DOI: 10.18441/ibam.26.2026.93.99-115

Arte ambiental entre Latinoamérica y Berlín. Una entrevista con Marina Camargo e Inti Gallardo

Environmental Art Between Latin America and Berlin: An Interview with Marina Camargo and Inti Gallardo

Jasmin Wrobel
Freie Universität Berlin, Alemania
jasmin.wrobel@fu-berlin.de
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1099-2408

Carlos van Tongeren
Universidad de Granada, España
cvt@ugr.es
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5060-8749

| **Abstract:** This interview with the Brazilian artist Marina Camargo and the Argentine artist Inti Gallardo explores the relationship between art and memories of socio-ecological violence from their transatlantic perspectives between Latin America and Berlin. The conversation focuses on how their artistic practices render extractivist and (neo)colonial processes perceptible beyond territorial boundaries and human temporalities. Their work thus opens up questions about the scales of socio-ecological memory and its material inscription beyond the human body. Finally, the interview considers art's potential to challenge established representations of the world and envision different forms of coexistence.
Keywords: Socio-ecological memory; Environmental art; Scales; Extractivism; Archive.

| **Resumen:** Esta entrevista con la artista brasileña Marina Camargo y la artista argentina Inti Gallardo explora las relaciones entre arte y memoria de la violencia socioecológica desde sus perspectivas transatlánticas entre América Latina y Berlín. La conversación se centra en cómo sus prácticas artísticas hacen perceptibles procesos extractivistas y (neo)coloniales cuyos efectos desbordan tanto los límites territoriales como las temporalidades humanas. Sus obras permiten así reflexionar sobre las escalas de la memoria socioecológica y sobre su inscripción

material más allá del cuerpo humano. Finalmente, la entrevista plantea el potencial del arte para cuestionar formas establecidas de representar el mundo y ensayar diferentes formas de coexistencia.

Palabras clave: Memoria socioecológica; Arte ambiental; Escalas; Extractivismo; Archivo.

La presente entrevista se integra en el marco conceptual de este dossier, dedicado a explorar la memoria de la violencia socioecológica en Latinoamérica y España a partir de la cuestión de las escalas. Como se plantea en la introducción, los impactos del extractivismo, del desarrollismo autoritario y de la expansión neoliberal no solo se manifiestan en acontecimientos históricos delimitables, sino que se despliegan de manera dispersa y multiescalar, atravesando tiempos geológicos, cuerpos humanos y no humanos, territorios y materiales. En este contexto, la memoria deja de ser entendida exclusivamente como un relato humano retrospectivo y se abre a formas de inscripción, registro y agencialidad que exceden el antropocentrismo, incorporando plantas, paisajes, suelos, tecnologías y archivos como participantes activos en la retención y circulación del pasado.

Las prácticas artísticas de Marina Camargo (*1980, Brasil) e Inti Gallardo (*1985, Argentina) permiten pensar estos problemas desde una perspectiva situada y transnacional. Sus obras abordan, desde materialidades y medios diversos, las relaciones entre extractivismo, memoria, paisaje, mapas y cuerpos, operando desplazamientos de escala que conectan lo geopolítico con lo microscópico, lo histórico con lo biológico, y lo humano con lo más-que-humano. Trabajos como *América-Látex (pós-extrativismo)* (Camargo 2020) y *Symbiotic Assemblages* (Gallardo 2025) dialogan directamente con los debates del dossier sobre registros de formas de violencia estructurales, de memorias interespecies y de la circulación transatlántica de materias, imágenes y saberes, proponiendo el arte no solo como forma de representación, sino como una forma de conocimiento y archivo sensible que hace visibles –y perceptibles– escalas de la violencia socioecológica difíciles de captar desde marcos analíticos convencionales.

Querida Marina, querida Inti, en primer lugar queremos agradecerles la disposición a reflexionar con nosotrxs sobre las múltiples dimensiones de la violencia socioecológica a partir de sus obras artísticas, en las que trabajan con medios y enfoques materiales muy diferentes. Sin embargo, tienen varios aspectos en común, entre ellos el hecho de que intervienen en visiones del mundo y patrones establecidos, por ejemplo, estirando y plegando representaciones geográficas o adoptando visiones microscópicas. Por eso nos gustaría empezar preguntándoles: ¿Qué entienden ustedes por el término "mundo" y cómo se sitúan como seres humanos y como artistas –con perspectivas transatlánticas– en él?

MC: Penso o mundo a partir de um olhar atento para o que está à nossa volta, o espaço habitado, mas também a partir de um pensamento que se forma através da observação atenta das relações que se estabelecem entre os seres e os meios que habitam. Tam-

bém penso o mundo como uma construção cultural, pois nos relacionamos com um mundo que é constituído em grande parte por códigos, representações e convenções linguísticas, espaciais e sociais. Então quando penso em "mundo", penso nessas distintas dimensões: a dimensão da experiência, da vivência de estar no mundo (atravessar lugares), e a dimensão de observá-lo por meio do que é representado (através de um enquadramento cultural, carregado de construções diversas que foram naturalizadas por sua presença constante). Ambos os sentidos também indicam que há mundos diversos que coexistem no tempo e no espaço, ou seja, que não há um único mundo a ser experienciado e compreendido, mas sim múltiplas perspectivas que constituem mundos variados.

IG: Concibo el mundo como un lugar de tránsito para la especie humana, en constante transformación desde lo físico y lo natural, y al mismo tiempo como algo que trasciende nuestra presencia material.

Pienso el mundo como un territorio abstracto, un tejido invisible que conecta personas e ideas de diferentes lugares. Eso es, en gran parte, lo que me motiva a descubrir.

Creo que hay tantos mundos como personas que lo habitan. El mundo, más que una unidad geográfica o política, es un concepto mutable, plural, abstracto: un mundo donde quepan muchos mundos.

¿Pueden contarnos un poco sobre sus trayectorias artísticas? ¿Desde cuándo, y por qué, han empezado a interesarse por los impactos de las violencias socioecológicas y (neo)coloniales en América Latina, y cómo están interconectadas ambas para ustedes?

MC: Ao refazer um percurso de pensamento no meu trabalho, percebo que há uma construção marcada por experiências em lugares específicos: a partir da observação desses lugares, essas questões se tornam parte do trabalho.

Ao estudar, por exemplo, a história de uma montanha artificial nos arredores de Londres, acabei investigando as consequências do processo de produção de energia por meio do processamento de carvão, o contexto social do período e as formas de como lidar com os subprodutos desse processo. Essa pesquisa deu origem ao trabalho *Beckton Alps* (2018), embora apenas uma parte desse contexto seja apresentada no vídeo. No entanto, aprofundar a pesquisa sobre o assunto me levou a fazer outros trabalhos e pesquisas relacionados direta ou indiretamente a questões ecológicas.

Ao mesmo tempo, eu diria que é quase impossível ignorar os modos como o Brasil é afetado por contínuos ciclos extrativistas, o que já produziram (e produzem) inúmeros desastres ambientais e sociais. Essa é uma questão presente na realidade do país. Aqui falo mais do Brasil, mas essa realidade expõe uma condição comum a toda a América Latina: a estrutura colonial que condiciona a região a uma posição de "fornecedora" de recursos não renováveis.

Viver entre esses dois mundos, América do Sul e Europa, tornou mais evidente para mim a relação desigual entre as regiões e a construção colonial que privilegia um lado e

condiciona o outro a uma constante exploração extrativista. O processo extrativista no Brasil é um marcador temporal por meio de seus ciclos, que, ao se esgotarem, deixam rastros de destruição e ruínas, tanto urbanas quanto na natureza.

No meu trabalho, essas questões aparecem de modos diversos, nem sempre como tema central. Busco um equilíbrio entre as questões próprias da forma e da materialidade do trabalho e com as questões conceituais (incluindo as de contexto histórico, por exemplo). O trabalho só vai fazer sentido quando tiver um equilíbrio interno que o sustente, sem precisar da minha fala para existir. É importante para mim que todo o trabalho "fale" por si mesmo, através de sua materialidade, sua forma, sua existência própria no mundo. Com as pesquisas que estruturam os trabalhos, espero encontrar caminhos que me ajudem a entender como um trabalho pode existir de modo autônomo, mas mantendo conexão com o mundo. Nesse sentido, o contexto é parte fundamental desse processo.

IG: Comencé mi camino en el cine documental desde una perspectiva política, enfocándome en la agricultura familiar y la destrucción sistemática de las formas de producción en pequeña escala, especialmente tras terminar mis estudios de cine. En esa instancia realicé como trabajo final un documental que retrata la historia de mi tío, pequeño agricultor del norte de la provincia de San Luis, Argentina. El film retoma el documental realizado por Mario del Boca en el año 1987 titulado *Vine viniendo el maíz* en el que abordaba desde una perspectiva etnobiográfica la cosecha del maíz, retratando a mis abuelos y mi tío cuando era niño. Esta fue mi primera aproximación al concepto de "memoria y autobiografía", aunque en ese momento mi interés estaba más ligado al cine de Jorge Prelorán, Jorge Sanjinez, el grupo Ukamau, entre otros.

Durante mi formación, fui parte de un colectivo que realizaba alfabetización y apoyo escolar en la Villa La Vaquita de Echada (Córdoba). Esa experiencia fue un punto de inflexión: me llevó a cuestionar profundamente el medio audiovisual, el mundo que habitaban esas personas, las desigualdades estructurales, y también la distancia entre el deseo –como estudiantes– de transformar el mundo, y la impotencia de ver lo poco que podíamos hacer frente a un sistema tan arraigado.

Con el tiempo, mi práctica se desplazó hacia el arte y los medios, a través de diferentes materialidades de la imagen-movimiento, con un fuerte interés por el cine analógico. Encontré en ese formato una vía poética para abordar lo político, una forma menos directa pero quizás más profunda de interpelar. Creo que a las y los artistas se nos ha otorgado –o nos hemos otorgado– la misión de generar imágenes, visiones, sonidos, experiencias estéticas que actúen como detonantes poéticos y políticos, capaces de abrir preguntas y sensibilidades en quienes acceden a ellas.

Sin embargo, también es cierto que, con el paso del tiempo, la especie humana me desilusiona. Encuentro refugio en pequeños grupos, colectivos, personas que siguen creyendo en la convivencia, la colectividad, el apoyo mutuo. Desde las perspectivas socioecológicas hay, creo, un aprendizaje profundo: la posibilidad de pensarnos desde los territorios, de manera transversal, a través del intercambio más que de la imposición.

Desde América Latina, esa mirada toma otras formas. Es un territorio vasto y diverso, amalgamado por una idea geopolítica, pero en realidad lleno de diferencias, vivencias, lenguajes y saberes que se entrecruzan. Me inquieta profundamente "la violencia", la violencia cultural que ejercen los pueblos entre sí, la violencia socioeconómica, la violencia política y por consecuencia la ecológica. No creo que las violencias puedan pensarse solamente desde los límites territoriales o las historias oficiales; hay responsabilidades múltiples que trascienden esas fronteras. Soy escéptica frente a las categorías que encasillan esas complejidades.

Siguiendo las pistas de sus respuestas anteriores, ¿cuáles son los papeles y potenciales del arte para dejar registros de los tipos de violencia que han comentado anteriormente? ¿Cómo se imaginan las formas de violencia socioecológica en términos materiales, espaciales, temporales?

IG: El arte no solo deja registro, activa memorias, interpela afectos y encarna temporalidades. Permite construir archivos sensibles y contrahegemónicos, archivos que no se limitan a la acumulación de datos, sino que son organismos vivos, materiales en movimiento. En este sentido, el arte es una forma de resistencia, pero también de re-existencia.

No es posible exigirle al arte algún papel, esa es la base de su potencial. Creo que sí, que hay que interpelar a los artistas en cuanto sujetos sociales y, por tanto, políticos.

MC: A arte pode expandir percepções e ampliar modos de compreender mundos. Esse potencial está ligado a uma construção subjetiva e simbólica, conectada a contextos sociais, históricos, e geográficos específicos. Em meu trabalho, acredito que os registros de violências socioecológicas sejam uma decorrência de contextos, ou uma consequência de observações de mundos.

Marina, una característica clave de tu obra son las representaciones cartográficas. En América-Látex *(2020; fig. 1), en particular, el mapa entra en un diálogo ambiguo con el cuerpo humano: por un lado, el "Mapa-mole" de látex negro remite al continente por su forma aún reconocible, pero los pliegues también hacen que la estructura se parezca un poco a un "Mapa-pele", lo que también la vincula al cuerpo humano –y, posiblemente, a un cuerpo fetichizado. Brasil y los demás países de la ribera amazónica fueron los principales productores de látex hasta la Primera Guerra Mundial; en tu instalación, esta forma de extractivismo puede leerse en relación con la explotación de los cuerpos –o, con el trasfondo de la vida nocturna de uno de tus lugares de trabajo, Berlín–, con su fetichización. ¿Nos podrías contar un poco más sobre la conceptualización de esta obra y sobre el entrecruzamiento de memorias y significaciones distintas que cobran sustancias como el látex (hoy en día en gran parte sintético) cuando migran desde el Amazonas hacia escenas culturales del Norte Global como la de Berlín?*



Fig. 1 Marina Camargo: *América Látex* (2020)

Gosto da leitura que vocês fazem da obra. Talvez eu possa acrescentar algo sobre os processos de elaboração de *América-Látex*, com algumas referências sobre o que antecede o trabalho.

Quando comecei a fazer os *Mapas-moles*, buscava materiais que pudessem trazer uma dimensão flexível e mutante à forma, de modo que o desenho do mapa pudesse ser deformado através da sua matéria e não apenas por meio de projeções cartográficas.

América-Látex surge de um desejo de fazer um *Mapa-mole* com o mapa da América do Sul em grande formato. Foi quando iniciei uma pesquisa sobre a borracha, que me conduziu à história do ciclo da extração do látex no Brasil. O material é parte fundamental do trabalho e remete a essa história. Hoje em dia, é muito mais fácil encontrar látex natural (e não borracha sintética) na Europa do que no Brasil, o que remete novamente à história da produção e extração do látex. Esse trabalho parece ter sido influenciado por um contexto local, onde o trabalho foi feito (aprendi a trabalhar com o material em um local em Berlim que produz roupas de látex), ao mesmo tempo em que faz referência a questões históricas e geográficas da América do Sul. Esse mapa da América do Sul parece ter sido arrancado de alguma outra superfície: uma película de látex suspensa que desenha um mapa disforme, transformando-o em uma espécie de corpo desencarnado.

Inti, tu obra Symbiotic Assemblages: Towards an Interspecies Memory *(2025; fig. 2), con el que te acabas de graduar de la Universität der Künste Berlin, explora los conceptos de simbio-poética y simbio-política a través de la materialidad de las imágenes en movimiento.*

La obra combina cuerpos humanos con líquenes, que son organismos multicelulares que surgen de la simbiosis entre un hongo y un alga; la cooperación entre ambos permite que los líquenes sobrevivan en condiciones extremas. En el conjunto híbrido se disuelven las fronteras entre lo humano (entre otros, tu propio cuerpo) y lo no humano, y entre lo digital y lo analógico. La luz viene a ser medio y alimento entre el proceso fotosintético de los líquenes y el lenguaje visual de la fotografía y el cine. ¿Nos podrías contar un poco sobre el proceso creativo de esta obra y sus diferentes incorporaciones en performances, videos y otros proyectos? ¿Crees que la obra se podría leer como una propuesta de una suerte de "convivencia interespecies artística"? ¿Y cómo se relaciona conceptualmente con tus obras más explícitamente relacionadas con la memoria (traumática) como, por ejemplo, Mnemoc(y)ne *(2022)?*

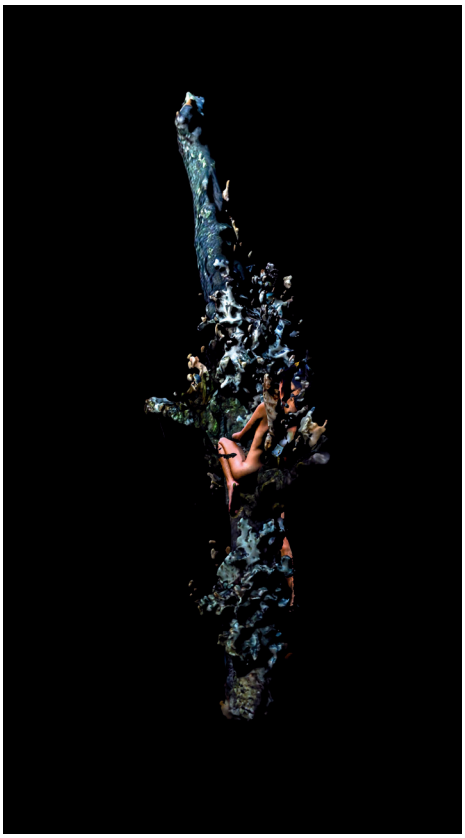


Fig. 2 Inti Gallardo: *Symbiotic Assemblages: Towards an Interspecies Memory* (2025)

IG: Decidí trabajar con líquenes, en un primer momento, por una atracción estética: me llamó la atención su forma, su textura, su formalidad visual. Pero fue al comenzar a investigar sobre ellos que se abrió el universo simbiótico, simbio-poético y político. Comprendí que eran más que organismos; eran metáforas vivas de convivencia, de

colaboración, de otras formas de existencia posibles. Fue entonces cuando decidí que serían los organismos con los que quería trabajar.

Textos como los de Donna Haraway, quien afirma que "todos somos líquenes" (2016, 56), me dieron un marco conceptual desde el cual profundizar. A partir de esa idea, comencé a explorar la relación entre los líquenes y la imagen en movimiento, especialmente desde el cine analógico. Allí encontré un paralelismo: el modo en que el conocimiento sobre cine analógico se transmite hoy a través de redes, colectivos y talleres, como si se tratara de un organismo simbiótico que mantiene viva una tecnología obsoleta pero cargada de sentido. Esa transmisión es también una forma de resistencia: técnica, artística y política.

El trabajo con líquenes ha derivado en múltiples formatos. Uno de ellos fue un taller con niñxs en el bosque del sur de Alemania, donde exploramos –desde el concepto de democracia– qué eran los líquenes. Realizamos una película colectiva en Super 8 y una performance. Esa experiencia puso en práctica algo que considero esencial: la creación como acto colectivo, como práctica de coexistencia. Me interesa pensar el arte como espacio donde es posible desplazarse del individualismo sin perder la mirada subjetiva, sino ampliándola y compartiéndola.

En este sentido, la obra *Mnemoc(y)ne* se vincula con esa dimensión subjetiva, una memoria poética y autobiográfica que no parte del trauma, sino de la introspección, del gesto sensible de pensar el mundo desde la imagen. Otros trabajos, como *Kaffee Morgentau* (2015), sí abordan más directamente la memoria política y traumática, a través de experiencias inmersivas que buscan trasladar lo íntimo a lo común, lo personal a lo colectivo. Es un documental experimental que relata la historia de la casa de Colonia Dignidad en Santiago de Chile y su vínculo con la DINA durante la dictadura militar a través de diferentes citas literarias que retratan el horror encubierto en espacios que se camuflan entre lo público y lo privado.

Mi práctica se mueve entre estas dimensiones: lo micro y lo macro, la memoria y la imagen, el cuerpo y el entorno. Y los líquenes –como figuras simbólicas y reales– me han ofrecido una forma de enraizar y expandir esas preguntas.

El concepto de los archivos atraviesa sus trabajos de diferentes maneras. Inti, como parte del proyecto Los Archivos Laten,[1] *has trabajado con varias preguntas en torno a la relación entre los archivos y la ecología. También es en este contexto donde has desarrollado, junto con la artista Marta Leite, el trabajo* Anümka *(2021; fig. 3), una grabación analógica audiovisual del proceso de recopilación y dibujo con las tintas extraídas de una serie de plantas provenientes de los territorios Mapuche. ¿De qué manera consideras que este herbario intermedial, que se mueve desde los territorios naturales hacia el papel y luego a la película analógica, puede documentar y almacenar la memoria del pueblo Mapuche y sus sistemas ecológicos? ¿Cuáles son las prácticas y relatos memorialísticos que han buscado potenciar aquí?*

[1] https://editorial.proyectoarde.org/los-archivos-laten/archivos-y-naturaleza/.

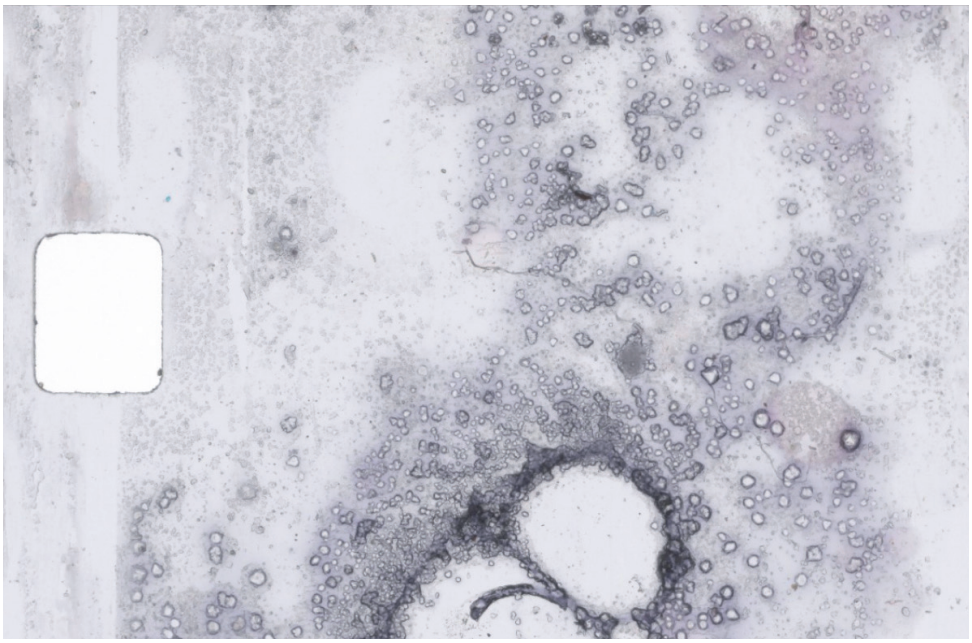


Fig. 3 Inti Gallardo y Marta Leite: *Anümka* (2021)

IG: En este proyecto también partimos desde la colaboración. Marta ya venía trabajando con plantas y la extracción de tintas naturales. Cuando nos conocimos, ella había viajado recientemente al sur de Chile. Por mi parte, me conectaba a ese universo desde otro lugar íntimo: mi abuela también practicaba la extracción de tintes naturales para tejidos, no como oficio comercial, sino como un saber doméstico, propio, artesanal.

La primera intuición fue filmar a Marta en su proceso, con una intención documental, casi de registro, como forma de acompañar y visibilizar esa práctica de recuperación. Pero muy pronto surgió otra pregunta: ¿cómo se verían esas tintas en la película fílmica? ¿Qué pasaría si esas plantas, a través de sus pigmentos, dejaran una huella directa sobre el celuloide?

Desde ese diálogo compartido, el proyecto fue tomando un rumbo que va más allá del simple registro. Empezamos a pensar en el herbario como un archivo vivo, no sólo de un territorio específico como el Mapuche, sino de múltiples geografías, plantas y memorias. A la vez, propusimos a través de la imagen en movimiento una forma de (re-)escritura: que las plantas pudieran escribir con su propia tinta, mediada por nosotras, sí, pero con su propia huella.

De alguna manera, se trata de explorar la fotosíntesis como principio vital también del cine: tanto las plantas como la película se alimentan de la luz. Esa resonancia poética entre imagen, pigmento, territorio y colaboración nos permitió pensar en un archivo expandido –no solo de plantas, sino de vínculos, de prácticas, de formas de estar juntas creando.

Los archivos –en el sentido más amplio– también juegan un papel importante en tu trabajo, Marina. Por un lado, como lugares de investigación –por ejemplo, para tu video Beckton Alps *(2018), ya mencionado arriba, en el que narras la historia de la creación de esta montaña artificial en el este de Londres. Esta obra forma parte de tu serie* Trilogia das montanhas*, dedicada a la cuestión del paisaje y la memoria y que incluye también el vídeo* Segunda natureza *sobre las montañas artificiales de Alemania que se construyeron a partir de las ruinas de la posguerra. Por otro lado, en tu obra* Oblivion *(2010-2015; fig. 4) creas una especie de archivo-paisaje alternativo a través de fotografías y postales antiguas de la región alpina, pintadas con tinta negra para que las siluetas de las montañas destaquen sobre el cielo. El punto de partida de este proyecto fue el descubrimiento de cajas de fotografías y postales en librerías de segunda mano. ¿Nos puedes contar un poco sobre la relevancia de los archivos para tu obra, es decir, en qué sentidos se pueden leer partes de tu obra como archivos (alternativos)? Los Alpes (como el sertão brasileño) parecen tener un papel fundamental para ti como* Erinnerungsort *(o: ¿lugar del olvido?) –¿nos podrías explicar cómo y por qué esta región específica te llamó la atención?*



Fig. 4 Marina Camargo: *Oblivion* (2010-2015)

MC: Os arquivos que mais me interessam são aqueles que parecem ser uma espécie de vestígio de histórias perdidas ou esquecidas, como ruínas ou fragmentos da cultura material que podem ser coletados e remontados em outras narrativas.

Os trabalhos relacionados aos Alpes tiveram início no período em que fui estudar em Munique. Foi quando comecei a colecionar postais e fotografias dos Alpes encontrados em antiquários. Essas imagens indicavam tanto uma proximidade com essa paisagem específica quanto um registro abandonado de mensagens trocadas entre pessoas. Ao mesmo tempo, essas paisagens em formato pequeno indicavam contextos históricos mais específicos, e reconstruíam um imaginário sobre o país (além do período do romantismo alemão, esse tipo de paisagem foi apropriada pelo nazismo anos mais tarde). Então, aos poucos, aprofundei-me na questão da memória no contexto da Alemanha, um tema complexo que se fez presente através dessas miniaturas de paisagens dos Alpes. É como se, ao coletar essas "sobras" de álbuns pessoais e mensagens enviadas em cartões-postais e ao observar o que parecia evidente, mas estava à beira do descarte, outros sentidos e leituras sobre aquela paisagem se tornassem mais evidentes.

Além da perspectiva histórica, há uma outra percepção de ordem temporal e espacial que também vai marcar o meu trabalho: a formação das montanhas dos Alpes (assim como a de outras cadeias de montanhas) evidencia uma mistura de solos de continentes variados, que implodem o sentido de fronteiras políticas. Se no topo da montanha de Matterhorn, situada na fronteira entre Suíça e Itália, há solo do continente africano, por exemplo, qual seria o sentido de reivindicar ou restringir a ocupação desse solo? Através da observação das montanhas, a dimensão geológica ressalta uma fluidez dos continentes, noção que se torna central em meus trabalhos. São diversas as percepções que derivam da observação das montanhas, seja por meio de montanhas em miniatura, como nos cartões-postais, seja pela observação de suas estruturas geológicas.

Acredito que meu fascínio pelos Alpes se forme a partir de um contraste extremo entre paisagens: o contraste entre a paisagem tropical que, por assim dizer, me formou e a paisagem montanhosa que encontro no sul da Alemanha.

Nos gustaría reflexionar con ustedes sobre la propia definición, o redefinición, de la memoria socioecológica que hemos propuesto en este dossier. Uno de los desafíos que hemos tratado de explorar tiene que ver con la suposición que sustenta muchos trabajos sobre la memoria en contextos de conflicto o posconflicto, y en contextos donde se han infligido daños sobre los cuerpos de las personas y los territorios; y esa es que la memoria de un acto o periodo violento (por ejemplo, en el contexto iberoamericano, las violencias de estado, o los extractivismos) emerge después de que *dicho acto o periodo haya transcurrido. Es decir, la memoria se hallaría en una escala temporal claramente identificable donde* primero *se comete un acto de violencia cuyos efectos dañinos* después *se inscriben, en palabras de Donna Haraway, "in the flesh of land and people" (Haraway 2016, 92). Pero ¿es siempre así? ¿Cómo recordar un acto de violencia socioecológica que ni siquiera resulta claramente identificable con un* pasado *que se recuerde desde un* presente*? ¿Cómo recordar procesos diferidos en el espacio y el tiempo, donde la violencia carece de un estatus definible como "acto" o "acontecimiento," y*

se esparce más bien a través de varias etapas de la historia, a través de varias corporalidades humanas y no humanas, y a través de varios lugares y territorios?

A esta pregunta por las diferentes escalas temporales *desde las que podemos hablar de la memoria socioecológica, buscamos pensar críticamente sobre sus otras escalas también; por ejemplo, la espacial (la memoria que conecta varios espacios) o la biológica. ¿Desde dónde se registra o inscribe la memoria socioecológica en el ecosistema, y cómo podemos abrir la noción de "cuerpo" hacia otros registros, más allá del antropocentrismo?*

MC: Apesar de a memória ter uma escala temporal mais claramente identificável, a observação do espaço e as reconstruções narrativas centradas na dimensão espacial podem expandir a percepção sobre as questões relacionadas à memória social e às violências socioecológicas. Ao observar e falar sobre o espaço, torna-se importante falar também sobre os corpos que o habitam e o constituem (na medida em que habitar é criar espaço, ou os espaços existem na medida em que são habitados). A dimensão espacial seria, então, a dimensão do corpo, da presença e de uma certa materialidade. Ou seja, um pensamento que ressitue a relação entre espaço e tempo, reposicionando a escala espacial como parte importante das narrativas.

IG: Es inevitable pensar en la cosmovisión de los pueblos indígenas de América Latina, quienes entienden la Tierra no como un recurso, sino como un cuerpo vivo, una madre que nos sostiene y acoge. Desde esa perspectiva, cuerpo y territorio no pueden separarse. Habitar un lugar implica una relación profunda con él, y una conciencia de que no estamos solos: el ser humano no es el único habitante, ni el centro de ese hábitat.

Sin embargo, desde mi visión, quizás pesimista, siento que como especie hemos fallado, y no nos merecemos seguir siendo sostenidos por este cuerpo que es la Tierra, a menos que logremos cambiar de escala. Y con escala me refiero a las escalas económicas, sociales y políticas. Creo que esta es la única forma de llegar a consensos colectivos en lo social para poder equilibrar la escalada de violencia en la que estamos viviendo y hemos vivido sistemáticamente. Siempre que aparece la idea de expansión, viene aparejada la necesidad de aniquilamiento, imposición, extractivismo, desigualdad, entre otras tantas violencias físicas y simbólicas.

Y es precisamente esa idea de cambiar de escala la que me atraviesa: ¿qué pasaría si aprendiéramos a ser más pequeños? ¿Si en lugar de dominar pudiéramos coexistir? ¿Si en vez de expandirnos, nos replegáramos para generar más vida o cuidar la que existe? ¿Si encontráramos en lo mínimo, en lo simbiótico, en lo invisible, como hacen los líquenes, una nueva forma de estar en el mundo?

Es interesante lo que dicen sobre la importancia de las escalas espaciales y la necesidad de pensar los cuerpos en relación con los territorios. Esto nos lleva de vuelta a los temas que surgieron en sus respuestas a nuestra primera pregunta. Ahora bien, en el mundo globalizado en el que vivimos, y donde la ciudad de Berlín parece haberse convertido en un "lugar de enunciación" importante desde el que reflexionar sobre las múltiples violencias que atra-

viesan el mundo iberoamericano, ¿qué valor verían para esa noción del "cuerpo-territorio", acuñada por la lideresa Maya-Xinca Lorena Cabnal (2010), que de alguna manera parece estar presente en sus reflexiones, y que ha sido una aportación tan importante para el ecofeminismo latinoamericano? ¿Cómo sienten que sus propios cuerpos –y, por qué no, los cuerpos de sus obras artísticas– se conectan con y mueven a través de distintos territorios? ¿Qué valor tiene, en este contexto, lo colectivo?

MC: Os diversos sentidos de apagamento de memórias, corpos e territórios se tornaram mais evidentes, menos metafóricos e mais literais. A referência não é o meu próprio corpo, mas os trabalhos. Por meio deles e com eles, penso o mundo. Talvez por isso eu continue interessada em modos de reinventar os mapas, que, afinal, são maneiras de reinventar as narrativas estabelecidas de dominação, exploração e controle. Os mapas guardam, entre tantas camadas de sentidos, a violência dos discursos de poder, das estratégias de guerra, da exploração. Para mim, os mapas são como corpos mutantes. Através da reinvenção dos mapas em meus trabalhos, vejo algumas estruturas sendo transformadas, desfeitas e reimaginadas. O desejo é de encontrar ali a potência para pensar outros mundos possíveis, desejando que essas imaginações sejam transportadas dos mapas para os territórios.

IG: Es una pregunta con muchas capas de complejidades. En primer lugar, porque Berlín es una capital multicultural, artística y política particular en donde muchas miradas, perspectivas no hegemónicas y luchas políticas convergen. Aun así, no dejamos de ser migrantes latinoamericanas en Alemania. En este sentido, me interpela la idea del "radicante" que plantea Nicolas Bourriaud (2009), para pensar el cuerpo-territorio desde el movimiento y la acumulación de memorias que nos permiten abordar diferentes discursos desde una perspectiva crítica en todos los lugares del globo. En consecuencia, lo colectivo se establece como una red de sostén migratorio y, en la práctica artística, lo colectivo puede pensarse como un espacio en el que se juntan ideas y saberes desde la colaboración y el apoyo mutuo, tomando las diferentes raíces territoriales para pensarnos transversalmente con la suma de conocimientos compartidos. En particular, desde mi experiencia, lo colectivo va ligado a prácticas experimentales como el arte sonoro, el cine analógico y los colectivos de laboratorios independientes, que forman parte de esas resistencias culturales a las imposiciones de la industria.

Para finalizar: ¿en qué proyectos están trabajando en este momento?

MC: Tenho pesquisado sobre noções de ruínas em diferentes culturas e sobre a relação entre os sentidos de memória e apagamento, o que possivelmente será material para um vídeo. Paralelamente, continuo produzindo desenhos "Fluxos", que têm como ponto de partida a relação entre os continentes. Refletindo sobre como os fluxos migratórios e a circulação entre continentes fazem parte da constituição dos próprios continentes, e os percursos e as travessias são, de certo modo, tão definidores dos ter-

ritórios quanto suas geografias físicas. Durante a residência na China,[2] esses trabalhos parecem ter adquirido uma dimensão mais caligráfica e se expandido no espaço. Nesse período, retomei pesquisas relacionadas à paisagem, percebendo outros desdobramentos por estar situada num contexto tão distante das minhas referências usuais. Então os projetos se desenvolvem de modo entrelaçado, como pesquisas e trabalho prático (ou de ateliê), cada um em um estágio de desenvolvimento diferente dos demais. É como se fosse um cultivo que se adensa com o tempo, desenvolvendo-se simultaneamente, até que os trabalhos existam no mundo.

IG: Actualmente, estoy trabajando con el colectivo Sonoscopía (Henrique Fernandes y Jorge Quintela), una asociación dedicada al arte sonoro con base en Porto, en el proyecto *Omnispectrum: Necrópolis*. Este trabajo aborda el ciclo de la vida desde una mirada crítica al extractivismo, y se entrelaza con la historia de las momias Chinchorro, quienes como humanidad también fueron víctimas de los propios recursos naturales que habitaban su entorno.

El proyecto se pregunta por la convivencia entre vida y muerte en contextos marcados por la sobreabundancia de minerales, una riqueza que, lejos de garantizar la sobrevivencia, la vuelve frágil. A través del sonido, el archivo orgánico y la investigación territorial, *Necrópolis* propone una reflexión sobre la memoria viva, sobre cómo los cuerpos humanos fueron honrados en estas culturas, y cómo estas prácticas funerarias no estaban necesariamente basadas en el culto, sino en una convivencia naturalizada con la muerte. Al mismo tiempo, *Necrópolis* desromantiza la idea de las culturas originarias como modelos puros de vida sostenible, y pone en evidencia la complejidad de habitar territorios extremos.

Muchísimas gracias a las dos por haber compartido sus experiencias en esta conversación.

REFLEXIÓN FINAL DE LXS EDITORXS

La entrevista cierra el dossier de manera deliberadamente provisional, en consonancia con la comprensión de la memoria socioecológica como un campo emergente y en constante reformulación. Las reflexiones de Marina Camargo e Inti Gallardo ponen de relieve que las memorias de la violencia socioecológica no se limitan a ser conservadas o narradas, sino que se registran activamente en materiales, paisajes, mapas, cuerpos humanos y no humanos y en tecnologías visuales y sonoras que operan como archivos no convencionales. En este sentido, sus prácticas dialogan con los debates del dossier sobre las inscripciones de la violencia en los ecosistemas y sobre las capacidades memoriales de entidades más-que-humanas.

[2] En 2025, Marina Camargo realizó una residencia artística ("Swatch Art Peace") de tres meses en Shanghai.

Al mismo tiempo, la entrevista subraya la dimensión de la circulación: de materias extractivas como el látex, de imágenes analógicas y digitales, y de memorias que atraviesan continentes, especies y temporalidades. Las obras aquí discutidas sugieren que recordar implica también re-escalar la mirada, desplazándola hacia formas de coexistencia, simbiosis y colaboración que cuestionan las lógicas de expansión, dominación y apropiación. De este modo, la entrevista no solo acompaña los argumentos desarrollados en los artículos del dossier, sino que amplía el debate al mostrar cómo el arte puede funcionar como un laboratorio estético y político para imaginar otras formas de registro y circulación de memorias socioecológicas –en Latinoamérica y más allá.

NOTAS EDITORIALES

La entrevista fue realizada mediante un intercambio escrito entre abril y agosto de 2025. El formato de conversación asincrónica permitió a las artistas desarrollar respuestas extensas y reflexivas, en diálogo tanto con sus propios proyectos artísticos como con los ejes teóricos del dossier.

MARINA CAMARGO

belowtheequatorline@gmail.com
https://marinacamargo.com/

Artista visual brasileña cuya práctica multidisciplinaria abarca dibujo, instalación, escultura y video. Su trabajo explora el desplazamiento físico y conceptual como estrategia para tensionar las formas establecidas de representación, con especial atención a la cartografía y a las narrativas espaciales, históricas y geopolíticas. Ha participado en exposiciones internacionales como la Bienal do Mercosul, el Panorama da Arte Brasileira y la Shanghai Biennale, y su obra forma parte de importantes colecciones públicas en Brasil. Vive y trabaja entre Berlín y Porto Alegre. https://marinacamargo.com/ [18.02.2026].

OBRAS EN ORDEN DE MENCIÓN

- *América-Látex (pós-extractivismo)*, 2020. "Mapa-mole" de América Latina realizado en látex natural, material flexible y elástico cuya delgadez confiere a la obra un carácter frágil y desincorporado. El mapa aparece como una "piel" arrancada de su soporte, evocando un territorio desplazado y sin base estable. El uso de látex remite a la historia del extractivismo en la Amazonia y a la explotación colonial de esta materia prima en América Latina. https://marinacamargo.com/portfolio/america-latex/ [18.02.2026].

- *Beckton Alps*, 2018. Vídeo, 12:29 min. Obra basada en una investigación iniciada em 2012 sobre una montaña artificial situada en el este de Londres, construida a partir de residuos industriales vinculados a la producción energética. La obra forma parte de la serie *Trilogia de Montanhas*, dedicada a la relación entre paisaje y memoria. https://marinacamargo.com/portfolio/beckton-alps/ [18.02.2026].
- *Oblivion*, 2010-2015. Serie de pinturas sobre fotografías y postales antiguas de paisajes alpinos intervenidas con tinta negra. Mediante el borramiento parcial de la imagen, la obra configura un archivo de memorias abandonadas y reflexiona sobre las relaciones entre paisaje, olvido y memoria histórica. El proyecto inaugura la serie *Trilogia das Montanhas*. https://marinacamargo.com/portfolio/oblivion-alpenprojekt-parte-1/ [18.02.2026].

INTI GALLARDO

inti@ancora517.org
https://www.intigallardo.com/

Artista y cineasta experimental argentina cuya práctica investiga la materialidad de la imagen, los archivos y la memoria en la tensión entre lo analógico y lo digital. Formada en cine y artes mediales en Argentina, Chile y España, completó recientemente como *Meisterschülerin* sus estudios de Arte y Medios en la Universität der Künste, Berlín, donde fue nominada al *President's Fine Arts Award*. Su trabajo ha sido presentado en festivales y espacios internacionales y, en proyectos recientes, explora las cualidades simbiopoéticas de los líquenes para pensar formas de memoria interespecies y de coexistencia. Vive y trabaja entre Berlín y América Latina.

OBRAS EN ORDEN DE MENCIÓN

- *Symbiotic Assemblages: Towards an Interspecies Memory*, 2025. Instalación que combina escaneos 3D proyectados en copias de 16 mm mediante múltiples proyectores, re-materializando imágenes digitales a través del celuloide. La obra entrelaza cuerpos humanos y líquenes para explorar nociones de simbiopoética y simbiopolítica, disolviendo las fronteras entre lo humano y lo no humano. https://www.intigallardo.com/symbiotic-assemblages [18.02.2026].
- *Mnemoc(y)ne*, 2022. Instalación de realidad virtual. En un espacio cúbico inspirado en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, lxs usuarixs activan fragmentos de memoria filmados en Super8mm, creando su propio montaje de imágenes y relaciones temporales. La obra explora la memoria, el tiempo y la inmortalización digital, transformando experiencias personales en un atlas en movimiento. https://www.intigallardo.com/mnemoc-y-ne [18.02.2026].

- *Kaffee Morgentau: ¿Quiere ir a ver el sótano?*, 2015. Documental experimental, 56 min. Dirigido por Inti Gallardo y Wolfgang Bongers, el documental reflexiona sobre los archivos y capas de la memoria de la dictadura y el Chile postdictatorial a través de la Villa "Kaffee Morgentau", un espacio que fue testigo silencioso de los abusos de la secta Colonia Dignidad. https://www.intigallardo.com/kaffe-morgentau [18.02.2026].
- *Anümka*, 2021. Instalación audiovisual analógica que documenta y activa procesos de extracción de tintas vegetales en territorios Mapuche. El trabajo puede leerse como un archivo vivo, donde la memoria se inscribe directamente en la materialidad del celuloide. https://www.youtube.com/watch?v=hEFKS7Ed3-8 [18.02.2026].

REFERENCIAS

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicant: pour une esthétique de la globalizsation*. Denöel.

Cabnal, Lorena. 2010. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Asociación para la cooperación con el Sur ACSUR.

Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Duke University Press.

Fecha de recepción: 05.09.2025
Versión reelaborada: 02.03.2026
Fecha de aceptación: 13.04.2026