejinha. Segunda coisa tem que ter nosso farol, que tem que ter luz. Outra coisa tem que ter nosso Congo, né. A outra coisa tem que ter tartarugas. Tartaruguinhas indo ao mar e tem claro, né, o Rio Doce, né, com os pescadores. Os peixes. Tem que ter também um fubiquina. Tem que ter amor que é a nuvem e o sol tem que brilhar bem intensamente, tem que voltar brilhar para dar muita luz aqui. Isso aí.

5. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais característicos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar.

Iconografia aqui inclusive usada no turismo: o rio e o que ele nos oferece, do lazer e tudo. Os Recursos naturais e o rio simboliza bem isso. A tartaruga gigante que é de Regência, a cultura que, a pesar dos artistas Naif, do teatro, tudo, a gente pode simbolizar no Congo e no fubica, né. A igreja católica que representa uma transformação geográfica onde o rio era de frente para igreja o rio passou para atrás da igreja, principal símbolo geográfico da historia, da transformação histórica. Inclusive isso é abordado pelo Ruben Braga no livro Espírito Santo. A cúpula do farol que mostra essa importância histórica, geográfica e também uma transformação histórica. Um símbolo de luta. Porque foi muita luta de muitas pessoas da comunidade, do projeto Tamar, em destaque especial a ReBio por manter essa cúpula, se não tivesse sido muita luta, por manter essa cúpula do farol aí o museu como símbolo histórico teria sido vendido tudo por ferro velho um patrimônio de mas cem anos como foi vendido o resto do farol. Então isso é um símbolo de luta que foi travado lá em 2000, né, em 98 na verdade, para se manter a cúpula do farol como símbolo da memória da população. Que muitos moradores tinham o símbolo do farol, o farol como símbolo de memórias de quando carregavam as, carregavam, botijas grandes de gás para manter o farol aceso e outros combustíveis, querosene antes de gás, para manter o farol aceso, da localização do que o farol representava como geografia historia e a cultura no sentido do, da, emocional até dos moradores. Então o farol é um símbolo dessa luta da comunidade. Foi uma das primeiras lutas

travadas, né, reivindicações grandes para manter essa identidade. Se não fosse isso hoje não teria o museu, não teria a cúpula do farol que parecem coisas simples, mas são as representações da história vivida, da história contada, da história documentada da população, a história coletiva da população.

6. Poderia me ensinar no seu desenho onde fica o norte?

Bom, no sentido geográfico, o norte, ele fica subindo o Rio Doce, né, e o sul fica na foz, na boca, do Rio Doce. Que é o único rio que desagua para o sul, não desagua para o leste, entendeu? Mas no sentido, em outro sentido, o norte também indica para o farol, né, a luz de novos rumos, né, que posamos seguir iluminar novos rumos. Num outro sentido o norte fica, também, fica para o mar aonde vão as tartarugas que depois vão voltar para aqui e manter um ciclo e manter uma sustentabilidade, né. Então são vários nortes que temos que nós nortear para seguirmos os caminhos que hoje são meio apagados meio tortuosos.

APÊNDICE F – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Welington

Data da entrevista: 12/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:08:44
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistado/profissão: Welington / Funcionário e pesquisador Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

A primeira coisa que vem é que é uma comunidade tradicional pesqueira, né. Uma comunidade mais cultural, com uma cultura mais viva.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Bem, Regência é uma comunidade tradicional pesqueira, né, com mais de 2000 habitantes. Onde tem um herói conhecido tradicionalmente como Caboclo Bernado, muito forte aqui na cultura do Congo. A pesca artesanal que é feito, na maioria das vezes, com embarcações feitas artesanalmente no fundo de quintais. E tem um esforço maior de pesca para elaboração de seus apetrechos também são feitos mais artesanalmente.

Regência é um área bem ambiental mesmo, né, onde o tem educação ambiental é bem forte. É uma área, é um vilarejo que tem, apresenta bastante árvore, um ecossistema bem rico, em biodiversidade bem rica em relação, se é comparada com outros locais, outras cidades.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

O Rio Doce ele foi, foi, ele é na verdade, é o meio que os moradores, ribeirinhos, pescadores tem para tirar sua fonte de renda, né, dali que ele tira seu dinheiro, a traves do rio, que ele vai, quem mexe com agricultura, vai molhar suas verduras, suas legumes. Então o Rio Doce é uma fonte de agua viva, né, é graças a ele que tudo que é gerado, gera em torno dele, do Rio Doce.

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Rio Doce ele é um rio que nasce na serra da Mantiqueira que vem sofrendo bastante com causa do desmatamento que isso causa erosão, que tem bastante, hoje já tem bastantes bancos de areia, né, que acaba interferindo nas suas correntes, então ele perde a força que antes tinha. Antes o Rio Doce passava-se navios, balsas, vinha o comercio do café, do cacau, passa tudo aqui tanto que tem um bairro em Linhares, que Regência pertence a Linhares, né, que é conhecido como Aviso justamente por isso, porque o Brasil formou, fez ali, um local para estar vigiando o trafego de ouro. Porque eles tinham medo de que as pessoas viessem pelo rio para Minas traficar ouro. E o bairro começou ser chamado de aviso por conta disso porque sempre quando vinha embarcação alguém ia lá e gritava: “Ô tá passando uma embarcação” ai sempre avisava dai o nome Aviso.

5. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e esta chegando de ônibus desde Linhares. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples.

Para fazer um desenho de Regência não tem como não mencionar o farol. Vou desenhar os dos faróis de Regência porque tem um farol más antigo, né, esse que você vê aqui, próximo, aqui na praça mesmo bem próximo ao centro ecológico. Aí você pediu um mapa, né, de Regência, vou fazer de uma forma simbólica, né, que tem duas comunidades, tem Povoação e Regência. Então Regência vai ficar situada mais próxima à foz do Rio Doce. Imaginar que Regência esteja aqui. Ela é bem mais próxima à foz do que o vilarejo de Povoação. É Povoação só para simplificar. E aqui no caso seria o delta do Rio Doce, seria o encontro do Rio com o mar, acho que é isso.

6. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais característicos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. Poderia descrever para nós um desses elementos?

O Congo que é bem cultural é forte, bem característico da região eu acho que se alguém viesse para Regência deveria conhecer o Congo. O museu histórico. O Tamar que é referencia, né, que fala sobre tartarugas marinas, fala da Dermochelys e por ser uma praia aqui única do Brasil que desova essas espécies e por apresentar, as espécies, a maioria das espécies que temos no mundo, né. O Brasil tem quatro espécies, entre elas duas desovam aqui que é a Careta e a Dermochelys e a tartaruga gigante. Caboclo Bernardo é uma e a comunidade tradicional pesqueira, né, que é descendente de índio, índio chamado de caboclo, né, que é a mistura de índio com escravo. Então, é a miscigenação que daí no caso é caboclo, acho que é importante isso.

APÊNDICE G – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Bruna.

Data da entrevista: 12/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:12:16
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistada/profissão: Bruna. Moradora Regência.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Vida, harmonia, é o lugar onde sempre morei. Nasci aqui. Sempre morei, nunca fui morar fora. Nunca me mudei por ocasião alguma e é o lugar onde eu desejo ficar até... eu vejo uma coisa muito boa, assim.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Regência é uma vila pacata, de pescadores, né, muitos, muitas pessoas que nasceram aqui, outras que vieram que se ajeitaram. Que arrumaram filhos, netos e bisnetos. É uma vila harmoniosa, com característica de vila de pescador mesmo, né, que é essa estradinha de chão. Como diz aquela conversinha paralela ali na praça, com os idosos. É bem essa coisa de povo bem recatado, mais na deles assim, mas que, como diz, sobressai é harmonia do lugar mesmo.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

Hoje em dia a primeira coisa que vem na minha cabeça em relação ao Rio Doce é tristeza, né, pelos esses últimos acontecimentos, né, que teve o rompimento da barragem lá de Fundão em Minas Gerais. Então quando se fala em Rio Doce, hoje em dia, meu coração se entristece. Se fosse voltar uns anos atrás eu diria a mesma coisa, vida, né, vida, Rio Doce, água, né, essencial para a vida. Hoje a palavra do Rio Doce me traz uma preocupação em relação a nossa saúde, tenho filho também,

em relação ao futuro do meu filho. Assim, hoje em dia eu já vejo que o Rio Doce, para mim, já é uma preocupação, para minha vida e para a vida do meu filho é o que me angustia. Mas no fundo, no fundo, eu tenho uma esperança ainda que fase vá passar. Eu creio muito em Deus e eu creio também na força da natureza, que o rio, daqui a pouco, a natureza vai se regenerar né, vai voltar, não como era antes, mas assim, vai dar uma esperança de expectativa de longa vida para a gente.

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

O Rio Doce, era, aqui para a gente, assim que teve contanto com o Rio Doce. O Rio Doce era ótimo, na verdade funcionava em questão de terapia: “Tá preocupado? Tá com alguma coisa? Vamos ate lá dar uma caminhada ate o Rio Doce”. Né, ter um contato de perto com a natureza “vamos pescar”, era uma época de pegar um Siri, alguma coisa, “vamos lá botar o quiabo”, “vamos pegar o Siri”, né, então o Rio Doce era tudo aqui. Hoje em dia a gente vai até ao Rio Doce e visita o Rio Doce, a gente vai lá olhar. Tem dias que a gente olha e fala “nossa que legar, fico feliz porque hoje tá mas claro”. Hoje a gente vai preocupado com ele e chegar lá para ver qual é a cor, qual é a coloração. Então assim, as pessoas que me perguntarem “onde fica o rio doce?” indico tudo, mas para banho assim ainda não, só se for opcional da pessoa mesmo.

5. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região.

Aqui tem o farolzinho que é o cartão postal de Regência. Meu deus eu nem sei como vou terminar de... Tem aqui a cúpula do farol. Pedir para uma criança desenhar para mim seria muito, muito, mais fácil. Aqui vem a rosa dos ventos. Aqui é o farol antigo. Posso nomear? A cúpula do farol que é nosso ponto turístico aqui. Tem igreja católica que é perto da praça. Aqui tem o projeto Tamar que é a referencia para a gente em questão de turismo.

6. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar. Poderia descrever para nós um desses elementos?

Museu, o portinho ali que tem os barcos, tá mais ali pertinho do Rio, que é o Projeto Tamar, o Museu e acho que só e nossa praia também.

7. Tem algum sentimento ou emoção particular a respeito dessas cominhadas?

Vou de Bicicleta. [Sinto] A aproximação com a natureza, a sensação de liberdade, né, de estar li é diferente de uma rotina de uma cidade com aquele transito, caminhão, poluição. Aqui a gente respira um ar puro, né, aqui não tem aquele cheiro... como diz, é a natureza, né, aquele ar puro, a gente tem mais o contato com os pássaros, né, as vezes passam, você já viu, não sei se teve oportunidade de ver os macaquinhos? Então a gente tem contato, mais de perto, a gente esta passando de bicicleta a gente consegue visualizar, ter essa visão mais da natureza, ao vivo, né, de perto.

8. A entrevista já terminou, mas gostaríamos que, com toda liberdade, conversássemos mais alguns minutos. O que você acha que a gente quer saber?

Pelo que você me perguntou em questão de pontos turísticos. Creio que você tá querendo conhecer um pouco mais a vila em relação ao turismo, não sei se posso estar enganada, mas pelas características que você me perguntou de pontos turísticos, querendo saber como que é a vila, como que são as pessoas daqui são, tal vez seja por isso.

9. Que importância tem para as pessoas a orientação e o reconhecimento dos elementos da paisagem?

Eu acho, a indicação, a sinalização, eu acho muito importante porque as vezes vem as pessoas que acabam ficando meio perdidas aqui. A pesar de ser pequena, mas as vezes confunde.

Por morar aqui não tenho essa dificuldade [ficar perdida]. Eu creio que sim, creio que sim, tem algumas ruas depois do supermercado que as pessoas ficam meio que perdidas. Porque eu já ate orientei algumas pessoas sentido praça, porto, igreja, cúpula do farol. Por falta de sinalização, plaquinha indicando, as pessoas os turistas ficam meio que perdidas.

APÊNDICE H – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Ladima

Data da entrevista: 09/04/2018

**Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:20:42
Espírito Santo. Brasil.**

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistada/profissão: Ladima / Bibliotecaria. Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

A natureza, o cheiro, o mar, a tranquilidade, silencio.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Bem assim, eu acho que é uma vila, né, bem, como se diz... não tenho palavras, para falar. Mas, é tipo assim, uma coisa assim, bem longe do que eu vejo da cidade, entendeu? Assim, não tem coisa assim que... não sei explicar muito bem mas é uma coisas assim que bem que eu quero mesmo. Sem poluição, sem muita gente, entende? Negocio bem pequenininho mesmo que eu gosto.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

A minha infância. Assim, era um lazer mais barato que a gente tinha na época era ir para o Rio Doce a tomar banho. Na minha infância, desde pequenininha. Éramos pessoas muito simples, não tinha condição nem de vir para Regência, mas assim, eu acompanho o Rio Doce desde onde que eu moro em Linhares. De Linhares, entendeu? Então acompanho desde lá o Rio Doce.

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Majestoso, né. Um rio bem... Assim todos os rios, assim bem, todos os rios, todas desaguam nele, e tipo uma carga, carrega, carga, todos os rios. Eu acho bem a historia dele.

Muito tempo, não é que agora, agora que veio de vez, mas ha muito tempo que já vem esse mineiro para cá, entendeu? Que eu frequentava você pegava assim você via esse negocio pretinho brilhando, entendeu? Já tinha disso, mas vinha aos pouquinhos, isso já... Então eu não tenho medo eu tomo banho, não como antes. Todo dia eu tinha que ir a boca do rio dar um mergulho. E isso se isso se jogava, sem comer a consciência ai, limpar minha alma. Agora tomo banho e fica com um pezinho lá, outro cá com medo de for te dar alguma coisa, ficar doente, entendeu?

5. Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano?

Eu procuro, assim, eu ia muito na boca do rio, na praia, né, mas agora eu vou menos. Eu vou mais desse lado de cá, ô, lado do, na vegetação, do mar. Eu caminho muito por aqui. Estrada, né, você chega bem lá da base, né, aqui duas é um cruzamento para quem vem de carro. Então aqui é tudo mata atlântica aqui, ô. Tem gente morando aqui, mas a gente tem muito mato, eu frequento muito aqui perto porque eu moro aqui, ô. Isso aqui é rua da praia. Eu moro aqui, eu pego meu... aqui é umas estrada, estrada que chega em Regência, né. Você pode vir por cá, sabe. Ou você pode vir por cá que é pelo mar. Aqui é o mar. Vegetação, restinga, né.

6. Descreva como se estivesse percorrendo os lugares e descreva a sequência de coisas que você veria, escutaria, cheiraria; também os elementos que indicam para você que está em alguma rua ou setor. Tendo em mente os elementos que alguém que não conhece a região precisaria para realizar os mesmos caminhos que você faz.

O cheiro da mata, adoro aquele cheiro bem de oxigênio, entendeu? Chego respirando fundo assim quando vou andando para lá, assim. Aqui não muito, mas aqui também, mas para lá se sente bem mesmo. O cheiro da mata atlântica, nesse caminho que estou te falando aqui que percorro muito aqui, ô. Aqui, esse caminho que é a entrada de Regência, né, ando muito de bicicleta por aqui, vou aqui que teve

invasão. Não se se você sabe. Teve invasão, entendeu? Teve um lote lá. Ai, eu vou muito aqui a passear, eu adoro ir para lá, muito mato mesmo, antigamente eu ia muito para praia, agora tô indo para cá.

7. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos. Os elementos podem ser grandes ou pequenos, mas, por favor, fale para nós os que são mais fáceis de identificar e lembrar.

Farol, né. A rua da praia! Né! Todo mundo sabe, a rua da praia, né, “fica na rua da praia”. Lá todo mundo conhece onde pede referencia e a praça, todo mundo, né, sabe, mas assim eu acho que a rua da praia, o farol, eu acho que o farol.

8. Experimenta sensações ou emoções especiais em algum trajeto da viagem?

Eu sinto muita tristeza por causa do mar, entendeu? Ultimamente quando tô caminhando aqui, entendeu? Que chegava em Regência que eu ando muito para cá, sempre quando olho para cá eu sinto aquela tristeza, parece um lugar proibido, que eu não vou mas. Posso ir, mas não... assim, entendeu? Tem essa sensação.

9. Quanto tempo você leva normalmente fazer estes caminhos?

15 minutos. De bicicleta, a pê, a noite, qualquer hora.

10. Têm locais nos quais se sente perdida?

Tem, tem lugar, é tipo, como é que se fala aquele bairro ai, depois de Regência, onde a menina mora. Tem vezes que eu me perco ai, que é a primeira invasão? É bairro vila nova.

11. Agora gostaríamos de saber quais são para você os elementos mais caraterísticos de Regência em seus caminhos cotidianos.

Eu gosto da boca do rio. Fica aqui, ô, a boca do rio você entra na... você entra aqui na rua da praia, entendeu, ai você vem andando ate a boca do rio.

12. Poderia descrever para nós um desses elementos? Se for levado lá com os olhos fechados, ao abrir os olhos, que estratégias você usaria para identificar o local?

Eu Reconheceria imediatamente. No bairro vila nova eu me localizo pelo supermercado Alex. Eu pego aquela rua, sempre quando vou para lá pego aquela rua e vou direto ai depois eu começo um pouco indecisa. Como quando eu vou à casa de Elisangela, nossa, eu me demorei umas seis vezes caminho lá para identificar a casa de Elisangela se mesmo eu vou por uma rua, eu não sei sair. Porque tem muitas ruas ai que não tem fim, entendeu? Ai muito aconteceu de eu e ir ter que voltar.

13.A entrevista já terminou, mas gostaríamos que, com toda liberdade, conversássemos mais alguns minutos. O que você acha que a gente quer saber?

Tal vez conhecer mais Regência, né, ter mais intimidade com o local.

14. Que importância tem para as pessoas a orientação e o reconhecimento dos elementos da paisagem?

Seria muito bom, mas muitas vezes as pessoas não dão muito valor.

Causa em você alguma satisfação saber onde está ou aonde vai? Ou mal-estar no caso de não saber?

Eu gostaria de conhecer mais, Regência assim. Igual conhecer esse pedacinho ai. Faz seis anos que estou morando aqui em Regência, esse bairro caminho e ainda fico perdida. Mas não na mata, aqui, na praia, na mata não. Nesse pedacinho que eu me perco ainda, não sei sair.

15. Em quais outras paisagens que você conhece se sente bem orientada?

Beira Rio, Rio Preto. La para esse lado assim, ô. Areal acho um lugar bonito. Areal, Rio preto...

APÊNDICE I – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Moradora Regência. **Data da entrevista:** 09/04/2018

Local: Projeto Tamar. Regência, **Duração do áudio:** 00:29:04
Espírito Santo. Brasil.

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistada/profissão: Moradora Regência.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Quando falamos em Regência, o significado, né, que era o lugar onde o Caboclo Bernardo morava, né, que eu não cheguei a conhecer, não. Então é que é Regência Augusta. Então é o significado para mim, de Regência. É Regência Augusta o lugar onde o Caboclo Bernardo morou e morreu, e morreu, né, também

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Regência é um lugar que ele já foi, hoje tá avançado, né, que cresceu, né, os habitantes, né. Porque Regência mesmo era só, eram duas ruas, era terra mesmo assim, era uma terra indígena, né, que só tinha só aquele povoado de duas ruas, com só pessoas daqui mesmo, não tinha morador de fora. Só daqui. Depois com o tempo que Regência foi, foi crescendo e aí vem estrada, que nós não tinha estrada. A gente ia para Linhares tinha que atravessar em canoa para ir a outro lugar chamado povoação. Aí de lá que a gente pegava o ônibus para ir para Linhares. A gente tinha que sair umas cinco horas de manhã para dar sete horas a gente estar lá. Aí depois quando veio a estrada aí foi chegando pessoas diferentes, pessoas de outros lugares e assim foi crescendo Regência.

3. Gostaríamos que fizesse um desenho rápido de Regência. Pode fazê-lo como se estivesse fazendo uma descrição para alguém que não conhece a região e

esta chegando de ônibus desde Linhares, descendo no cruzamento, a caminho de Povoação. Não esperamos que você faça um desenho exato. Só queremos um rascunho simples

Aqui é um pê de Jamelão. Que aqui é uma praça vou informar a pessoa vou chegar, vou falar que tem que chegar a praça. Ai aqui, né, tem um canteirinho aqui, que tinha um canteirinho, depois que tiraram, né.

Pracinha que passa na rua e que vem para cá, fecha e vai para até a beira do Rio. Aqui Horto. Isso aqui é a pracinha e ai fica o pê de árvore, o pê de arvore que tem lá, aquele Jamelão, o canteirinho que eu fiz né, e tem aqui, o parque ainda. Ai eu vou indicar, né, aí passa para assim, ai tem a igreja. Aqui tem a porta... Agora aqui que tá a minha casa, depois passando a igreja bem a minha casa. Vamos fazer bem miudinho aqui. A rua que chega até minha casa, né. Para chegar a pê na minha casa, tô indo de aqui, chega na pracinha, passa a igreja católica e chega na minha casa.

Tinha peixe, a farinha que hoje a gente compra farinha, mas antigamente o pai da gente tinha rosa de mandioca e fazia farinha. Ai a gente não comprava farinha, né, que os pais da gente tinham rosa, agora não tem mais porque não pode mais desmatar, né, entendeu? Então por isso que eles acabaram com a farinheira tudo foi devido a que não pode plantar mais.

O cacau, né, também, a melancia que a gente primeiro também a gente não comprava, o pai da gente plantava muito, abobora, né, a gente não comprava todas essas coisas que sempre esses alimentos que vem de fora eles tem, botam, né, muito remédio, de primeiro aqui não comia esses alimentos que vinham de fora, era tirado daqui mesmo. Então não tinha nada de remédio, não tinha nada. Então tinha a cura mesmo. Abobora, era assim... Abacate, sempre plantou no quintal, também, laranja. Ai hoje a gente compra, né, que a gente acabou com as rosas, né, e hoje a gente compra laranja. Não é aquela fruta que vem bem sadia igual antigamente por isso é que a gente já vive com monte problema de doença devido a esses alimentos.

4. Tem algum sentimento ou emoção particular a respeito desses elementos?

Sim, quando vou mais aqui no rio, né, que eu chego lá, né, que aqui ainda tem, né, o porto, o que eles fizeram agora, né, para chegar os barcos.

5. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

O Rio Doce ele era muito importante, né, para a comunidade, né, porque a comunidade vivia da pesca, do peixe, né, a gente era criança, o pai da gente levava na beira do rio para tomar banho. Era uma praia e a gente pescava no rio, com o pai da gente na canoa, né, e o rio era muito largo, né, e hoje não hoje vai formando ilha, né, e o rio vai se fechando e agora com o passar do tempo, agora, veio o impacto da lama que arrasou com o povo. Não só com Regência também outros lugares ai. Veio o impacto e que agente está assim que não se pode mais ir lá no rio... eu nunca mais posei no rio, com medo da lama, né, porque ela fica toda sentada no fundo, na areia, no mar mesma coisa, nem meus netos, nada mais tiveram o prazer de ir.

APÊNDICE J – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Luciana.

Data da entrevista: 12/04/2018

Local: Projeto Tamar. Regência, Duração do áudio: 00:20:42
Espírito Santo. Brasil.

Entrevistador: Diego Contreras Novoa

Entrevistada/profissão: Luciana / Funcionária Projeto Tamar.

Transcritor: Diego Contreras Novoa

1. Qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça quando pensa no significado da palavra Regência?

Nunca parei para pensar nisso. A comunidade. É um povoado, uma vila, uma vila pequena, com uma comunidade pequena de pescadores.

2. Como descreveria Regência em termos gerais, em um sentido físico?

Eu falo que Regência é um, lugar, um litoral onde habitam os pescadores, aonde tem cultura, tem artesanato, tem pessoas que preservam o médio ambiente. Aqui é o Projeto Tamar.

3. Que é o primeiro que vem na sua cabeça quando pensa no significado da expressão Rio Doce?

Aonde nos necessitamos de sobrevivência da água, dos peixes, sustento. Rio Doce significa a vida.

4. Como descreveria o Rio Doce em termos gerais, em um sentido físico?

Que o rio era uma área de lazer e de sustento, como falei novamente e que hoje é uma tristeza, né. Um dos lados, mas que Deus ele pode mudar, a gente tem que ter fé, que o homem destrói, mas Deus pode reconstruir né.

Hoje o rio é sujo.

5. Pode fazer uma descrição dos lugares que percorre durante o dia, no seu cotidiano?

Quase todos, mais os principais que eu vou é o trabalho, para aqui o trabalho, que eu não coloquei aqui que vem para o trabalho igual, assim. A entrada aqui, né, lá da vila você pode chegar aqui em Regência para ela a pessoa vir a entrada da vila. Ai você vai encontrar carro, bicicleta, só na rua. As casinhas. Ai você entrando, você vai entrar em outra rua aqui que aqui tem sempre a rua direta e a rua que pode curvar. Aqui você vai se você se você vim por aqui, se você não vim pela principal, se você vim pela principal você vai dar direito com a igreja. Se você ir na outra rua você vai dar com o supermercado, supermercado, depois logo do supermercado na outra rua você pode encontrar o jardim das crianças, jardim, na escola, né. Você vai se dar crianças de menos de 9 anos. E ai mais para frente você vai encontrar a escola e logo à frente o posto de saúde. Ai depois você vem aqui indo para praia você vai encontrar o farol, o farolzinho, e se você vir na rua direto você vai entrar aqui na igreja, ai na pracinha que tem uma pracinha e aqui você encontra o Projeto Tamar que fica entre o meio, entre, na altura na principal. A igreja, praça e Projeto Tamar. O meu já fica perto do... o meu fica na outra rua do supermercado, que é o encontro daqui do cemitério, o cemitério aqui o Rio Preto, que junta com o Rio Doce quando se encontra aqui que é a rua lá do Rio Preto. Que é onde que é minha rua, aqui o cemitério, aqui você anda de mais diante é minha casa né minha casa onde se em...

6. Têm locais nos quais se sente perdida?

Não, já me perdi quando não conhecia. Me perdi na rua da encruzilhada ali perto entre a escola ali, na rua da escola, mas na minha frente, a escola para abaixo. Que eu confundi a rua que eu queria ir encontrar o supermerca... a mercearia que se encontrava ali perto da praia. Só que ai eu não sabia, nunca tinha vindo ai eu fui para lá. Ai eu fui para outra rua. Descobriram que ai nos temos nós temos o ponto de referencia que é a igreja evangélica ai na outra rua que a gente ia chegar indo para a praia que não existia o caberão ainda. Estou aqui a trinta anos.